

Ana Carmen Bueno Serrano

# LOS AMANTES DE TERUEL

## A LA LUZ DE LA TRADICIÓN FOLCLÓRICA

DEL *DECAMERÓN* DE BOCCACCIO  
AL DRAMA ROMÁNTICO DE HARTZENBUSCH



El Jardín de la Voz

Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

11

Serie “Edad Media y Renacimiento”

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
de la Universidad de Alcalá

Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM  
Centro de Estudios Cervantinos

## Títulos publicados

1. Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa, *La selva de los hainteny: poesía tradicional de Madagascar* (2009) 149 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
2. Óscar Abenójar, *La Estrella Alce: mitología del pueblo vogul de la Siberia occidental* (2009) 113 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
3. Arsenio Dacosta, *Una mirada a la tradición: la arquitectura popular en Aliste, Tábara y Alba* (2010) 198 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
4. Óscar Abenójar, *Fluye el Danubio: lengua y tradición de las baladas populares en Hungría* (2010) 272 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
5. Bienvenido Morros, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas: de la antigüedad clásica hasta nuestros días* (2010) 747 pp. [Serie “Edad Media y Renacimiento”].
6. Luis Miguel Gómez Garrido, *Juegos tradicionales de las provincias de Ávila y Salamanca* (2010) 157 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
7. Denis Socarrás Estrada, *Los saberes guajiros de mi sabana cubana* (2010) 218 pp. [Serie “Tradiciones de América”].
8. Ángel Hernández Fernández, *Romancero murciano de tradición oral: etnografía y aplicaciones didácticas* (2010) 332 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].

9. Rositsa Yósifova Avrámova y José Manuel Pedrosa, *Costumbres y fiestas del pueblo búlgaro* (2009) 140 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].

10. Óscar Abenójar (coord.), Nasrine Benabbes, Nadia Boumbar, Khaled Kalache, Nazim Oukaci y Guenouna Safia (trads.), *Los chacales al bosque, y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia* (2010) 270 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].

11. Ana Carmen Bueno Serrano, *Los Amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica: del Decamerón de Boccaccio al drama romántico de Hartzenbusch* (2012) 391 pp. [Serie “Edad Media y Renacimiento”].

Ana Carmen Bueno Serrano se doctoró en 2007 con una tesis sobre libros de caballerías dirigida por el Dr. Juan Manuel Cacho Blecua desde la Universidad de Zaragoza. Participa como colaborador externo en el grupo de investigación *Clarisel*, bajo la dirección de la Dra. María Jesús Lacarra. Ha publicados artículos sobre aspectos concretos de los libros de caballerías e interviene en la base de datos bibliográfica Clarisel (<http://clarisel.unizar.es>), que recopila bibliografía actualizada, primaria y secundaria, sobre la literatura caballeresca, el cuento medieval y la literatura de la Edad Media en Aragón.

*Los Amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica: del “Decamerón” de Boccaccio al drama romántico de Hartzzenbusch* es el resultado de la concesión en 2008 de una ayuda de investigación por parte de la «Fundación Amantes de Teruel». El objetivo inicial de esta ayuda era aplicar el índice de motivos folclóricos de Stith Thompson (el conocido *Motif-Index*) al drama romántico de *Los Amantes de Teruel* de Juan Eugenio de Hartzenbusch para valorar cómo se produjo la adaptación literaria en cada una de las versiones anteriores al siglo XIX, cuál era su función y cuál su significado. De este modo, acudiendo a *motivos folclóricos* previamente repertoriados y procedentes de tradiciones literarias diversas, sería posible reconocer interferencias entre distintos tipos de ficción, identificar las deudas y ubicar la leyenda en un panorama cultural más rico y amplio, que rebasara los límites de lo hispánico.

El protocolo de Juan de Yagüe y Salas, piedra angular de los estudios amantistas, ha centrado buena parte de las publicaciones. A él se aplica en este libro el índice de Thompson, a la par que se lleva a cabo una segmentación pormenorizada en *motivos literarios*. Se trata de una valoración intertextual del documento básico sobre el relato de los Amantes atendiendo a las recurrencias o repeticiones de contenido, a partir de las cuales ha sido posible apreciar los vestigios que la literatura ha dejado sobre la leyenda, su recreación posterior y los elementos que han permitido convertirla en un *mito de orígenes* y en un *relato etiológico* con pretensiones historicistas. La *tradición* construye, de este modo, un pasado histórico y glorioso para Teruel mediante el acopio de datos que arrojan y sirven como marco de lo narrado: se usan, para ello, nombres propios genéricos, combinados con algún escenario impreciso y ciertas noticias históricas. La estrategia de crear ancestros venerables o carismáticos por acumulación de fabulaciones y sucesos increíbles se consolida en el Renacimiento como recurso para encontrar la identidad de cada nación. Pero en el relato de los Amantes funcionan, además, otras claves que complican la gestación, su función y significado.

Con bases fundamentalmente literarias y, en algún momento, antropológicas, se han establecido paralelismos con otros relatos de similar estructura y combinatoria, comenzando por una cala en el *Decamerón* de Boccaccio, pasando por Cervantes y acabando con unos pliegos de cordel decimonónicos, disponibles en los anexos gracias a la generosidad de la Fundación Joaquín Díaz. En este recorrido se comprueba cómo el primitivo poso folclórico se ha ido literaturizando y diversificando en las tradiciones orales y escritas.

Sin insistir en la historicidad de los hechos narrados y sin entrar a valorar el documento de Yagüe de Salas más allá de su interés literario, en este libro se reflexiona, con métodos distintos a los tradicionales de la crítica amantista, sobre el alcance de la *tradición* turolense.

# LOS AMANTES DE TERUEL

## A LA LUZ DE LA TRADICIÓN FOLCLÓRICA

DEL *DECAMERÓN* DE BOCCACCIO  
AL DRAMA ROMÁNTICO DE HARTZENBUSCH

Ana Carmen Bueno Serrano



El Jardín de la Voz  
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

Serie “Edad Media y Renacimiento”

11

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
de la Universidad de Alcalá  
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM  
Centro de Estudios Cervantinos

**EL JARDÍN DE LA VOZ**  
**Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular**

**Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
de la Universidad de Alcalá**  
**Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM**  
**Centro de Estudios Cervantinos**

**Directores**

Óscar Abenójar, Mariana Maserá y José Manuel Pedrosa

**Series**

*Culturas del Mundo* (dirigida por Óscar Abenójar)  
*Edad Media y Renacimiento* (dirigida por Elena González-Blanco)  
*Literatura, Etnografía, Antropología* (dirigida por José Manuel Pedrosa)  
*Tradiciones de América* (dirigida por Santiago Cortés y Mariana Maserá)

**Consejo de Redacción**

José Luis Agúndez (Fundación Machado, Sevilla) § Ana Carmen Bueno (Universidad de Zaragoza) § Caterina Camastra (UNAM, México) § Javier Cardaña (Universidad de Alcalá) § Claudia Carranza (Universidad Intercultural de Pátzcuaro, México) § Cruz Carrascosa (Università di Pescara) § Eva Belén Carro Carbajal (Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora) § Ignacio Ceballos (Universidad Complutense, Madrid) § Sara Galán (Universidad de Alcalá) § José Luis Garrosa (Universidad Complutense, Madrid) § Luis Miguel Gómez Garrido (Universidad de Salamanca) § Raúl Eduardo González (Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México) § Berenice Granados (UNAM, México) § Ángel Hernández Fernández (Universidad de Murcia) § Carmen Herrera (Universidad de Alcalá) § Charlotte Huet (Casa de Velázquez, Madrid) § Mar Jiménez (Universidad de Alcalá) § Anastasia Krutsiskaya (UNAM, México) § Cecilia López (UNAM, México) § Josemi Lorenzo (Fundación Duques de Soria) § José Manuel de Prada-Samper (Universidad de Alcalá) § Elías Rubio § Raúl Sánchez Espinosa (Universidad de Alcalá) § Marina Sanfilippo (UNED, Madrid) § Antonella Sardelli (Universidad Complutense, Madrid) § Bernadett Schmid (ELTE, Budapest) § Ángel Gonzalo Tobajas (Universidad de Alcalá) § Chet Van Duzer § María Jesús Zamora Calvo (Universidad Autónoma, Madrid)

## Consejo Editorial

Ana Acuña (Universidad de Vigo) § Yolanda Aixelà (CSIC, Barcelona) § Antonio Alvar (Universidad de Alcalá) § Carlos Alvar (Universidad de Alcalá) § Samuel G. Armistead (University of California, Davis) § Cristina Azuela (UNAM, México) § Xaverio Ballester (Universidad de Valencia) § Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza) § Rafael Beltrán (Universidad de Valencia) § Martha Blache (Universidad de Buenos Aires) § Tatiana Bubnova (UNAM, México) § Juan Manuel Cacho Blecua (Universidad de Zaragoza) § Alberto del Campo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla) § Araceli Campos Moreno (UNAM, México) § Isabel Cardigos (Universidade do Algarve) § Eulalia Castellote (Universidad de Alcalá) § Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén) § Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca) § Jacint Creus (Universidad de Barcelona) § François Delpech (CNRS, París) § Alan Deyermont (University of London) § Jose Joaquim Dias Marques (Universidade do Algarve) § Joaquín Díaz (Fundación Joaquín Díaz, Uruëña) § Paloma Díaz Mas (CSIC, Madrid) § Luis Díaz Viana (CSIC, Madrid) § Enrique Flores (UNAM, México) § Manuel da Costa Fontes (Kent State University) § José Fradejas Lebrero (UNED, Madrid) § Margit Frenk (UNAM, México) § María Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá) § Nieves Gómez (Universidad de Almería) § Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense, Madrid) § Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá) § Aurelio González (Colegio de México) § Mario Hernández (Universidad Autónoma, Madrid) § María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza) § Teresa Jiménez Calvente (Universidad de Alcalá) § Jon Juaristi (Universidad de Alcalá) § José Julián Labrador (Universidad de Cleveland) § José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense, Madrid) § David Mañero (Universidad de Jaén) § Ulrich Marzolph (Enzyklopädie des Märchens, Gottingen) § John Miles Foley (University of Missouri) § Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza) § Carlos Nogueira (Universidade Nova, Lisboa) § Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla) § Carlos Antonio Porro (Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Uruëña, Valladolid) § Juan José Prat (Universidad SEK, Segovia) § Salvador Rebés Molina (MUTPIRER-Universitat de Barcelona) § Stephen Reckert (University of London) § Antonio Reigosa (Museo de Lugo) § Elena del Río Parra (Georgia State University) § Fernando Rodríguez de la Flor (Universidad de Salamanca) § Joaquín Rubio Tovar (Universidad de Alcalá) § Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense, Madrid) § Jesús Suárez López (Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, Gijón) § Maximiliano Trapero (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

# LOS AMANTES DE TERUEL

## A LA LUZ DE LA TRADICIÓN FOLCLÓRICA

DEL *DECAMERÓN* DE BOCCACCIO  
AL DRAMA ROMÁNTICO DE HARTZENBUSCH

Ana Carmen Bueno Serrano



El Jardín de la Voz  
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

Serie “Edad Media y Renacimiento”

11

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
de la Universidad de Alcalá  
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM  
Centro de Estudios Cervantinos

© Ana Carmen Bueno Serrano

Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y del Centro de Estudios Cervantinos

Colección *El Jardín de la Voz: Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular*

Facultad de Filología de la Universidad de Alcalá  
C / Trinidad, 5  
28801 ALCALÁ DE HENARES  
Madrid

Instituto de Investigaciones Filológicas  
Circuito Mario de la Cueva s.n.  
Ciudad de la Investigación en Humanidades.  
Ciudad Universitaria, Zona Cultural.  
Delegación Coyoacán  
MÉXICO, D. F.  
C.P. 04510

Centro de Estudios Cervantinos  
C / San Juan, s / n  
28801 ALCALÁ DE HENARES  
Madrid

ISBN: 8469567543  
ISBN 13: 9788469567548

A mi madre y a Isabel

## ÍNDICE

UN MITO DE LEGITIMACIÓN Y ORÍGENES: LA LEYENDA.....	14
EL CONTEXTO NARRATIVO.....	33
CRONOLOGÍA DE LOS AMORES DE ISABEL Y JUAN .....	48
Cronología básica.....	51
EL PAPEL ESCRITO DE LETRA ANTIGUA.....	74
Los problemas del término <i>historia</i> en el protocolo .....	81
MOTIVOS NARRATIVOS Y FOLCLÓRICOS EN LA <i>HISTORIA DE LOS AMORES DE JUAN E ISABEL</i> .....	90
Amor mutuo entre dos jóvenes solteros.....	93
Petición de matrimonio denegada.....	104
Matrimonio pospuesto por la imposición de una tarea.....	109
Separación de los amantes durante un plazo preciso.....	113
Viaje en busca de aventuras .....	115
Matrimonio y consumación pospuestos con un pretexto.....	118
Matrimonio contra la voluntad de uno de los contrayentes ...	120
Reencuentro de los enamorados y petición de un don .....	123
Muerte inesperada del amante .....	127
Burla contada al marido.....	129
Abandono del cadáver del amante ante la puerta de su casa...	130
Muerte sobre el amante muerto .....	133
Muerte súbita sin confesión .....	138
Entierro en la misma sepultura.....	140
La opinión del pueblo .....	148
Exhumación de los cadáveres.....	149

EL TRECENTO ITALIANO Y LOS <i>NOVELLIERI</i> .....	154
LA TRADICIÓN NARRATIVA ORIENTAL.....	185
LA LÍRICA CACIONERIL DEL SIGLO XV.....	202
Personajes y cronología.....	206
LA FICCIÓN SENTIMENTAL.....	236
<i>La Triste Deleytación</i> : Marzilla ‘el enamorado’.....	239
LOS AMANTES DE TERUEL Y EL ROMANCERO VIEJO.....	249
LOS AMANTES DE TERUEL Y EL ROMANCERO VULGAR Y NUEVO	260
CERVANTES Y LOS AMANTES.....	265
<i>LA MEMORIA GENEALÓGICA</i> [...].....	278
NI COMEDIA NI TRAGEDIA SINO DRAMA ROMÁNTICO.....	285
LOS AMANTES EN LOS PLIEGOS DE CORDEL.....	307
CONCLUSIONES.....	321
BIBLIOGRAFÍA.....	329
ANEXOS.....	367

## UN MITO DE LEGITIMACIÓN Y ORÍGENES: LA LEYENDA<sup>1</sup>

Pocos caminos ha dejado sin escrutar la valiosa crítica amantista en sus concienzudas monografías y artículos de investigación. Su labor, valiosísima, ha generado una cuidada bibliografía (recopilada en Guardiola Alcover, 1989-1990 y Sotoca, 2005) que ahonda en los aspectos más significativos de una *tradición* cuya existencia y verdad, que no verosimilitud neo-aristotélica, queda legitimada por la autoridad de la *opinión pública* y de la propia *tradición* (Caruana, 1975: 110).

El relato de los infortunados amores de Isabel y Juan, los conocidos Amantes de Teruel, muertos espontáneamente al ver imposible su amor, ha sido analizado complementaria e interdisciplinariamente. La historia, la lexicografía y la semántica histórica, la antropología, la música, la sociología económica, la pintura y otras Bellas Artes o la medicina, entre otras materias, han buscado los porqués de la muerte repentina de Juan o su participación en la Reconquista, la adecuación al aragonés del siglo XIII del léxico del papel que transcribió Yagüe de Salas —la Biblia del relato turolonense— o si la cuantía de la dote de Isabel era excesiva para el

---

<sup>1</sup> Este libro se inscribe en el grupo de investigación “Clarisel”, proyecto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo.

Aragón de principios del siglo XIII, momento en el que la *tradición* sitúa los hechos. En efecto, la investigación sobre los Amantes se ha interesado en dos asuntos que, sin especiales problemas, pueden resumirse en una sola idea: la verdad histórica de lo narrado y su datación, precisa o aproximada.

López Rajadel (2009; 2010) presentó un camino nuevo que debería llevar a replantear en parte la exégesis de los *Amantes* en relación con el códice en el que se encontró el relato, en este caso, con *La leyenda de la enterrada viva de Alfambra*. Con el cotejo de ambos ejemplares, el profesor López Rajadel interpretó la *Enterrada viva* como una antífrasis de los *Amantes*, una oposición entre lujuria, lascivia o amores ficticios por un lado, y amores dignos y verdaderos por otro. Y ello porque, mientras que en el primer texto la protagonista cristiana es una adúltera que abandona a su marido seducida por la longitud del miembro viril de un moro, de lo que tiene noticia directa por su propio cónyuge,<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Reproduzco de la edición de López Rajadel (2010: 12) las palabras exactas porque sintetizan a la perfección cinco temas recurrentes en la literatura medieval: las relaciones mixtas entre moros y cristianos, la lujuria grotesca, soez e impúdica del rey moro —y, en este caso, su generosa dotación sexual—, el adulterio, la conversión por amor, que lleva a la cristiana a abandonar su fe y entregarse al islamismo, y la falsa muerte como artimaña para huir con el pretendiente. Un asunto interesante es la peculiar realización en estas líneas del motivo del enamoramiento de oídas, es decir, del amor por la belleza descrita una persona nunca vista. Aquí la cristiana se enamora de oídas del moro, concretamente de un *venablo*:

Alfanbra, que no está mucho luent de Buenya, era del conte don Rodrigo, hombre mucho virtuoso e de gran esfuerzo; e estava cerca de alli, en Camanyas, hun rey moro joven et bien valiente.

El conte tenía una muger bella e liviana de seso; et hun dia el conte se encontro con el rey moro e Coirolu hun rato. El rey moro levava hun valiente ginet, e volviendose al conte:

en el caso de los Amantes, ambos mueren sin consumir su amor porque ella acaba de casarse. Isabel es “digna de lohor” (López Rajadel, 2010: 15); en cambio, la señora de Alfambra, “bella e liviana de seso.” (López Rajadel, 2010: 12). En último término, la convivencia de ambos relatos remite a la oposición entre *amor purus* —el de los Amantes— y *amor mixtus*, según la terminología de Andreas Cappellanus.

Así pues, la explicación literaria del relato, enriquecida sin duda por otras lecturas, ofrece un interesante punto de partida porque el relato sobrevivió sobre todo en la literatura, encargada de asumir la tarea de remozarlo con adiciones, supresiones, actualizaciones, recreaciones o adaptaciones según contextos e intereses narrativos. La consolidación del mito, y la superación paródica posterior, fue obra de Juan Eugenio de Hartzenbuch (siglo XIX), merecedor de justa fama en territorio turolense por ser el artífice de que los Amantes hayan traspasado las fronteras regionales y nacionales, convirtiéndose, como los de Verona y París (Rodríguez Carballeiro, 1930), en patrimonio de la humanidad (Negro Marco, 2002) y señas de la comunidad

---

—¿Qué te parece desti venablo?— mostrandole el biembro. El conte sende ridio; et asi se partieron.

El conte comia en su casa con su mujer; et tomose a redir benbrandole aquello que avia visto al moro. Dixo la condesa:

—Señor, ¿por qué vos redís?—

El conte non ge lo queria dir. Tanto Porfirio que je lo dixo. **La condesa, oydas las paraulas del conte, sende fizo esquiva; enpero tantost envio hun su secretario al rey moro diciéndole que era su enamorada, et que pensase como favlarian en uno.**

En la leyenda de los Amantes, al menos en la tradición del protocolo, la mención al moro se reduce a la de ser enemigo de la cristiandad, eliminándose la obscenidad y la ostentación del relato de *La enterrada viva*.

aragonesa. Su predicamento y difusión los han elevado a la categoría de *paradigma de leales amadores*.

El interés de esta monografía está, por tanto, en valorar si la literatura como marco de realización y supervivencia del material turolense —en concreto el índice de motivos de S. Thompson, las genealogías o relatos linajísticos y la puesta en relación del texto amantista con otros testimonios literarios europeos con quienes comparte motivos— es un buen mecanismo para interpretar la *tradición*, así como para dar claves certeras que expliquen su intención, es decir, los propósitos de la escritura, su continuidad y regeneración.

Para satisfacer estos objetivos convendría interpretar la materia en un contexto histórico-literario concreto, que no siempre tiene que satisfacer la cronología de la *tradición* recogida en el *papel escrito de letra antigua* que incluye Yagüe de Salas en su protocolo. Como habrá ocasión de mencionar, los Marzilla y los Muñoz, familias originarias del Teruel fundado en 1171 por Alfonso II, sufrieron pleitos y pependencias entre sí. Era tal la intensidad de los altercados, que hubo que tomar medidas expeditivas, firmar prohibiciones de acceso a la villa a ambas familias y dictar leyes contra aquellos que los acogieran. En realidad, todo se resumía en devaneos y escarceos entre los hijos de estas familias primigenias, que acabaron en raptos, violaciones y asesinatos. En este contexto, ¿qué mejor que disponer de un relato que, al menos, indultara a una familia erigiendo a uno de sus miembros como el más leal y fiel amador, responsable y cumplidor de la palabra dada? De este modo, el linaje de los Marzilla quedaría blanqueado, redimido, reforzado y enaltecido, ajeno por completo a las discusiones sobre su nobleza o pertenencia a un señorío. Esta legitimación del linaje que buscaba el prestigio y la construcción de una memoria favorable a través de la literatura, las leyendas

fundacionales, las tradiciones y los *exempla* o cuentos familiares no se trataba, por supuesto, de una novedad, pues en el siglo XIV, y aun en el XV, hay varios testimonios literarios: por ejemplo, don Juan Manuel demuestra su conciencia de linaje en el *Libro de los estados* (siglo XIV); otras pruebas son el *Árbol de la casa de Ayala* (segunda mitad del siglo XIV) de Fernán Pérez de Ayala, el *Libro de las buenas andanças e fortunas* de su hijo, Lope García de Salazar (finales del siglo XV) o el *Nobiliario de Linajes* (*Livro das Linhagens*) del conde de Barcelós, que cuenta tres siglos después (también en el siglo XIV) la vida y hazañas del primer señor de Vizcaya.

Intentando incluir el relato de los amantes en la tradición de los *libros de linajes* o *memorias genealógicas*, cuyas estrategias míticas y legitimadoras se remontan, al menos, a la antigüedad clásica (véase, por ejemplo, Ennio), los Marzilla aspirarían a su afirmación familiar ante la sociedad. Estos libros, manipulados o no, creaban situaciones sobre las que se fundamenta el pasado glorioso de una región o personaje, su identidad y sus valores venideros. Ante ello, la narración abandona la simple ficción y relega la importancia de documentar con cuidado todos los datos para adecuarlos a una cronología estricta y coherente: Juan de Marzilla —y no tanto Isabel Segura, porque era un lugar común que las mujeres no se mencionaran en las genealogías familiares (Guerreau-Galabert, 1981: 1040) ya que se las consideraba un ítem secundario y pasivo— se convertiría, de este modo, en el símbolo mítico-histórico de un plan: recuperar la memoria de sus antepasados, de cuya sangre heredaría la fidelidad en el amor y la lealtad a la palabra dada; por extensión, sería Juan el catalizador de esos mismos valores amorosos y caballerescos al resto de sus descendientes. De este modo, en la Edad Media se diseña un héroe cuya

existencia queda ligada al ámbito micro-histórico de Teruel y cuya presencia muestra una estrecha relación entre familia y sociedad. En cierto sentido, Joseph Thomas Garcés de Marzilla lo deja claro en su *Memoria genealógica justificada de la familia que trae el sobrenombre de Garcés de Marzilla establecida en la ciudad de Teruel* (1780), que se estudiará más adelante.

Otro asunto, parejo a la instrumentalización de la memoria con fines legitimadores a través de “historias de familias”, va a consistir en determinar si, en realidad, es posible que la *conciencia de linaje* pueda hacerse extensible a la de territorio, esto es, si había en la época medieval *conciencia de entidades supraterritoriales* o distintas comunidades en un mismo reino. Es así a partir de Alfonso X porque entonces la tierra identifica a los miembros del propio grupo territorial hasta el punto de que llega a representar una unidad, al menos, política (Maravall, 1983: 126-127). Teniendo en cuenta este amor por la tierra, entonces, el relato sería, además, la historia singularizada de un micro-espacio territorial, un mito de orígenes y de identidad local, embellecido por la literatura para acentuar su dramatismo. Pero vayamos por partes porque la leyenda de fundación turolense por antonomasia es el relato del torico y la estrella de Gabriel, con lo cual esta última afirmación habría que precisarla y contextualizarla con cierto celo y esmero.

Atendiendo a estas sucintas informaciones, parece que datos milenarios conviven con otros que se esfuerzan por la objetividad, convivencia que dificulta dar con una respuesta definitiva a la materia amantista, favoreciendo, por el contrario, que las conclusiones oscilen siempre entre dos extremos absolutos: la verdad y la mentira o, lo que es lo mismo, la ficción entretenida y gustosa, o la exaltación de un amor mítico-sagrado. En esta dicotomía está el germen de toda *leyenda*.

Así pues, ante esta propuesta y los trabajos de la investigación amantista, queda únicamente conducirse con suma cautela en un asunto legendario y tradicional, en cierto sentido, un *relato maravilloso* bajo la forma de *mito de fundación y legitimación* construido a través de un *rito de amor y muerte* de los miembros de dos familias que, según todos los datos disponibles, contribuyeron a poblar Teruel en un tiempo de orígenes, evocador por sí e independiente de su datación precisa.

La difusión de los sucesos turolenses despertó el interés, tras la exhumación de las momias, de eruditos castellanos, que lo convirtieron en un bien común sobre el que operar innovaciones importantes. Ante ello, la divulgación del relato de los Amantes pasa inevitablemente por hacer calas, más o menos profundas, en la literatura universal, pues se ha acomodado, por su versatilidad y por su alto contenido folclórico, a sus transformaciones: ahora el relato no solo contaría la historia embellecida de un linaje sino que permitiría rastrear las manifestaciones literarias orientales y occidentales desde la Edad Media.

La literatura de ficción ha contribuido de forma valiosa a la pervivencia de lo que el *papel escrito de letra antigua* llama *tradición*, ya que el marco literario da claves seguras de su recreación artística y continuos reajustes. Cualquier estudio debería empezar por *revisitar* este *papel*. Sin embargo, estas pruebas documentales aportan informaciones sesgadas, interesadas, irreconciliables o contradictorias cuando nos empeñamos en acomodarlas a una cronología o sucesión lógica y documentada de hechos históricos, y no en tratarlas como símbolos de un mensaje diferido. Las discrepancias al identificar cada nuevo dato con un referente real, más o menos próximo a la versión primitiva, y no con un producto ficticio, desaparecerían si los testimonios fueran

considerados una *literaturalización* de *acontecimientos vistos como excepcionales, casi milagrosos*, que se recogen con intención de influir sobre el auditorio acentuando *su cariz insólito, prodigioso y*, en determinadas situaciones, *ejemplarizante*. La supervivencia y el esfuerzo de perpetuar su memoria tiene que deberse a intenciones menos sublimes y más prosaicas: la *certificación de un linaje* mediante una *leyenda*, es decir, una relación de sucesos que combina la tradición o la maravilla con lo histórico o verdadero.

Y en este aspecto no es nada fácil separar el detonante del relato de los detalles accesorios, esto es, las aportaciones y reconstrucciones posteriores, que acuden a la imaginación colectiva y a la impronta cultural y literaria para rellenar los huecos de la difusión tradicional, para hacerla más fantástica, atrayente, prodigiosa o, por el contrario, verosímil (por ejemplo, considerar la *novella* de Girolamo y Salvestra del *Decamerón* de Boccaccio como un hipotexto para colmar vacíos, rotos o rasgados, como señaló Ubieto, 1979). En este sentido, conseguir la prelación de ambos testimonios sería un buen avance, aunque secundario si tenemos en cuenta otros aspectos más valiosos e interesantes.

Podría simplificarse el proceso si se tomara con suma cautela y escepticismo el *papel escrito de letra antigua* del protocolo del jurista y poeta Yagüe de Salas, la piedra angular del relato turolense y la base de la *tradición*; podría pensarse (y no sería la primera vez) que la letra no sería tan antigua, es decir, del XIII (de hecho, desde el punto de vista del léxico es imposible que el texto se escribiera en 1217), y el autor, posterior a este siglo, consignaría por escrito un *caso* y por las similitudes tomaría elementos de la tradición boccacciana para aderezar un suceso que habría llegado a sus oídos. Recuértese que en el siglo XVI unos racioneros,

llevados por su curiosidad, desenterraron los cadáveres para comprobar

si era verdad lo que por *tradición de nuestros antepasados se decía y tenía por cierto* estar sepultados los cuerpos de Juan Martínez de Marzilla, y de Ysabel Segura en la capilla de los Santos Mártires san Cosme y san Damián [...]<sup>3</sup>.

Esta aproximación, que hablaría de una difusión oral en algún momento, supondría revisar la datación del *papel de letra antigua* según paralelismos y similitudes estéticas. Con estas premisas y suponiendo que el papel que encontró en un archivo por casualidad Yagüe fuera tan antiguo como se pretende en ocasiones, el relato tendría un importante valor documental porque, dependiendo de la fecha, sería una de las primeras manifestaciones del conocimiento de Boccaccio en Aragón, anterior a la castellana, para la que hay estudios minuciosos, y a la catalana, cuya primera traducción conocida del *Decamerón* sería de 1429 (Renesto, 2001). De cualquier manera, estaríamos ante una prueba literaria de valor incalculable.

La actualización y el remozamiento de la *tradición* del papel de Yagüe durante los Siglos de Oro, el Neoclasicismo o el Romanticismo por intereses localistas y percepciones subjetivas, que oscilan, no con gratuidad, entre la expansión territorial aragonesa, a manos de Pedro II el Católico y Jaime I, y la española, que transforma a Carlos V en el magnífico gobernante de *un imperio en el que nunca se ponía el sol* —por ejemplo, en las versiones de Rey de Artieda, de Juan Pérez de Montalbán y en un romance de principios del siglo XVI—, resulta una dificultad añadida si no cejamos en el intento de

---

<sup>3</sup> Salvo indicación expresa, las cursivas y negritas de las citas son siempre mías.

encajar las informaciones aportadas en el archivo literario. La datación del relato durante los años del vasto reinado de Jaime I tiene interés por el carácter fundacional de su monarquía y por un nacimiento legitimado en todos los casos gracias a elementos que hablan de predestinación y maravilla. De hecho, se ha llegado a calificar su gobierno de *mito dinástico aragonés*.

On ne sait trop où, quand, comment est née cette légende: il semble seulement qu'elle ait une base historique dont la teneur, probablement fort mince, reste difficile à évaluer. Il est probable que le point de départ fut étonnement des contemporains devant un fait qui a pu revêtir aux yeux de certains un caractère exceptionnel. Et par conséquent bientôt symbolique, étant donné qu'au Moyen Âge tout événement extraordinaire ne tarde guère à être interprété, d'une manière ou d'une autre, comme un signe reconduisant plus ou moins explicitement à un dessein surnaturel (Delpech, 1993: 13).

En términos similares podemos referirnos al relato de los *Amantes de Teruel*. González concreta aún más, y señala poéticamente que el Teruel de Isabel y Juan

vivió los mejores años de su Historia. Cuando el Fuero proporcionaba el autogobierno que era ejercido en beneficio de la Comunidad de las Aldeas y sólo mirando la felicidad del pueblo que trabajaba a favor de la riqueza de todos y creaba un comercio floreciente, llegando a un modo de vida que después hemos estado ambicionando, sin que hayamos podido volver a disfrutar (2006: 35).

Por otro lado, hay estratos de evolución lingüística en la reproducción de Yagüe de Salas muy distintos, que dificultan aún más la comprensión fuera del contexto originario. A primera vista, el *papel escrito de letra antigua* puede plantear dos

inconvenientes: a) que la letra o léxico empleado sea deliberadamente antiguo (es decir, falsificado); y b) que, siendo auténtico, los términos, léxico o letras tengan un significado distinto al actual o que no se usaran en el siglo XIII como se pretende hacer creer. Así, la historicidad de los hechos narrados se justifica, entre otras razones, por su presentación como *Historia* (triste, lastimera, tierna, verísima...) de *Juan Marzilla e Isabel Segura*. El concepto de *historia* asume una especialización semántica distinta según la época; por un lado, estaría el término medieval, según el cual la *estoria* es múltiple, proteica y profusa en elementos que hoy calificaríamos como ficticios —como lo milagroso o sobrenatural cristiano—, incluso en el terreno de la historiografía; por otro, el positivista de los siglos XVIII-XIX-XX, tremendamente racional (el gran bastión de Cotarelo y Mori, ya en el siglo XX). Con esta colisión empieza la polémica sobre lo histórico de la *tradición*, y llegan las críticas descarnadas de Antillón, Cotarelo o Menéndez y Pelayo, quienes hablan de fraude documental a manos de Yagüe; que este escribiera, como poeta, una *Epopéya* sobre los Amantes en 1616, y que en 1619 certificara, como notario, los amores, no contribuyó a su credibilidad. Menéndez y Pelayo, en su *Orígenes de la novela*, habla de documentación apócrifa a manos del escribano-poeta Juan Yagüe de Salas. El «papel de letra muy antigua» que él certifica haber copiado y lleva por título *Historia de los amores de Diego Juan Martínez de Marzilla e Isabel de Segura, año 1217* “es ficción suya, poniendo en prosa, que ni siquiera tiene barniz de antigua excepto al principio, lo mismo que antes había contado en su fastidiosísimo poema publicado en 1616” (1961: 27).

Contando con estas premisas, este libro va a tratar el relato literariamente, escogiendo las referencias más representativas (*Decamerón*, tradición oriental, la cuentística,

Alventosa, Yagüe, Cervantes, Hartzenbusch, algunos pliegos de cordel y el *Florando de Castilla*) y teniendo como referente e hilo conductor el folclore en su realización como conjunto de elementos de contenido recurrentes en la tradición (Cacho Blecua, 2002), codificados en el *Motif-Index* de Thompson. Guardiola (1981) llevó a cabo una comparación entre el texto de Boccaccio y el relato de los Amantes en *narremas*, según el análisis estructural de Dorfman para las obras épico-caballerescas medievales. Distingue, por ello, diversos bloques:

problema > escollos > demérito / méritos > castigo / recompensa

Teniendo en cuenta estas unidades, concluye Guardiola, el texto de Boccaccio es una ampliación del argumento recogido en el protocolo de 1619, con lo que parece cierto que el suceso turolense tuvo que anteceder a la historia de Girolamo y Salvestra. Mi propuesta es similar en el objetivo, pero no así en el método. En lugar de distinguir *narremas*, voy a trabajar con *motivos* literarios y folclóricos.

Acudir al índice de motivos folclóricos de Thompson para explicar la leyenda de los Amantes ofrece ventajas indudables porque permite: a) objetivar los datos; b) remitir a una tradición previa que no conviene desechar; c) enriquecer los significados del relato; d) establecer filiaciones, dependencias y relaciones, paralelismos y concomitancias para explicar influencias; e) ampliar las estrechas miras del espacio turolense para insertar el relato en la cultura europea oriental y occidental, con la que seguramente se encontrarán nuevas conexiones. Así pues, una aproximación al relato de los Amantes desde claves literarias y folclóricas puede dar cuenta de cómo fue recibido

en los distintos momentos y contribuir a diseñar una historia de las mentalidades, una sociología histórica y económica y, sobre todo, a mostrar un momento importante dentro de la historia de la literatura. La anterioridad de los Amantes sobre el *Decamerón* no sólo daría mayor credibilidad a la historicidad de los hechos narrados sino que sería, por distintas razones, un hallazgo fundamental para la historia de la literatura aragonesa y castellana, cuyas deudas y fuentes habría que revisar para explicarlas al amparo de nuevos y valiosos materiales.

Sin explayarme en exceso en este momento, quiero apuntar que la reconstrucción literaria se adapta a las modas culturales. Los Amantes son *arquetipos*, que representan los amores entre personajes de alta alcurnia, intensos y desgraciados, truncados trágicamente y que perduran más allá de la muerte, a la que se concede un valor trascendente y expiatorio. Por ello, esta adaptación se realiza sin estridencias; la versatilidad de los arquetipos y la existencia de *leitmotiv* de honda raigambre tradicional garantizan su aplicación a múltiples contextos. Esta variabilidad explica su pervivencia y su capacidad de actualizarse según nuevas circunstancias históricas y culturales a través de unidades de contenido que se repiten y son identificables con facilidad. La narración es la misma, pero se enriquece y remozca con nuevos significados, o ampliando y recreando los preexistentes.

El análisis literario del relato de los *Amantes* aconseja asistir a la evolución de la historia de la literatura española, pues sobre él se han proyectado los aspectos más significativos de los hitos literarios desde la Edad Media hasta hoy: Segura actúa como un ingenioso personaje de cuento, incluso de *fabliaux* —que exige que la diviertan porque su marido la ha despertado con sus ronquidos y que

construye una burla *diciendo la verdad bajo la apariencia de una mentira*—, una *belle dame sans merci* en la ficción sentimental, heredera de la lírica trovadoresca, un paradigma de lealtad y constancia en la novela de caballerías, una virgen y mártir al modo de las santas de las *vita sanctorum*, la protagonista de las azarosas vivencias de las narraciones bizantinas y una heroína romántica. En cada ocasión, se ha puesto el acento en uno de esos elementos de contenido que llamo por convención *motivos literarios*. Por contraste y analogía con estas referencias literarias, evoluciona el relato; ante esto, los datos históricos pierden mucho de esa urgencia documental y quedan subordinados a la *recreación de un tiempo mítico y remoto de la historia de Aragón*, fundamental en su expansión (Vidal Muñoz, 2003), *y en el que tuvo su esplendor el amor entre Juan y Sigura*. Solo desde aquí, desde las costumbres y usos de una época, podrá comprobarse el calado cultural, moral y excepcional que se ha asignado a los *Amantes*. Porque, independientemente del momento, en todos los casos asistimos a un sobrepujamiento de Segura y Marzilla, que Serón hace comparables con Dido y Eneas, Leandro y Hero, Píramo y Tisbe y otros amantes famosos por tradición y por mitología (Maestre Maestre, 1998). De este modo, *Teruel es elevado literariamente a la categoría de espacio mítico en un tiempo de expansión, con señas de identidad propias*. En este sentido la narración no es solo una historieta de viejas, una *novella*, un cuento, como sugería Menéndez y Pelayo (1910), o una *relación de sucesos*, aunque formalmente adoptase esta estructura, aun en el protocolo de Yagüe; *es un relato fundacional de identidad local en torno a la construcción de un discurso ideológico basado en la voluntad de legitimar un cronotopo a través de la creación de una mitología de orígenes a partir de arquetipos literarios y elementos prodigiosos*.

Al margen de las diversas versiones, que alteran las causas de la separación y su duración, la escena final, el tipo de beso o el abrazo, el espacio y el tiempo, la incorruptibilidad de las momias, el martirio por amor, la constancia o inconstancia amorosa, se observa cierta estabilidad en forma de *motivos folclóricos y literarios*, es decir, constantes o recurrencias de contenido que, según los intereses narrativos de cada época, su finalidad y su combinatoria tienen connotaciones o significados distintos. En todos los casos hay una estrecha relación entre amor y muerte (*Eros y Tánatos*), aunque con connotaciones distintas. Así, el amor es entendido en términos que oscilan entre cierta mofa del *fin'amour* —de amplia difusión en la Corona de Aragón por la labor de los trovadores—, la ejemplaridad, la tragedia y el melodrama. Lo mismo ocurre con las causas del óbito o la imposibilidad de celebrarse el matrimonio entre los jóvenes, por razones más o menos peregrinas. La consolidación llega con el rebrote romántico, que lanzó internacionalmente a los Amantes en un proceso gestado en un momento propicio para ello, el *revival* medieval, que dirige la atención de los románticos a la Edad Media y a su complejo mundo simbólico, didáctico, moralizante y ejemplar. Claro está que la visión en el proceso quedó muy deturpada.

El folclore ha convivido en la época medieval con la *historia* (y con otros géneros), a la que ha contribuido, con estrategias diversas, a difundir y legitimar a partir de la *compilación* interesada de hechos sobresalientes. El rito contribuye a ello en la misma medida. Y ambos discurren paralelos porque son indisociables. El componente folclórico y popular es imprescindible en la gestación del relato, con independencia de que exista una base histórica que lo arroje. *Este anclaje folclórico justifica la estructura del relato,*

*cuya coherencia se confía más a la asociación de imágenes y motivos afines que a la lógica narrativa* (de nuevo en el protocolo: ¿Por qué se muestra el marido engañado tan liberal y cuerdo para resolver la situación? ¿Por qué es el mensajero de su propia deshonra pública? ¿Cómo es posible que un hecho que se habría interpretado como adulterino y habría quedado emponzoñado por la calumnia se considere digno de encomio y, como tal, persista? Las posibilidades narrativas para colmar estas lagunas son numerosas). El papel del protocolo de Yagüe es, en este sentido, más evocador que explícito, más simbólico (como él dice, *breve* y con cierta tensión dramática) que narrativo, y queda subordinado a un interés superior: *dar fe de lo ocurrido* y contribuir con su declaración a la historicidad de lo narrado.

Uno de los temas sobre los que la crítica se ha preocupado es el asombroso e innegable parecido del papel de letra antigua, la *novella* de Boccaccio —semejanza ya apuntada por Hartzenbusch en 1843 en la revista *El Laberinto*— y otros textos italianos de la generación de los *novellieri* (Sercambi, Bandello y Straparola) en motivos aislados y en su combinatoria idéntica. La prelación de los testimonios se ha convertido en el caballo de batalla de buena parte de sus intereses. Resulta utópico, por el momento, dar una solución definitiva por carecer de testimonios concluyentes. Boccaccio influyó en la literatura europea del bajo medievo y el Renacimiento, sobre todo con su *Decamerón* (Branca, 2001), para cuyo diseño encontró estímulos en amores de personajes reales: a Boccaccio le gustaba el tema aragonés y en sus *novelle* se localizan referencias a Jaime I y Pedro II de Aragón (Gella, 1972).

Es interesante la relación que existe entre estos espacios, que Hartzenbusch consideró hitos en la expansión de la Corona de Aragón a territorio italiano, muy prolífica en

los siglos XIII y XIV. Los mercaderes catalanoaragoneses, continúa el dramaturgo romántico, contribuirían al esparcimiento de la 'historia' (y, posiblemente, también los mercenarios almogáveres) con sus trovas (ninguna de las cuales se ha localizado). Puede plantearse como objeción que, salvo la supuesta referencia a un tal Marzilla en el *Cancionero d'Herberay de Essarts* y en la *Triste Deleytación*, los testimonios son poco concluyentes.

Sin embargo, aunque la génesis del relato amantista estuviera en la *novella* boccacciana, las diferencias culturales son enormes. En primer lugar, las sociedades que se describen en ambos testimonios no eran exactamente equivalentes; ambas son urbanas, pero la italiana es burguesa, mientras que la turolense parece estar representada por un *patriciado* o *aristocracia urbana* y un sistema económico y social basado en la *feudalidad* nobiliaria. A estos datos habría que añadir, en segundo lugar, que el *Decamerón* contiene relatos de contenido erótico (en ocasiones obscenos y procaces por influjo de los *fabliaux*), ausentes, por lo menos como tales, en los *Amantes*. A esta causa acude Linage (1999: 913) para justificar la prelación del argumento turolense sobre el boccacciano. Opina que sobre la base de los *Amantes* el florentino recreó la escena del Girolamo en la cama del matrimonio, y su solicitud de quedarse en el lecho conyugal para calentarse. En la tradición aragonesa del protocolo de Yagüe de Salas no se sabe con exactitud si la boda coincide con la llegada y el cumplimiento del plazo; en el texto italiano el matrimonio ya está consumado, pero nada se dice en el aragonés. Además del *Decamerón*, hay otros relatos literarios con motivos folclóricos y literarios similares, pero no son un calco: ambos textos comparten motivos y, lo que es más extraordinario, comparten la misma combinación de esos motivos.

Por encima de modas literarias y de influencias, actualizaciones, remozamientos o sustituciones existe, pues, en los amores de Isabel y Juan una impronta folclórica que los une y amalgama. Se especializa, noveliza o teatraliza, luego, en cada uno de los relatos (no hay una única versión de los Amantes) insistiendo en uno o más motivos y haciéndolos prevalecer como marca de género. Pero las recreaciones artísticas se incorporan sin justificarse a la *tradición* y ello dificulta un reconocimiento histórico fiable. La *historia* sirve de contexto narrativo de los hechos, y los retrotrae a un tiempo legendario y, para el receptor, remoto y mítico; después, se gesta el mito del que hay que valorar las causas y la huella de la tradición oral y de la escrita, esta última, por ejemplo, paralela a los tristes amores de Tristán e Iseo, donde también pervive la noción del amor cortés en su vertiente más trágica, asumida hasta sus últimas consecuencias (Cuesta Torre, 2001).

El amor como materia novelable y, en especial, los amores trágicos, han interesado siempre. La historia de Tristán e Iseo (siglos XII y XIII) próxima en el tiempo a los Amantes, presenta una relación igualmente desdichada, con amor adúltero y enterramiento conjunto. De hecho, la influencia podría estar en esta nota de Delgado, quien da aviso de la existencia de “un manuscrito del XIV en aragonés, bajo el nombre de *Cuento de Tristán de Leonís* que carece de principio y de fin” (2009: 175). Esta noticia debe ser tenida en cuenta en la exégesis del relato turolense porque habla de un ambiente propicio para la gestación de este tipo de relatos.

Por otro lado, la historia de Aragón abunda en relatos breves, orales y con un alto contenido tradicional, que narran los amores, venturosos o desdichados, de dos jóvenes amantes (Adell-García, 2001; Vidal Muñoz, 2003: 87-94).

Conviene ubicar en esta rica tradición previa el conmovedor relato de los Amantes de Teruel y explicar las causas de su despunte frente a otros relatos contemporáneos. Seguro que la exhumación de las momias contribuiría a ello.

Para ir concluyendo con esta introducción y dar coherencia a lo apuntado hasta el momento, conviene tener en cuenta que solo se ha tratado ahora de ofrecer al lector unos prolegómenos presentativo-conclusivos que han pretendido dejar claras las pautas que pretenden guiar este recorrido sobre las manifestaciones en la literatura del relato de los Amantes desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Quiero mantenerme al margen de la polémica datación y de la verdad de los hechos, si bien, como se ha comprobado por los materiales presentados, ese ha sido el tema central de los estudiosos amantistas desde el comienzo; pretendo, por el contrario, recalar únicamente en la literatura, en cualquiera de sus manifestaciones (relatos breves, relaciones de sucesos, libros de linajes, obras teatrales, cuentos, pliegos de cordel...), y ocuparme de la reconstrucción de los hechos desde estos presupuestos. Literariamente, el texto de los Amantes asume tradiciones culturales diversas que en este caso han acabado convertidas en mitos de expansión y leyendas de legitimación. Lo interesante será comprobar cómo, cuándo, dónde y por qué ha ocurrido este proceso, cuestiones que varían según intereses y expectativas. Hasta aquí, solo he planteado los problemas fundamentales del mito y su proximidad a la leyenda, y he resumido con pinceladas escuetas la orientación historicista los estudios amantistas. Quiero insistir en este punto en el próximo capítulo, así como en la función inicial del relato, que en ese momento parecía afectar a dos niveles: los Marzilla y la historia de Teruel. A esta función originaria se incorporarán, andando el tiempo, otros empeños.

## EL CONTEXTO NARRATIVO

La historia de los Amantes  
contiene muchos errores,  
pecado que cometieron  
los falsos historiadores.  
Que existieron los Amantes  
nadie lo debe dudar;  
tradicción tan arraigada  
tiene origen de verdad.

En estos versos Domingo Gascón y Guimbao, periodista y abogado, resume la polémica sobre la historicidad de los Amantes y denuncia los múltiples errores de transmisión; opina que algunos detalles restaron credibilidad a los sucesos, despertando una desconfianza que atrajo su menosprecio. Responsabiliza de ello a los falsos historiadores, y propone como sustento de la historicidad del relato, sin ningún atisbo de ironía, a la *tradicción*, a la memoria colectiva del pueblo turolense, verdadero y único testigo de los hechos. Plantea el relato en términos jurídicos, y declara su verdad invocando a una *tradicción arraigada*. Este interés historicista surgió a finales del XVIII llevado por un espíritu de verificación empírica ('científica') que triunfó en toda Europa. Los historiadores contemporáneos han trabajado con fruición para comprobar cada uno de los detalles que la literatura, y no la historia, ha ido incorporando a la *tradicción* de estos amores frustrados.

Como rastrea Guardiola Alcover en *La verdad actual sobre los Amantes de Teruel*, entre ellos estarían Isidoro de Villarroya, quien afirma que Yagüe sacó la información de los antiguos *Anales de Teruel*; Gabarda, quien, acudiendo a un *Memorial literario* de Madrid, publicado en 1785, añadió como garantía la testificación del notario Ramón Herrero y las legalizaciones de los escribanos Pedro de Morata y Raymundo Lucía, todos personajes de autoridad; Zapater y Federico Andrés, también contribuyeron a la confusión. Muchos de ellos trabajaron con materiales de desigual relevancia documental: el supuesto descubrimiento y la identidad de las momias —puesta en solfa por Guardiola Alcover (1988: 57)—, la *Epopeya* de Yagüe (un texto de ficción), el protocolo (escrito como reacción a las declaraciones de Blasco de Lanuza), una *Memoria genealógica de Garcés Marçilla* —probablemente una biografía ficticia y propagandística, en la línea del papel escrito de letra antigua, como comenta López Rajadel para el xv (1996, 2008, 2009), que escribe el propio noble para dar mayor lustre, esplendor y renombre a sus apellidos pues con ella se presentaba como cristiano viejo, con una tradición familiar de varios siglos, miembro de un linaje ejemplar, con la carga importante de haber intervenido en la fundación de Teruel y legitimado por hechos prodigiosos de carácter casi divino—, y el *Papel de san Pedro*, sobre el que trabajó Antillón, una “combinación poco afortunada de tres textos: el protocolo, la *Historia de los Amantes de Teruel antigua*, y la *Epopeya trágica* de Yagüe” (Guardiola Alcover, 1988: 14).

Es de rigor dejar un espacio destacable para Cotarelo y Mori (1907), afamado detractor de la historicidad de los Amantes, y para Caruana, ilustre cronista oficial de Teruel y defensor a ultranza de la *tradición* a partir de una concienzuda lectura del *papel escrito de letra antigua*. Las palabras de Cotarelo

han dejado vestigios valiosos y, aún hoy, se invierten ímprobos esfuerzos en contestarlas. En *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel* Cotarelo planteaba dudas sobre la génesis de la *tradición* y para contrarrestarlas acude a variadas fuentes documentales. A partir de datos incompletos, orienta su trabajo en tres direcciones: la literatura, la historia y la genealogía. Vuelve al tema de las momias y propone una explicación al verdadero origen de la leyenda. Niega la historicidad de los hechos, que atribuye a la invención popular. Añade que el protocolo de Yagüe es una falsificación del propio notario, y justifica su afirmación acudiendo a los rotos y rasgados del texto.

Caruana (1958b), un hito clave en el debate, defiende la historicidad de los hechos con datos objetivos: 1) la fecha de la judicatura de Domingo Celadas coincide con 1217 (tentativa débil teniendo en cuenta que en Aragón no se data según la era cristiana hasta 1370); 2) pruebas documentales de los apellidos de los amantes; 3) el anagrama, cuya interpretación es obra de Dimas Fernández-Galiano (Caruana, 1959). Para llegar a esta deducción se han operado adaptaciones significativas cuyo resultado responde más a la casualidad que a una voluntad expresa de intertextualidad por parte de Boccaccio. Girolamo, el protagonista italiano, es un nombre muy usado en Italia, lo que no negaría el uso deliberado que podría hacer de él Boccaccio. Es muy interesante un párrafo que dedica Guardiola a valorar la pertinencia del anagrama. Señala que Sapegno identifica, en la *novella* de Girolamo y Salvestra, al padre de aquél como el nombre de Leonardo Sighieri, patriarca de una familia rica de Florencia con intereses mercantiles en Francia. Concluye Guardiola que “la semejanza con Sigura puede levantar sospechas” (1988: 27), pero no aporta soluciones definitivas.

Otros argumentos que avalaban la historicidad eran identificaciones artísticas: diversas escenas del artesanado de la catedral de Teruel (el jinete, la despedida, el escudo, la escena de cama y las bodas). En la actualidad estas afirmaciones siguen en cuarentena porque no son concluyentes ni la identidad ni el significado de las pinturas.

Menéndez y Pelayo (1910) no se mantuvo al margen de esta polémica, sino que la alentó sin que tuviera demasiado interés por ella. El polígrafo santanderino se movía en sus investigaciones por una atinada intuición y altas dosis de subjetividad, que contrarrestaba con sus extraordinarias facultades personales, su conocimiento de la investigación realizada en otros países y de sus literaturas, una perspectiva histórica muy amplia, su habilidad para manejar la erudición sin desinteresar al lector y para destacar los mejores fragmentos, etc. (Cacho Blecua, 2007). Habla Menéndez y Pelayo de arraigo y pasión a la hora de aclimatar la novela de *Girolamo y Salvestra* a Teruel, pero es dubitante (en el fondo ecléctico) en sus afirmaciones:

El ejemplo más singular de la influencia de Boccaccio en España es la adaptación completa de una novela, localizándose en ciudad determinada, enlazándose con apellidos históricos, complicándose con el hallazgo de unos restos humanos e imponiéndose como creencia popular, viva todavía en la mente de los españoles. Tal es el caso de la leyenda aragonesa de los Amantes de Teruel, cuya derivación de la novela de *Girolamo y Salvestra* (giorn. IV, 8) es incuestionable y está hoy plenamente demostrada, sin que valga en contra la tradición local, de la que no se encuentra vestigio antes de la segunda mitad del siglo XVI. ***No por eso negamos la existencia de los Amantes, ni siquiera es metafísicamente imposible que la realidad haya coincidido con la poesía***, pero sería preciso algún fundamento más serio que los que Antillón deshizo con crítica inexorable, aun sin conocer la fuente literaria de la leyenda (p. 27).

Sus conclusiones, aunque parten de la premisa de que las primeras menciones no son anteriores a la segunda mitad del siglo XVI, no resultan descabelladas ni, como él mismo señala, incompatibles con hechos reales, eso sí, manipulados artísticamente. Para él lo fundamental es la literatura, e interpreta que en este contexto los *Amantes* son un cuento o una novela corta (*novella*), en suma, *un trasvase o trasplante aleatorio de la creación de Boccaccio en suelo aragonés dos siglos después de su escritura*. A pesar de la tardanza, a favor de esta propuesta están los excelentes trabajos de Chevalier (citados en la bibliografía final, especialmente 2000), que hablan en la segunda mitad del siglo XVI de la incorporación de cuentos (ya ocurría a principios del siglo en la novela de caballerías) en relatos más amplios, en una manifestación del interés de los autores áureos por historias populares o tradicionales, en general difundidas oralmente, a la manera de *El patrañuelo o Sobremesa y alivio de caminantes* de Timoneda o la *Historia* (atención al término) *lastimera d'el príncipe Erasto*, trasunto de los *Siete Sabios de Roma*. Tenían, como en épocas anteriores, una intención lúdica, pero también moralizante.

Sin duda, los sucesivos trabajos de Ubieto contribuyeron a dar visos de historicidad a los hechos. Según su versión, la sucesión cronológica y el resumen del proceso tienen la siguiente estructura:

Siendo juez de Teruel, Domingo Celadas, en 1217, Juan Martínez de Marzilla se enamoró de la hija de Pedro Segura. La pidió en matrimonio, pero Pedro Segura recordó a Juan Martínez que su padre “era de gran mano”, pero tenía muchos hijos y en reparto le corresponderían pocos bienes. Se acordó un plazo de cinco años para que Juan se enriqueciese, marchando a tierra de moros. Al cumplirse el plazo y regresar Juan encontró a la hija de Pedro Segura ya casada. Juan murió

y ella, “apartando la mortaja, besólo tan preto que allí esclató”. Entonces se acordó enterrarlos juntos en la iglesia de San Pedro de Teruel. Esta narración contiene datos diferentes a la recogida literariamente. Así, llama al “amante” Juan y no Diego, quizás acertadamente. El nombre de Diego aparece en Teruel en el siglo XV, mientras que el de Juan es el más abundante desde el XII al citado. La división de los habitantes de Teruel en manos (grupos sociales y económicos) comenzó en el siglo XII, cuando no más tarde. Pero desapareció en 1442 posiblemente. La familia Marzilla se documenta desde el siglo XIII constantemente, mientras que la Segura sólo aparece en ese siglo. La tradición ha mantenido el año 1217 como el de la actuación de Domingo Celadas como juez de Teruel, mientras que la tradición manuscrita a partir de 1262 lo sitúa un año más tarde. Por otro lado, la costumbre de ir a enriquecerse a tierra de moros está perfectamente datada entre 1200 y 1238, perdiéndose posteriormente. Esta serie de datos concordantes permite asegurar que antes de 1262 ya existía una tradición que narraba los hechos de los “Amantes”. Pero dada su proximidad a la posible fecha (1217) hay que aceptar que los hechos son históricos.

En resumen, Ubierto aporta como pruebas que: a) el nombre del amante, por estadística, tiene que ser *Juan* porque predomina sobre otros antropónimos en territorio aragonés. Sin embargo,

Juan es la palabra predilecta de Occidente para nombrar a sus varones [...] Juan es el personaje masculino más cercano a Jesús. Ningún aragonés se atreve a dar el nombre de su hijo porque sería tomarlo en vano. Llamar a un pequeño ‘Jesús’ rozaría la blasfemia o quizás incurriría plenamente en ella, y en este contexto, Juan se presenta como muy aceptable alternativa (García Herrero, 1992: 67).

Así visto, el nombre es demasiado común para resultar identificador. Además, es el nombre prioritario en el folclore y en el romancero; b) está atestiguada la presencia y *calidad* de las familias Segura (1221-1266) y Marzilla en Teruel. López Rajadel amplía el plazo de la permanencia de la memoria de los Segura en Teruel más allá de 1266, “pues a Gil Ximénez de Segura se le recordaba diariamente en la capilla de la iglesia de San Pedro, donde estaba enterrado” (2008: 24). Pero, documentalmente, los Marzilla tenían un abolengo más reconocido que los Segura (Vidal Muñoz, 2003: 85 y ss.), aunque este matiz podría no influir en la cuantía de la herencia. En cualquier caso, el cambio que se opera en el *papel de letra antigua* es significativo y puede deberse a la deturpación en su noticia o a la voluntad expresa de Pedro Segura por entorpecer los amores de su hija y sobrepujar a un Marzilla por su comportamiento. Sin duda, en este andamiaje el que mejor parado sale es el Amante; c) la expresión ‘como era de gran mano’ del protocolo remite a una agrupación por categorías sociales y económicas, vigente de 1278 hasta 1442; e) en la relación de jueces de Teruel la judicatura de Domingo Celadas incluye el año 1217; f) Pedro Fernández de Azagra, hermano bastardo del señor de Albarracín, sería el marido de Isabel, según la versión de Artieda. Sin embargo, su nombre solo aparece en la documentación tardíamente; g) el “espíritu de frontera”, que culmina con la ocupación del reino de Valencia en 1239 y que no sobrepasaría 1250. No era extraño, añade Ubieto, que jóvenes aragoneses se fueran a luchar a tierra de moros, a la Cruzada europea y a la española, la Reconquista, para hacer fortuna. Ubieto opina que los datos del *papel* del protocolo encajan a la perfección en este contexto histórico. Por ello, la leyenda perdería parte de su ficción y acabaría prevaleciendo lo histórico.

Yagüe apoya la verdad en el juramento de personas dignas de crédito, autoridad y fe; por su parte, Ubieta sustituye lo lábil de la testificación personal (y el riesgo de fraude) por apoyo documental, el único que resultaría incuestionable. Sin embargo, los saltos temporales son enormes y a duras penas siguen una ordenación lógica y coherente. La solución de Ubieta está en considerar la existencia de una leyenda oral perdida que se gestó en un periodo próximo a los hechos, una estrategia muy similar a la empleada en la épica, por ejemplo en el *Cantar de mio Cid*. Teniendo esta posibilidad en cuenta, agudamente Pérez Lasheras incluye el tema de *Los amantes de Teruel* en el epígrafe dedicado a los poemas épicos (2003: 99).

Muñoz Vidal acude de nuevo a este *espíritu de frontera* en la ocupación valenciana para explicar la partida del Amante. En las constantes históricas del siglo XIII, Teruel

va a ser el punto más avanzado de la frontera aragonesa ante los musulmanes, estimulando, este hecho espacial, una mentalidad dirigida a los intereses militares de Reconquista. La presencia de nobles [...] en esta tarea, muchas veces de forma independiente, aunque bien vista por los reyes, está documentada (2003: 35).

Añade que Marzilla viajaría a Italia y participaría en la batalla de las Navas de Tolosa (2003: 56). Si esto es realmente así —como también lo indica Joseph Thomas Garcés de Marzilla—, la mención en el *Cancionero de Herberay des Essarts* a un tal *Marzilla el francés* tendría que ser revisada simplemente porque la realidad histórica y los datos del *juego trovado del ABC* son discordantes. Ante ciertos anacronismos, otras opciones, si pretendemos acomodar el cancionero y el *papel de letra antigua*, podrían ser que hubiera varios Marzilla dignos de mención (por amores, rencillas o menciones militares, como Fermín de Marzilla o Martín Martínez de Marzilla), a

los que convendría distinguir; una solución más, que Marzilla hubiera participado en varias empresas militares contra los moros, una de las cuales le llevaría a pasar por Jaca y a capitanear una hueste; otra, que el Marzilla turolense participara en la batalla jienense y como almogávar en las Cruzadas europeas en la que intervinieron muchos aragoneses en calidad de mercenarios. Una de las rutas hacia los Santos Lugares sería Francia (posibilidad que justificaría la mención, casi retórica, de “por mar y por tierra” del protocolo).

Recuperando parte de la trova del cancionero navarro a la que recurriré en otra ocasión, tenemos:

El muy alto rey don Ihoan  
a Iaca va por la I.  
Su huésped es Julián  
su muger Iohana otrossi.  
Dize Marzilla el francés  
que a comer le den iudias  
y danle por quatro pies  
un iavali todos días  
a él y sus companias  
[...]  
sus criados cantaremos  
ie soy pobre de liesse  
jurando que nos iremos  
(vv. 161-169)

Su viaje podría haber sido camino de Oriente (Linage, 1999: 908), y en aquel trayecto haber atravesado tierras y mares. Pero, de nuevo, estaríamos ante un anacronismo pues ninguna fecha encaja con 1217 (o 1370, según la era cristiana), además de que el rey que se menciona sea Juan II de Aragón (1425-1478). En este amplio espacio de tiempo

convivirían varios Marzilla, pero el Amante no pudo vivir entonces, a no ser, claro está, que los datos se hayan ido acumulando para recibir una interpretación simbólicas, y los tiempos, espacios y personajes sean *símbolos locales* de un pasado remoto y se utilicen como *mito de fundación* o de orígenes ejemplar e identificador *de una conciencia localista y patriótica*, y la efectividad ideológica se imponga a las incoherencias temporales. En este momento se trataba de una estrategia legitimadora de los Marzilla, no ajena a las prácticas seguidas en el resto de Europa. Así, en Francia se recurre al hada Melusina como herencia maravillosa y legendaria para justificar la dinastía de los Lusignan, caballeros franceses del siglo XII que hicieron grandes *carreras* en la Cruzadas (White-Le Goff, 2008).

El viaje a tierras de moros —enemigos por antonomasia de la cristiandad durante la Edad Media— del *papel de letra antigua* se convierte en una excusa verosímil, en una manifestación genérica y realista que sirve de marco a un motivo folclórico utilizado con fruición en el folclore universal (Lida de Malkiel, 1941): la tarea asignada al pretendiente (H310. *Suitor tests*) por el suegro (H310ff. *Suitor is put to severe tests by his prospective bride or her father*) que le obliga a alejarse de la amada durante una larga temporada (H317. *Long term of service imposed on suitor*) para postponer un matrimonio no deseado por el padre (T323. *Escape from undesired lover /mistress/ by strategy*) y hacer desistir al pretendiente. No era extraño en el folclore que el padre se negase a entregar a su hija y propusiera a los pretendientes pruebas difíciles para disuadirlos (véase también en el *Decamerón*). De hecho, la sobreprotección paternal se ha considerado literariamente como una realización larvada de incesto, que en el *papel* no tiene ningún sentido aplicar. No es el caso, por ejemplo, del rey Antioco, que se niega a entregar

a su hija porque la ha violado en repetidas ocasiones, según el *Libro de Apolonio* (T50.2. *King loves his daughter so much that he does not want to marry her to anybody*; P41.1. *Great warrior destroyed by king when he asks for princess in marriage*). Para evitar entregarla propone una tarea imposible (Q512. *Punishment: performing impossible task*), un “enigma que encubre su pecado” (S11.4.1; E765.4.1; H913.2.) (Lacarra, 2003: 72). En la tradición folclórica la tarea impuesta se acababa en el último minuto (H1230.1(B) *Quest (task) with time limit accomplished at last minute*), como ocurre en algunas versiones del relato amantista en las que Juan entra justo cuando repiquetean las campanas de boda. Su llegada, superado brevemente el plazo, noveliza los hechos, acentúa el dramatismo, la predestinación y anuncia la tragedia. El *papel* del protocolo no dice nada de la vuelta; es la recreación literaria posterior quien la inventa.

Complementariamente habría que considerar las relaciones de enemistad entre los Muñoz y los Marzilla, familias, junto con los Segura, pobladoras de Teruel y que entre los siglos XIII, XIV y XV protagonizaron venganzas y muertes. Los jóvenes de estos clanes rivales mantenían contactos amorosos y acordaban matrimonios contrarios a los deseos de los padres (un anticipo vívido de las relaciones belicosas entre Capuletos y Montescos). Abundaban las *relaciones* en las que los Marzillas y Muñozes intervenían juntamente en asuntos amorosos con finales muy desgraciados. Por ejemplo, tras varias provocaciones y venganzas, en el Teruel de 1404 ocurren hechos sangrientos que causaron la indignación del Concejo y la Comunidad. Según la tradición, Alvar Sánchez-Muñoz huye con Sancha Martínez de Marzilla. Son alcanzados y Alvar muere acusado de raptó. Un nuevo Marzilla protagoniza asuntos de amores

desgraciados, también según la *tradición*. Nada de prodigioso, aunque sí de poético, parece haber tras este crimen.

Los estudios de López Rajadel (1996, 2008, 2009 y 2010) han sido, sin duda, el soplo de aire fresco que ha reorientado la interpretación de la leyenda, contribuyendo a la credibilidad del *papel escrito de letra antigua* y, por extensión, de todo el relato. López Rajadel ha dado un paso más en la lectura que del *papel* hizo Ubieto y, de resultas, ha encarrilado estupendamente la discusión amantista, con conclusiones y datos históricos valiosísimos que contextualizan la *tradición* y le atribuyen una función panegírica y propagandística, concorde con el interés de Joseph Thomas Martínez de Marzilla. Partiendo de que el relato amantista podría formar parte del códice 353 de la Biblioteca de Cataluña, una miscelánea de textos sobre Teruel, se explican los orígenes del *papel escrito de letra antigua* a la luz de las obras del códice. Estos datos permitirían fechar en la segunda mitad del siglo XV el *papel* del protocolo (1996). En el libro de 2008 corrobora esta fecha con datos socioeconómicos, y añade una valiosísima documentación histórica que hay que revisar con lupa porque tiene las claves del mito de los Amantes e insiste en la voluntad de los Marzilla de limpiar su linaje, menoscabado —y no nos imaginamos hasta qué punto— por las rivalidades locales con la familia Muñoz. La figura del moro le sirve a López Rajadel (2009) para insistir en la datación de dos de los documentos encontrados en la miscelánea del códice 353, *La enterrada viva de Alfambra* y la *Historia de los Amantes de Teruel* (véase con mayor prolijidad en López Rajadel, 2010). Afirma que este códice pudo ser patrocinado por los Martínez Marzilla en la época de Juan II para “exaltar el origen de su familia” (2009: 892), en la línea de los *libros de linajes* que comenté en la introducción. Curiosamente, las primeras referencias literarias sobre los

Marzilla son también de esta misma época; en la *Triste Delectación* se habla de Marzilla y su dama; más dudosa es la atribución del *juego trovado del ABC* del *Cancionero de Herberay de Essarts*, que menciona también a un Marzilla que apoda el francés. Nos movemos en una horquilla temporal muy limitada de aparición de las primeras muestras escritas de la leyenda amantista: la segunda mitad del XV. Según estos datos, en este momento la *tradición* sería bastante conocida en la Corona de Aragón.

Sigue López Rajadel con el tema de los moros como justificación del periodo propuesto para la historia de los amantes. Señala evidentes equivocaciones en el *papel escrito de letra antigua*, que hacen difícil explicar

una defensa a ultranza de este relato legendario como un hecho acaecido en los primeros años del siglo XIII, pasando por alto los anacronismos de todo tipo (socioeconómicos, lingüísticos, de cronología, etc.) que se aprecian en el relato por haberse escrito en la segunda mitad del siglo XV.

Así, la elección de este pasado remoto es más evocadora que explícita. El *papel de letra antigua* parece situar los hechos (al margen del lapso temporal de la adaptación del nuevo calendario) en el Teruel de Jaime I el Conquistador (1213-1276); otras recreaciones literarias hablan de Carlos V y su reinado anexionista y conquistador. Ambas referencias comparten varias constantes sobre las que conviene reflexionar para explicar la leyenda: a) remitir a monarcas que han dado, por sus gobiernos, esplendor a un espacio geográfico y han contribuido a su consolidación como territorio mítico; b) ser, en la mente de sus narradores (aquellos que contribuyeron a su divulgación), tiempos lo suficientemente remotos para que sea imposible comprobar su veracidad; c) sufragar una política expansionista, uno

hacia el Mediterráneo y otro hacia el Atlántico. Son, pues, *tiempos míticos de gloria y esplendor*, que se difunden a favor de intereses políticos y legitimadores; d) crear señas de identidad por el nacimiento de una conciencia suprarregional y nacional a golpe de espada (contra los sarracenos luchó Jaime I; Carlos V se enfrentó a las Comunidades y tuvo ciertos problemas en su actividad internacional, sobre todo por la amplitud de sus dominios); e) no estar ajenos, como ocurría a otros monarcas, de cierto mesianismo y goticismo, por el cual la monarquía se transmitía directamente de Dios. Como he indicado, el nacimiento de Jaime I estuvo marcado por la maravilla y la casualidad; Carlos V fue bendecido por su abuela, la Reina Católica, por decreto del Papa, nada más nacer: “Este será el que se lleve las suertes”. ¡Y se convirtió en el emperador más grande de todos los tiempos! Su reinado tuvo una impronta sobrenatural y maravillosa, en boga en la sociedad del momento y que, en ocasiones, era interpretada como una manifestación divina. De este modo, volvemos a la doble función del relato en orígenes: la reivindicación de un linaje y de un territorio.

En el siglo XVI fueron prolijas las *relaciones de sucesos*, que utilizaban títulos como *Historia verísima...* para persuadir a la compra. Como efímeros, su conservación ha estado expuesta a un gran número de avatares, que han terminado por hacer desaparecer muchos pliegos. El adjetivo *verísimo* que emplea Alventosa en su relación puede plantear problemas porque solía asociarse en el siglo XVI y XVII —momento de su desarrollo (Redondo, 1995)—, no a la verdad de unos hechos objetivos o comprobables porque, a veces, lo narrado está manipulado, sino a *cierta verosimilitud*. Era propio este adjetivo intensificador de los títulos de las *relaciones de sucesos*, que buscaban informar, entretener y conmover al público narrando en primera persona, es decir,

presentándose a sí mismo el autor como testigo de unos hechos prodigiosos, excepcionales o sobresalientes (Redondo, 1996). Su función era la de hacer revivir un acontecimiento notable a un lector intemporal —haya o no presenciado el suceso—, y transmitir una información, casi siempre subjetiva, que busca la moraleja y la admiración. Tienen un interés ejemplar y solían usarse en la predicación (Castillo Martínez, 2009). El redactor de *relaciones de sucesos*, a veces un avezado coplero con clara intención y voluntad artísticas (Sánchez Pérez, 2008), escribe desde su punto de vista, añadiendo, suprimiendo o inventando lo que le parece, si bien siempre afirma que el relato que recoge es verídico. Además, no era del todo raro que estas *relaciones* se incluyeran en las crónicas y en la llamada narrativa de la *ficción sentimental* o de aventuras amorosas.

## CRONOLOGÍA DE LOS AMORES DE ISABEL Y JUAN

La narración de los Amantes ha gozado de una amplia difusión en todos los géneros y formas literarias: relato corto, ficción sentimental, prosa, verso (pliegos de cordel, romancero, sonetos, poemas caballerescos...), hasta su eclosión en el drama romántico. En esta tendencia se sacrifica, a veces, la supuesta tradicionalidad del *papel escrito de letra antigua* a favor de la invención, siempre manteniendo unas constantes de contenido o *motivos* que permitan reconocer los elementos básicos de la estructura. Cada versión, no obstante, insiste en un motivo, literario (sinónimo de culto y escrito) o popular (sinónimo de oral y tradicional), dependiendo de la ordenación que busque darse al relato, en último término, de la respuesta a modas o inquietudes culturales. La localización de unas momias atribuibles a los Amantes despertó el interés de escritores y autores teatrales, que recrearon lo oído, en ocasiones, haciendo convivir en un mismo fragmento, por qué no, la realidad y la ficción. Así, hasta la segunda mitad del siglo XVI nos encontramos ante un relato local; el valenciano Rey de Artieda es el primero en recuperarlo en la Península, aunque no hay que olvidar los vínculos entre Valencia y el Reino de Aragón. Su consolidación llega con su advenimiento a territorios más amplios que el núcleo aragonés (por ejemplo, con el poema caballeresco *Florando de Castilla*, de Jerónimo

de la Huerta). La exhumación de las momias dio el golpe de gracia definitivo para llamar la atención sobre el hecho turolense.

Hay que recordar, además, que unos años después, en 1595, Shakespeare estrenaba *Romeo y Julieta*, una tragedia teatral con importantes reminiscencias con el relato que vengo comentando, sobre todo en el motivo de la muerte de los amantes, denominado por Arquès la *muerta-viva*. Esta investigadora llega a proponer que estamos ante una saga con un único motivo —la muerte por amor— y con dos realizaciones —real o fingida— que, no gratuitamente, coinciden en el códice 353 de la Biblioteca de Cataluña, donde se contiene *La enterrada viva de Alfambra* y la *Historia de los Amantes de Teruel*<sup>4</sup>.

Las menciones a los amantes turolenses, a partir del XVI, pueden agruparse en tres bloques:

- a) Los referentes textuales a la *tradición* que reconstruyen la historia, añadiendo, reconduciendo y generando nuevos valores y significados.
- b) Alusiones en las que los personajes son *ejemplos de una doctrina*: Macías, Juan de Tarsis y Peralta, López de Zárate.
- c) Notas sobre motivos concretos de la tradición o sus remozamientos: Gurrea y Henil, Suárez de Figueroa, Juan de Tarsis y Peralta, Cervantes y Bartolomé Jiménez Patón, quien en su *Elocuencia española en arte* recordaba el nombre de Juan Yagüe y del infeliz protagonista, además de algunos de sus versos:

---

<sup>4</sup> Como he indicado, sigo en esta atribución la propuesta de López Rajadel de 2010, que me parece perfectamente argumentada y que explica buena parte de las contradicciones y saltos temporales que pueden apreciarse en el *papel* del protocolo.

Habrá pluma, pincel, ingenio, lengua,  
que escriba, pinte, considere, y hable  
(si bien Virgilio, Apeles, Platón, Tulio  
sean) los celos, la tristeza y rabia,  
los suspiros y quejas que Marzilla  
tiene, muestra, padece, y que publica  
en cara, corazón, boca y entrañas

Como Cervantes, calla la identidad de la mujer; a) por razones ajenas al relato y próximas, en cambio, a posturas ideológicas, o b) simplemente porque no se conocía con certeza. Cervantes, eso sí, la tacha de *homicida*. La anonimidad de la Amante se explicaría en los primeros textos por razones distintas: si se acepta que el relato podría ser un ejemplo de *libros de linajes* y lo relevante era reivindicar la memoria de los Marzilla, poco o nada importa el nombre de la muchacha que facilita el proceso.

Conviene hacer acopio, por tanto, de todas las menciones, directas, indirectas o textuales, que se han ofrecido hasta la actualidad siguiendo los trabajos de Gabarda (1907), Labandeira (1980), Sotoca (1979; 2005), Oliver Jarque, Ubieto y Linage, citados en la bibliografía final. Se hará con un breve comentario, que se ampliará en un apartado posterior. La fecha límite, salvo excepciones significativas —los valiosos pliegos de cordel que sobre el tema han estado hasta el momento desatendidos en la Fundación Joaquín Díaz (Urueña, Valladolid)—, será el aplaudido estreno de Hartzzenbuch.

## Cronología básica

Según Antonio Ubieta, antes de 1250 existía una leyenda que circulaba oralmente. Recogía unos hechos que ocurrieron, continúa Ubieta, en el primer trimestre de 1217. Esta leyenda llamaba al amante *Juan*, mientras que la tradición literaria, posiblemente influida por el romancero popular o por una confusión con el nombre del hermano mayor, eligió el nombre de *Diego*. Ubieta, también en 1979, añade que esta primitiva versión explicaría la anonimidad de Isabel hasta el siglo XVI (1979: 6-8):

Por todo creo que antes de 1250 —cuando se fijó equivocadamente la cronología de los primitivos jueces de Teruel— existía una tradición oral que aseguraba que el año 1217, siendo juez Domingo Celadas, un joven llamado Juan Martínez de Marzilla regresó de tierra de moros, encontró a su esposa ya casada con otro y murió por este motivo (1979: 21).

Guardiola Alcover (1982; 1988), a partir de la frase *como si era de día*, que explica a través de las obras patrocinadas por Juan Fernández de Heredia, propone “que el texto de la *Historia* que actualmente se posee, aunque es de fines del siglo XV, copia otra versión, original o no, fechable a fines del siglo XIV” (1982: 152).

López Rajadel opina que la historia se recogería por escrito en la segunda mitad del siglo XV (durante el reinado de Juan II de Aragón) y que el *papel escrito de letra antigua* formaría parte de una miscelánea dedicada a exaltar, como se ha visto, los orígenes legendarios de Teruel. Aduce para ello razones socioeconómicas, históricas, literarias y ecdóticas.

Hacia 1458 se escribe la *Triste deleytación*. Según estos versos, Marzilla y su dama estarían en el cielo de los enamorados, compartiendo paraíso con otros personajes históricos y literarios.

Coporull y Florentina  
vi star en una parte;  
allí vi don Angelina  
con otra gente más fina  
fluyendo por aquel arte;  
su dama y a Marzilla  
los vi ay con fabor;  
la Rosa, la Bobadilla  
staban con gran cuadrilla,  
con ellas un gran senyor.

Para don Martín de Riquer (1956) y Conrado Guardiola (1988), los nombrados INDUDABLEMENTE son los Amantes de Teruel; sin embargo, Regula Rohland de Langbehn no está segura porque parte del supuesto de que el relato de los Amantes “está documentado recién para el siglo XVI” (1983: XXVIII). Como tendremos ocasión de comentar, debería de haber cierta relación entre la *Triste Deleytación* y el *Cancionero de Herberay*, pues en el *juego trovado del ABC* aparecen dos personajes comunes: Marzilla y la Carra. No son extrañas estas concomitancias, pues el *Cancionero General* comparte con la *Triste Deleytación* dos figuras: la Bobadilla y la Rosa. De todo ello puede concluirse que es posible que Marzilla, la Carra, Bobadilla y la Rosa sean personajes históricos.

Sin embargo, son alusiones demasiado vagas, y difícilmente pueden ser incorporadas a la leyenda sin más menciones al contenido de aquella.

Hacia 1464 vio la luz el *Cancionero de Herberay*. Aquí un tal Marzilla es apodado “el francés”. Continúa su caracterización con algunos rasgos que permiten identificarlo, según Guardiola Alcover (1988), con el amante turolense. Se trata de la composición nº 200 que empieza “En Ávila por la A”, un *juego trovado del abc* de un trovador anónimo, conocido también por Juan Poeta, en realidad Juan de Valladolid, quien publicó en el *Cancionero de Stúñiga* con Villalpando y Torrellas.

En torno a la primera mitad del siglo XVI, Pérez Lasheras recuerda en *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XVI* la existencia de un romance sobre los Amantes

del que no sabemos apenas nada, salvo que aparece por escrito por primera vez en un pliego suelto publicado en Córdoba en la primera mitad del siglo XVI y que la fecha de composición debe andar por esas fechas, teniendo en cuenta que menciona al Emperador Carlos V, a quien se dirige (el romance principia, “En Teruel, Príncipe Augusto”) (2003: 99-100).

La Fundación Joaquín Díaz tiene en sus archivos cuidadosamente custodiada una *Relación burlesca intitulada Los Amantes de Teruel, para cantar y representar, compuesta por un aficionado (s.a.)*. El primer verso parodia el mencionado romance: “En Teruel, Príncipe Augusto” pasa a “En Teruel, Príncipe Angosto”, y sigue:

césar invicto de monas  
albardador de borricos  
y gran manajo de escobas.

Gracias a la extrema generosidad de Joaquín Díaz podemos contar con la versión entera de la relación burlesca en los anexos de este trabajo. Este documento es, pues, de un valor incalculable puesto que recoge la noticia de la existencia del romance serio que funciona como hipertexto de la parodia.

Sotoca afirma que en torno a la segunda mitad del XVI Juan Lorenzo Palmireno, aragonés responsable de importantes innovaciones pedagógicas y gran apasionado de la paremiología local,

conoce la historia de los Amantes y la dicta en Valencia como tema de carta que debe traducirse al latín. El resultado fue negativo, ya que su mejor alumno situó los hechos en Florencia (lo cual es muy sospechoso) (1976: 13).

La *novella* de Boccaccio está como telón de fondo en la reconstrucción de los hechos, y en la mente del alumno se lleva a cabo la asociación. En el momento en el que Palmireno dicta la carta la difusión del relato de Boccaccio en la Península Ibérica está comprobada:

El *Decamerón* se conserva en una traducción fragmentaria que presenta la mitad de las “novelle” y parte del marco narrativo, dividido en diez capítulos, en una sucesión arbitraria. Se trata de una traducción “servilmente literal”, en palabras de M. Menéndez y Pelayo; “el calco y la transliteración son los procedimientos habituales”. Este

manuscrito —u otro muy próximo a él— sirvió de base a la edición de 1496, lo que hace pensar que en su origen el texto fue traducido íntegramente, pero nada sabemos del traductor, ni de las circunstancias en que se produjo la versión (Alvar, 2001: 347).

En torno a 1555, Pedro de Alventosa escribe la *Historia lastimosa de los tiernos amantes Marzilla y Segura, naturales de Teruel, ahora nuevamente copilada y dada a la luz por Pedro de Alventosa, vecino de dicha ciudad*. Esta obra la vio Pascual de Gayangos en 1838 en la Biblioteca del Palacio de Blenheim (Inglaterra), perteneciente a los duques de Marlborough. Gayangos afirmaba que un tal Pedro de Alventosa, turolense de nacimiento, había *copilado* de nuevo y publicado una *Historia lastimosa y sentida de los dos tiernos amantes Marzilla y Segura, naturales de Teruel*. Se trataba de una relación de sucesos, género que se difundía en pliegos de cordel como otros efímeros, y del que se conservan muy pocos testimonios. Esta relación, según la noticia de Ticknor, es un pliego de cordel, plegado en 4º, con 16 hojas a dos columnas, escrito en redondillas y dividido en tres partes. Habla de, por lo menos, un escrito anterior con un contenido similar. Teniendo en cuenta las conclusiones de los últimos trabajos de López Rajadel, es posible que se refiera al *papel escrito de letra antigua* del protocolo. Estaríamos, pues, ante la primera noticia de los Amantes considerados autónomamente, ya que las menciones anteriores no son fácilmente identificables porque incluyen alusiones demasiado imprecisas.

En 1566 Antonio Serón publica la *Silva tercera a Cintia en la que se describe el infelicísimo fin de los amores de Marzilla Sánchez y de la hermosísima Segura, vecinos de Teruel*.

Apostilla Serón en su discurso una condicional curiosa: “si es cierto cuanto remite remota antigüedad”. El propio autor, en una de las primeras menciones incuestionables a la tradición amantista, pone en duda el propio relato. En su silva, usa los apellidos Marzilla Sánchez para referirse a Juan, el Amante. Esta confusión puede explicarse como error de la difusión de oídas. Por el documento de Joseph Thomas Garcés de Marzilla (1780), se sabe que el padre de Diego (así llama al *Amante* su supuesto descendiente), Martín Garcés de Marzilla, tuvo tres hijos, de los cuales el mayor fue Sancho Garcés de Marzilla. Quizá a Serón le llegaron noticias de que Diego era hijo de este hermano mayor, el más beneficiado por la herencia familiar, y lo hizo padre del turolense. Sólo así se explicarían los apellidos Marzilla Sánchez, “según era costumbre en aquellos tiempos” usar el nombre del padre como apellido de los descendientes seguido del sufijo *-es/-ez*. Por otro lado, además de la recreación local, Serón recurre al marco del libro IV de la *Eneida* (Maestre Maestre, 1998), y da a la leyenda un barniz humanista, conforme a los gustos de la época, comparando interesadamente a Isabel y a Juan con los amantes de la antigüedad. De este modo, estos asumen aquellas connotaciones y, por lo menos en la literatura, adquieren entidad de héroes clásicos. Como consecuencia, se van diluyendo los objetivos originarios del relato (la exaltación de un linaje, de una región y de un señorío) sucedidos por un relato de amor y muerte de honda raigambre clásica cuyos protagonistas son elevados a la categoría de mitos y dioses. El humanismo se interesa por el mito y reconstruye la leyenda según las constantes del siglo XVI.

En 1577 Bartolomé de Villalba y Estaña, doncel de Xérica, publica “La verísima historia de los amantes de Teruel”, dentro de *Los veinte libros del peregrino curioso y grandezas de España*. La tragedia se remonta a 1280:

Pues en esta ciudad, Teruel, famosa,  
hubo dos perseguidos de fortuna  
en la era que Cristo había nacido  
de mil doscientos y ochenta años.  
[...]  
enterraron al fin los dos Amantes:  
juntos como juntados por tal suerte  
y juntos prevalecen hoy en día,  
sanos, yncorruptibles y olorosos,  
enteros en la Iglesia de San Pedro;  
de gusanos librados y otros males  
que consumen los cuerpos de los hombres.  
La causa, la razón de este misterio  
remítela mi lengua al Soberano.

En su versión se difunde la noticia de la falsa muerte de Juan (N340.0.1(B) *Erroneous news of death*), que llega a Teruel treinta horas antes del cumplimiento del plazo. Eufrasia, la criada (N831. *Girl /lady/ as helper /adviser/*; T66. *Help in wooing*), le ayuda a entrar en la habitación de los novios (T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, defiant of the danger*). Lo esconde debajo de la cama, mientras espera la llegada de Isabel y Azagra. Ella, recurriendo al subterfugio de un juramento de castidad previo (T322.4. *Girl pleads vow of chastity to repel lover*), logra que su marido se duerma sin consumir el matrimonio (T165.9(G) *Consummation of marriage postponed through pretext*).

En 1581 Andrés Rey de Artieda saca a la luz *Los Amantes*. *Tragedia, compuesta por Micer Andres Rey de Artieda. Dirigida al Illustre Señor Don Thomas de Vilanova, Mayoralazgo y legitimo sucesor en las Baronias de Bicorn y Quesa. &c. (Escudo de Vilanova con esta leyenda: "In vno plura") En Valécia, en casa de la Viuda de Huete.* Se trata de la primera obra de teatro inspirada por completo en los Amantes.

No solo es la primera que lleva el tema a la escena, sino que con ella señaló nuevos derroteros que siguieron otros dramaturgos del siglo de oro [...]: trata un tema español, sin que intervengan reyes ni dioses, desdeña las unidades dramáticas e introduce innovaciones: contar los antecedentes del relato a un extraño e introducir signos de mal agüero (Iranzo, 1984: 17).

Entre 1581 y 1584 Pedro Laynez escribe su égloga *Galatea, Amaranta*, encontrada en la Biblioteca de los duques de Gor, en Granada, y en la Biblioteca Nacional francesa. En la obra de Laynez no aparecen nombres, ni apellidos, tan sólo en una ocasión llama Isabel a la amante:

Mirando de su amante el cuerpo muerto,  
con gran admiración de los presentes,  
rompiendo el antifaz de la mortaja,  
la vida, fama y onrra abandonando,  
echada sobre el cuerpo elado y frío,  
juntándose con él boca con boca,  
de tal mortal angustia fue oprimida,  
que el vengativo amor en aquel punto  
permitió que besando el cuerpo helado  
el alma de las carnes despidiese.

La *Relación Anónima*. Texto manuscrito de la “Pintura (o descripción) de Teruel”, redactado a su paso por la ciudad por un viajero castellano hacia 1586 y conservado en la *Floresta Española* aporta datos literarios y locales sobre la leyenda. Es un texto manuscrito de la *Pintura (o descripción) de Teruel*. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, en un volumen titulado *Floresta Española*. Su autor explica los lugares más representativos de Teruel —y de otras ciudades españolas—. Habla de sus orígenes y da una versión de lo que llama “caso notable”. Lo sitúa, frente al *Papel de Letra Antigua*, en 1228 y, sin duda, noveliza los datos, asignando diálogos para agilizar y teatralizar la narración, incluyendo elementos míticos de enorme carga dramática y valoraciones que en el texto del protocolo, probablemente anterior, se silencian porque contarían con la connivencia del auditorio para suplirlas. Sería la primera versión próxima al *papel escrito de letra antigua*.

Jerónimo de la Huerta publica en 1588 el *Florando de Castilla, lauro de caballeros*; y concretamente el canto IX se dedica a los Amantes y está inspirado en el trabajo de Rey de Artieda. Jerónimo de la Huerta crea un rico poema caballeresco, “heredero de la épica culta italiana y hermano de la española” (Pantoja Rivero, 2004: 29), que demuestra ingenio y destreza en el manejo de los motivos folclóricos y en su combinatoria. Su mayor aportación está en conceder al protagonista raíces hispánicas, que se retrotaen a los godos (“españolismo de los poemas”, Pantoja Rivero, 2005: 40, basado en un goticismo próximo a la historiografía medieval). El protagonista, Florando, participa en todo tipo de

pruebas, amorosas y bélicas, hasta que se encuentra con la maga Arcaba. En su viaje en busca de su amada Safira, Florando llega a la casa del Amor, donde tropieza con Arcaba y le pide ayuda e información para desencantar a su amada. Protagonizan caballero y maga una escena cortesana dispuesta a la manera de un *banquete mágico*, motivo rico y abundante en los libros de caballerías (Guijarro Ceballos, 1999). En la sala del Amor la mágica le cuenta por extenso la historia de los Amantes de Teruel. En este contexto, el amor es concebido como un tormento profano repartido por Cupido en la línea de los mártires; es fuego, pasión arbitraria del “niño ciego”. Hay, pues, una evolución en su tratamiento: del amor cortés medieval —amor como enfermedad— al cortesano renacentista; del mal de amores, a la identificación mitológica con la naturaleza:

Y después de comer con gran contento,  
a la sala de amor entraron luego,  
donde estaba aquellos que el tormento  
sufrieron de Cupido y de su fuego;  
allí estaba el sepulcro y aposento  
de los de Teruel, que al niño ciego  
acrecientan el triunfo, la fama y gloria,  
y Arcaba destos le contó la historia.

De la Huerta transforma a los Amantes en *paradigmas y ejemplos de leales amadores*, igual que los héroes caballerescos, muy por encima de aquellos inmortalizados por los clásicos; de hecho, su historia se cuenta con detalles, mientras que la de los otros simplemente se evoca. De este modo, eleva a los turolenses a la categoría de mitos literarios, en una tendencia muy propia del humanismo del Seiscientos. La ambientación caballeresca elimina cualquier matriz de religiosidad, y

Arcaba coloca su sepulcro en la Sala del Amor, sacándolo del espacio sagrado para mimetizarlo con el caballeresco:

Ejemplo para amar podrá tomarse,  
con tanta perfección jamás oído;  
no puede al de Camila compararse,  
ni al de Sulpicia ni fenisa Dido,  
ni tanto el de Lucrecia celebrarse,  
por más amor que tuvo a su marido,  
ni el de Tisbe ni Porcia, Fulvia o Clelia,  
Penélope ni Alcestes ni Cornelia.

No deja de resultar curioso que un autor que no parece tener ningún vínculo con Aragón recoja en su libro un relato de Teruel y lo trate en términos elogiosos. Esta incorporación quizá esté relacionada con el *deseo de españolidad* del que habla Pantoja Rivero, que anima a incorporar a la geografía fantástica datos sobre espacios concretos y próximos; y habla del conocimiento del tema amantista más allá de nuestra Comunidad.

Se acude, de nuevo, a la infancia como temprana edad del amor, en un claro recuerdo de los amores de Oriana y Amadís (*Amadís de Gaula*, obra fundacional del género caballeresco en Castilla), los cuales, a pesar de no mencionarse, siempre aparecen como telón de fondo. El viaje se convierte en aventura caballeresca y Juan, como anacrónico caballero andante, falta a su palabra por muy poco tiempo. Se aprovecha la festividad de la boda de Isabel (T136.3. *Amusements at wedding*) para los alardes caballerescos (torneos, justas...) y cortesanos (motes, invenciones, bailes, mascaradas, momos...). Isabel posterga la consumación del matrimonio un día, alegando voto de castidad (T165.9(G) *Consummation of marriage postponed through pretext*). La muerte del amante (L506.1# *Wedding celebration turns into sadness*

(*funeral*), también por haberle sido negado un beso, tiene su réplica en la naturaleza, donde se suceden fenómenos extraordinarios que revelan la muerte de un gran caballero (F960.2. *Extraordinary nature phenomena at death of hero*), un héroe a la misma altura que santos, reyes y emperadores. Este sobrepujamiento era común en la descripción de los héroes caballerescos y de sus damas, no en personajes secundarios y accesorios que protagonizan *relatos digresivos*, ajenos a la trama, con autonomía narrativa y con una doble función: a) contribuir a la *variatio*, y b) servir de contraste moralizante y ejemplar. En este contexto heroico los *Amantes* son un mito de identidad nacional, y no solo un reclamo local:

La noche obscura del suceso triste,  
al verde suelo su color quitaba,  
y de luto las blancas flores viste,  
con que dolor y confusión mostraba;  
el cielo al sentimiento no resiste,  
que la tierra con lágrimas regaba,  
y la luna, que daba luz serena,  
enlutada mostró también su pena.  
alteran su quietud los elementos,  
a cavernas se van los animales,  
hieren las peñas los airados vientos,  
y pierden el sentido los mortales;  
oyendo Aurora y Febo los acentos  
que suenan tristes, al dolor iguales,  
sin dar en su camino alguna pausa,  
vienen ligeros a mirar la causa.

El autor califica el caso de *notable*, y Arcaba decide construir en su sala del Amor una sepultura para ambos:

Viendo esta Arcaba lo que está contado,

la fe y el grande amor que se tuvieron,  
hizo para que quede eternizado  
tal caso, con que al mundo ejemplo dieran.  
Les fuese aquel sepulcro fabricado,  
donde a los dos amantes esculpieron,  
con un letrero de oro que decía:  
“No pudo a más llegar la fantasía”.

Acaba la narración del caso mencionando a varios amantes famosos, todos de la antigüedad. Es interesante un doble aspecto: a) la función del relato es lúdica (un *canto de amores*), busca el asombro y la moralización, pero b) no se presenta como las pruebas amorosas caballerescas, en las que el amante debe demostrar su amor sometándose a dispositivos mágicos que leen el corazón y llegan hasta la mente (en la línea del Arco de los Leales Amadores, del *Amadís de Gaula*, y algunas leyendas celtas del XII).

En 1599 aparece la *Jornada de Su Majestad Felipe III* que resume la historia de los amantes.

En 1609 Suárez de Figueroa publica *La Constante Amarilis*.

En 1616 Juan Yagüe de Salas compone el poema narrativo *Elegía trágica sobre los amantes de Teruel*.

Blasco de Lanuza en 1618 da a la luz la *Historia eclesiástica y secular de Aragón*. En ella se cita al cronista valenciano Escolano y su *Historia del reino de Valencia* como fuente de un hecho similar que ocurrió en Bicorp en 1590. Murieron de repente dos amantes por haberse frustrado su boda (Gabarda, 1842: 157).

En su protocolo notarial (1619), Juan Yagüe de Salas ofrece el argumento muy brevemente, según el marido de Isabel. Dice Yagüe que copió en sus protocolos una relación incompleta del hecho, tomándola de un

manuscrito, de la catedral de Teruel, del que no da la fecha. Lo copiaron, total o parcialmente, Juan Hernández y Félix Pardiés, Gabarda, Villarroya y Hartzenbusch.

No se trata, la de los Amantes de Teruel, de la única exhumación de personajes que fueron inmortalizados en la Edad Media literariamente. Algo similar me indica José Manuel Pedrosa que ocurrió con los Infantes de Lara, cuyos cráneos fueron exhumados en Salas (Burgos) en 1925 entre fiestas y festejos. La arqueta con los restos fue paseada por las calles de la población, presidida por una comitiva cívico-militar. Un acta notarial de aquel acontecimiento, custodiada en el Archivo Municipal de Salas, describe los pormenores de la exhumación. Por su indudable interés histórico, y también por su curiosidad, parece oportuno transcribir lo más importante de su contenido. El acta reza así:

En la villa de Salas de los Infantes a nueve de julio de de mil novecientos veinticuatro: Yo Demetrio Méndez Curiel, Notario del Ilustre Colegio de Burgos, con vecindad en Covarrubias, Distrito de Lerma, sustituto legal de la Notaría de Salas de los Infantes, me persono previo y especial requerimiento, en la iglesia parroquial de Santa María de esta villa para levantar acta de la apertura del nicho donde están sepultadas las cabezas de los llamados históricamente “Los Siete Infantes de Lara”, hijos de Gonzalos Gustios de Lara, y estando presentes las autoridades requirentes señores: párroco de dicha iglesia D. Anastasio Elices Moras, Coadjutor D. Melitón Sainz Ortiz, Juez de Primera Instancia e instrucción de este Partido D. José Spiegelberg y Horno, el Delegado Gubernativo D. Mariano Jaquetot Alcobendas, Diputado Provincial por este Distrito D. Jesús Aparicio Rica, Alcalde Constitucional de esta villa D Julio Vivar Bengoechea, Jefe de Línea de la Guardia Civil (nombre borroso) D. Antonio Aristo y Santo, y Secretario del

Ayuntamiento de esta villa D. Manuel Huerta de Juan; nos dirigimos al sitio designado en la copia del acta que se levantó para efectuar un registro del nicho y arca cineraria donde se hallan los cráneos de las “Siete Infantes de Lara, acta autorizada en esta villa el día nueve de octubre del año mil ochocientos cuarenta y seis (1846), por el Escribano de la misma, estando presentes entre otras personas, el Jefe Superior Político de la provincia de Burgos, D. Mariano Muñoz López; procedió el albañil Juan Casado Martín, de 59 años de edad, de esta vecindad, a tirar con un pico la capa de cal que cubría las piedras de la pared que da al norte, o sea, al lado del Evangelio, a una altura de un metro ochenta centímetros sobre el nivel del Presbiterio, y a una distancia de un metro veinticinco centímetros de la verja que cierra dicho Presbiterio, y a cincuenta y cuatro centímetros contados desde el arco que forma el nicho; sacando a mi presencia y la de los señores requirentes, una piedra de sillería de cuarenta centímetros de larga y treinta de ancha, dejando al descubierto un nicho que está formado en el remate de un arco de medio punto cuya base y demás hueco hasta aquella elevación fue rellenado al parecer hace mucho tiempo; en el centro del citado nicho se encontró una “caja de madera”, algo agujereada y carcomida por la polilla, estando caída y desclavada la tapa posterior de dicha caja, cuya anchura es de veinticinco centímetros por cuarenta de larga; sacada del nicho fue puesta junto al altar mayor, y examinado su contenido se encontró algunos trozos de cráneos humanos, bastante gruesos, en mayor abundancia fragmentos diminutos, y el resto pulverizados; así como un pedazo pequeño de madera antigua con molduras pintadas de dorado; una vez examinado su contenido procedió el Señor Párroco a rezar un responso; fue puesta en dicha caja la tabla que tenía caída siendo precintada con una cuerda, poniéndole en su remate o nudos un lacre encarnado con un sello cuyas iniciales son C. L.; a fin de sellarlo mejor se colocó un pequeño papel debajo de la cuerda quedando unido al lacre, fue envuelta después en un lienzo blanco, atándolo de nuevo con otra cuerda; una vez hecho esto se colocó interiormente en un arca de madera que existe en la

Sacristía de dicha iglesia, se hizo cargo el Sr. Cura Párroco D. Atanasio Elices. Y no teniendo más que hacer constar se dio por terminado el acto<sup>5</sup>.

La diferencia fundamental con el relato de los Amantes está en su mención en las crónicas y en el *Romancero Viejo*, a pesar de lo cual también se ha dudado de su existencia. Domingo Hergueta, al glosar la iglesia de Santa María, hace mención a las cabezas de los Siete Infantes y a la *Crónica General* de 1334, según la cual Mudarra “entrando en una iglesia de Salas vio estar allí las cabezas y lloró sobre ellas”. Menciona Hergueta a continuación un manuscrito citado por Menéndez Pidal (*Leyenda de los Siete Infantes de Lara*), en el que expresa que para mostrarle dichas cabezas “abrieron un monumento en que estaban”. Según dicho investigador, los cráneos de los infantes fueron trasladados de ese “monumento” a la iglesia de Santa María y “colocados en un hueco dentro de la pared del lado del Evangelio”, fundándose para afirmarlo en la “información que se hizo” el 16 de diciembre de 1579 por Juan del Río Matienzo, alcalde mayor de la villa de Salas, después de romperse dicho arco por ver si se encontraban dichas cabezas con las de Gustios y Mudarra. Al parecer, según Hergueta, en dicha información se consignaba que procedieron a aquella operación “por haber tantos años que estaban allí y ser los letreros tan antiquísimos que dudaban algunas personas si era verdad”. Los letreros a que hace referencia estaban, al parecer, en una tabla que tenía pintadas las cabezas de los infantes con el correspondiente nombre de cada uno inscrito en ella. Los paralelismos con el relato de los Amantes son evidentes, incluso en el papel que acompañaba a las momias.

---

<sup>5</sup> Referencia consultada el 10/10/2010, disponible en: <http://www.arqytrad.blogspot.com/>

Otro relato que se ha difundido oralmente y cuya historicidad se ha demostrado es el de la bilbilitana Dolores (Sánchez Portero, 1998).

En 1619 Juan Hernández copió el protocolo. Posteriormente, apareció la copia de Félix Pardiés.

En 1635 ve la luz el drama de Tirso de Molina, *Los Amantes de Teruel*, escrita en 1614-1615.

El sacerdote Juan Pérez de Montalbán en 1635 escribió la *Comedia famosa de los Amantes de Teruel* cuyos personajes secundarios cambian de nombres: Elena es la enamorada de Marzilla que intenta impedir la boda con Isabel con ayuda de supercherías y mentiras; incluso llega a pagar a un soldado para que le anuncie a Isabel que su amado ha muerto. Fernando será el nombre del rico marido de Isabel, a quien le preocupa en extremo la escasa convicción amorosa de su mujer (Muñoz Garrido, 2003: 72). A Rodrigo, enamorado de Isabel en la adaptación de Hartzzenbusch, no le supone ningún problema que Isabel ame a otro hombre:

Rodrigo:

—No me inspira celos un rival cuyo paradero se ignora,  
cuya muerte, para mí, es indudable  
(Hartzzenbusch, 1989: 38).

1645: Rodrigo Méndez Silva, *Población General de España*.

Vicente Suárez de Deza publica en 1663 la comedia burlesca *Los amantes de Teruel*. De la misma fecha y posiblemente del mismo autor es una mojiganga homónima (Borrego, 2003; Arellano, 2001). Para comprender el éxito de los guiños y giros de la burla habría que suponer tres

condiciones: a) que el público, independientemente de la clase social, reconociera la historia y comprendiera las claves de la parodia (ya en el protocolo se habla de tradición y fama pública en la relación de los hechos); esto presupondría b) su popularidad y difusión tradicional, en todas las capas; de este modo, c) su historicidad vendría confirmada por su versatilidad, proteísmo, permeabilidad, capacidad de adaptación y supervivencia. El relato forma parte de la cultura popular, por lo menos, nacional, y es su éxito el que favorece la parodia. Esta parodia se centra en los motivos o unidades de contenido fundamentales en la conformación del relato, y en esta subversión los amores de los de Teruel pasan a ser amoríos, la constancia deja paso a la inconstancia, y el sacrificio al hastío; y Marzilla se llama ahora Morzilla. En resumen, la parodia se basa en la acumulación de juegos de palabras, burlas, inversión mecánica de motivos, tipos, fórmulas y un vocabulario que, en ocasiones, atenta contra el decoro y se acerca al léxico de la germanía (Hernández Alonso, 2002).

Un nuevo dato aparece en el Atlas Blue, *Parte del Atlas mayor o Geografía Blaviana que contiene las cartas y descripciones de España* (1672).

Último tercio del siglo XVIII: *Papel de San Pedro*. Escrito apócrifo que se guardaba en la sacristía de dicha iglesia. Fue encontrado por Isidoro de Antillón en 1806, pero desapareció después.

El relato para la población permanece intacto en Teruel, como comprueba en el año 1698 Miguel de Montreal, quien, en un viaje a Teruel, escucha la tradición entre las gentes. En su libro, *Engaños de las mujeres y desengaños*

*de los hombres*, divididos en cuatro discursos (históricos, políticos y morales) refiere los hechos con actitud escéptica (Muñoz Garrido, 2003: 59).

1779-1788: Bernardo Espinalt y García, *Atlante Español* (Tomo II).

1780: Joseph Thomas Garcés de Marzilla, *Memoria genealógica justificada de la familia que trae el sobrenombre de Garcés de Marzilla establecida en la ciudad de Teruel*. En palabras de Blasco y Val (1870) los hechos se resumen en los siguientes términos:

El capitán D. Joseph Tomás Garcés, caballero de la orden militar de Ntra. Sra. de Montesa, etc. descendiente de la rama de D. Diego Garcés de Marzilla, llamado el *Amante*, presentó a S. M. en el año 1780, una *Memoria sobre la genealogía* de esta familia y afirma en fe de los más seguros documentos: que los Garceses de Marzilla traen su origen de sangre real, siendo su progenitor y cabeza *Fortún Garcés*, hijo del infante D. García, y nieto del rey de Navarra D. García I, tomando el nombre de Garcés del propio de su padre D. García. Hijo de Fortún Garcés fue D. García Fortunez, que casó con Doña Toda, y tuvieron a D. Lope y a D. Gimeno Garcés. De D. Lope procedió Fortún Garcés, famoso por su esfuerzo militar entre los que concurrieron en 1096 a la conquista de Huesca. Hermano de este, y por consiguiente hijo de Lope, fue García Garcés de Marzilla, llamado así por la villa de este nombre en Navarra, de la que era señor, (de Don García y de Doña Sancha Gomez Subira, nació D. *Martín Garcés de Marzilla* que casó en Teruel con *Doña Constanza Perez Tizon*, y tuvieron a D. Sancho, D. DIEGO EL AMANTE, y D. Pedro Garcés y Marzilla) (*Memorial literario de Madrid*, publicado en 1785).

- 1788: Manuel Fernández de Salazar, *Diario de la marcha del regimiento de Dragones de Numancia, desde Navarra a Murcia*.
- 1788: Antonio Ponz, *Viage de España*.
- 1791: Nifo, Francisco Mariano, *La Casta Amante de Teruel, Dña. Isabel de Segura. Escena patética*. Madrid, José de Urrutia. Valencia, 1818. Según Angulo Egea (2006), en el monólogo de esta Isabel, casi romántica, se presenta una mujer que escapa del esquema habitual de la mujer doméstica para encarnar un renovado espíritu de mujer brava, fuerte, heroica, patriótica en última instancia. Añade que las singulares características del género melológico permiten al espectador asistir al proceso emocional de estas heroínas, conocer sus debilidades, tribulaciones y descubrir cómo las superan y cuáles son los procesos por los que pasan. En este contexto el teatro despierta conciencias.
- 1794: Luciano Francisco Comella: *Los Amantes de Teruel. Escena trágico-lírica. Música de Blas de Laserna*. Madrid s. a.
- 1798: Joaquín Ibáñez de Santa Cruz.
- 1806: Isidoro de Antillón, *Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel*. Trabajó con el Papel de San Pedro, porque el protocolo había desaparecido.
- 1836: Juan Eugenio de Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, drama romántico.
- 1838: Isidoro de Villarroya, *Marzilla y Segura o los Amantes de Teruel. Historia del siglo XIII*. Parece ser que el protocolo estaba de nuevo en circulación.
- Esteban Gabarda e Igual, *Historia de los Amantes de Teruel*. Valencia, J. Ferrer de Orga, 1842. Segunda ed.: Teruel,

Vicente Mallén, 1864. En la cubierta aparece el año 1865. Recoge todas las referencias coetáneas a los Amantes.

A esta recopilación de fuentes ya publicadas en los magníficos repertorios bibliográficos de Sotoca y Guardiola, quiero añadir tres materiales más difundidos en pliegos de cordel, también mencionados:

- a) *Los Amantes de Teruel. Nueva relación histórica y compendiada de los amores y trágico suceso de dichos amantes don Diego de Marzilla y don Isabel de Segura*, Barcelona, “El Abanico”, 19. Tiene dos partes. La primera comienza:

La amistad más franca y pura [...]

La segunda sigue:

En un soberbio alazano [...]

- b) 1852: *Historia de los Amantes de Teruel, Marzilla y Segura*, Dámaso Santarén. Véase apéndice I.
- c) 1863: *Historia de los Amantes de Teruel, Marzilla y Segura*, Fernando Santarén. Ambas obras están custodiadas por la Fundación Joaquín Díaz y el Centro Etnográfico de la Diputación de Valladolid.

Me interesa esta documentación como ejemplo literario de unos hechos, y no tanto por su veracidad o autenticidad o porque añadan datos fiables a la *tradición*. Por otra parte, que haya correlatos literarios no afecta a los acontecimientos, como siempre edulcorados y embellecidos en su

transmisión. Para la literatura es importante cómo se ha gestado el relato, y no tanto si lo contado ocurrió o no. Mi investigación se mueve en un ámbito privativamente literario y folclórico. Desde este punto de vista, *los elementos folclóricos, novelizados, poetizados o teatralizados, llegan a ser la más importante fuente de cohesión del relato.*

## **EL PAPEL ESCRITO DE LETRA ANTIGUA**

El protocolo de Yagüe es la piedra Rosetta del relato amantista, a pesar, como dicen Sotoca y Vega con mucha perspicacia, de que “ya desfigura la realidad” (1976: 42) *con añadidos locales que adaptan lo ocurrido al sustrato ideológico de unos valores que aspiran a ser aplicados para identificar a toda la comunidad turolense*. Estos matices aconsejan tomarlo con cierta reserva porque la reelaboración literaria previa ha dejado su propio rastro. Esquematiza Guardiola el contenido del protocolo en distintos apartados (1988: 47):

- El protocolo de Yagüe del 18 de abril de 1619, que contenía:
- Un papel expedido por Yagüe el 13 de abril de 1619, que contenía:
- Un *papel escrito de letra antigua* que contenía:
  - La anónima *Historia de los Amantes de Teruel*, que Guardiola denomina *Historia de los Amantes antigua*.
  - Una adición de 1555, con ocasión de la exhumación clandestina de las momias.

Del protocolo hubo varias copias (las de Lardiés, Hernández y Marco). Fue reencontrado por Caruana en los años 50, y lo reprodujo con motivo del centenario de las exhumaciones. López Rajadel, atendiendo a datos económicos, data el *papel*

*escrito de letra antigua* en el siglo XV (2008), una fecha que encaja con ciertas noticias literarias (López Rajadel, 1996). Esto no significa que el siglo XV fuera el momento en que tuvieron lugar los hechos; simplemente fue el tiempo en el que consta su recopilación por escrito.

La crítica se ha acercado a su estructura y contenido interdisciplinar y complementariamente. Junto con las declaraciones del notario sobre aspectos concretos, el *papel escrito de letra antigua*, entendiendo *letra* en la doble acepción de *palabra* y de *signo gráfico*, es el documento conservado más antiguo *dedicado exclusivamente* a los Amantes. De ahí la importancia de su estudio para desentrañar cada uno de sus entresijos, en los que se encuentran las claves fundamentales de la *tradición*. Este papel ha planteado serias dudas, muchas de las cuales han sido hábilmente soslayadas porque, además de la fecha de su escritura, importa la historicidad y verdad de los hechos narrados, así como su antigüedad (en franca competencia con la *novella* de Boccaccio). El núcleo del debate está en las propias palabras de Yagüe, acusado de falsedad e invención por Antillón, y en el uso del término *historia* que encabeza el relato, responsabilidad del notario, seguramente porque sería ya en el siglo XVII la denominación popular de los sucesos.

Con la redacción del documento, Yagüe, en calidad de escribano, quería (ante lo insólito de los hechos narrados) *dar fe* de lo difundido, que él ya conocía, anticipándose a futuras críticas. Se apoyó en seis garantías o pruebas de autoridad: a) el peso del escrito, y su valor casi sagrado en el inconsciente colectivo, frente a lo efímero de una tradición oral o *fama pública*; b) el testimonio de testigos presenciales, señeros por la reputación de sus cargos y los juramentos prestados (los clérigos racioneros de la iglesia de san Pedro, quienes, como representantes de Cristo, son fiables bajo el presupuesto de

que la mentira se paga en el cristianismo con las penas del infierno). En el año 2004 fue publicado por Pedro Hernández Izquierdo y Samuel Valero Lorenzo un “sólido aval de la tradición amantista turolense”: el *Proceso judicial eclesiástico contra tres racioneros y el sacristán de San Pedro por desenterrar los cadáveres de los Amante*, hallazgo que autentifica los testigos que Yagüe cita y la noticia de los hechos que relata. Es el mismo procedimiento que se persigue en cualquier discurso judicial: crear en el auditorio la conciencia de la ‘verdad’ de lo narrado a partir de una cuidada parafernalia externa. El notario tuvo precaución de que sus testigos fueran fiables, porque los falsos testimonios, teniendo en cuenta su inquietud, debían de ser habituales. La testificación fue voluntaria y sin coacción; c) el prestigio social y la credibilidad inherente a su propia actividad (notario apostólico, público y de número de Teruel, y de su consejo general y sala, escribano, secretario y archivero). Apela a su función notarial y de cronista como garantía de verdad. Además, no narra ni inventa, sólo *traslada*, describe y certifica; d) el léxico formulario en la documentación oficial de jurisprudencia (“como tal [notario] hago fe y verdadera relación”); e) los datos precisos de los hechos, el cronotopo y los cargos de los participantes (1217, siendo juez Domingo Zeladas); f) la autoridad de haber sido encontrado el documento por casualidad “en el archivo pequeño de dicha ciudad de que tengo yo una llave, donde hay diversas escrituras y papeles, a que se les da entera fe y crédito, he hallado un *papel escrito de letra antigua...*”. En su hallazgo hay un tanto de predestinación; y, si la noticia es falsa, el fraude no habría que atribuírselo a Yagüe, sino al autor del *papel antiguo*.

Yagüe busca con múltiples subterfugios hacer digna de crédito la *Historia de los Amantes de Teruel*, es decir, ya se

preocupaba por su historicidad en un momento en el que el término *historia* era polivalente, sospechoso de fraude y falsificación. Y en ello Yagüe pone especial celo, cuidando todos los detalles para que no sea posible su contestación: como consecuencia, aclara que solo él tiene permiso para entrar en el archivo donde hay otros documentos legales. Nadie puede haber dejado allí el papel al azar y, si fue deliberadamente colocado, sería porque era el lugar adecuado. *El contexto valida el texto.*

No quiero añadir mucho más a la brillante transcripción y estudio del profesor Sotoca (2003; 2005), a la de López Rajadel (2008 y 2009) o a la de Hartzenbusch. Sí desearía, no obstante, insistir en ciertos aspectos, una vez más, desde la perspectiva de la literatura. En este papel manuscrito, existen mutilaciones y pérdidas de folios, interpretadas como indicios de falsificación, y no como consecuencia de su sometimiento a las inclemencias del tiempo y a los problemas derivados de una conservación sin medidas especiales. Debería haber, eso sí, indicaciones de manchas de tipo diverso (humedad, luz...), tachaduras y correcciones, y algunos indicios de la intervención de hongos, esporas o larvas, o descoloramiento de la letra. Yagüe no habla de ello.

De que el papel estuviera manuscrito también se pueden extraer conclusiones valiosas: se trataba de un documento de uso restringido para dar noticia de un suceso relevante, al que el copista sitúa justo después de *acontecimientos memorables* en armas, relacionados con la ciudad de Teruel (López Rajadel, 2010). Martín de Riquer (1944) creyó a pies juntillas en esta afirmación y pensó en el *papel antiguo* como en las hojas desgajadas de una crónica de la Corona de Aragón. López Rajadel (1996), por su parte, apoyándose en indicios temáticos, históricos, económicos y filológicos, hila más fino y sostiene que el papel sobre el que

trabajó Yagüe de Salas formaría parte del manuscrito 353 de la Biblioteca de Cataluña (siglo XV) y sería obra de un autor culto, posiblemente —añade con sagacidad— relacionado con los Martínez de Marzilla, quizá necesitado de limpiar su linaje; lo habría compuesto pretendidamente con arreglo a ciertos rasgos del siglo XIII, “candorosos errores incluidos” (Losantos, 2003: 24).

¿Por qué necesitaría su consignación por escrito precisamente en el siglo XV? Quizá porque el apellido tuviera connotaciones negativas, asociado a la aristocracia turolense —Muñoz y Marzilla— cuyas relaciones no eran precisamente buenas. Según la información de Blasco y Val (1870), las discrepancias entre ambos clanes comenzaron en 1322, y para zanjarlas tuvo que intervenir un hijo de Alfonso IV. De hecho, cuando encontraron muerto a Juan, los turolenses —añade Gregorio González (2006)— pensaron que un Muñoz había cometido el asesinato. En los anexos a su trabajo de 2008, López Rajadel aporta numeroso material documental.

Algún tiempo después del que hemos dejado la narración de los sucesos de Teruel, volvieron a renacer las rivalidades entre las familias Muñozes y Marzillas, pues en los *Anales* de la ciudad háblase de muchas muertes y heridas en 1356; de haber sido quemado vivo en la plaza del Mercado de Teruel, Ramiro, hijo de Ferránt-Sanchez Muñoz, en 1366; y de otra refriega que hubo en la plaza en 1461, durante las fiestas que se hicieron para obsequiar a los infantes de Aragón que habían ido a la ciudad (Blasco y Val, 1870).

En este contexto habría un valor añadido de desprestigio que los Martínez de Marzilla, una de las familias de más rancio abolengo en Teruel, pretenderían atajar contando una historia de amores gloriosos y memorables

entre familias en litigio. Un dato histórico puede confirmar esta hipótesis que amplía la de López Rajadel: era costumbre que los vecinos aragoneses tomaran apellidos que no les correspondieran para adquirir el lustre que traían asociados, “buscando prestigio, acaso alguna exención concreta, o engrosar las filas de algún bando nobiliario poderoso” (García Herrero, 1992: 72). Con todo, existían límites; en las Cortes de 1398-1399 “prohibieron que los turolenses se adjudicasen los nombres de Marzilla y Muñoz” (García Herrero, 1992: 73). De hecho, el rey llegó a plantearse, por estos disturbios entre los dos bandos rivales, derogar los derechos forales de la ciudad (López Rajadel, 2009: 891). Los patronímicos eran evocadores, ya a finales del XIV y principios del XV, de tragedia y enemistades familiares (de *males y guerras*), con asesinatos, raptos y otros vejámenes similares. Su consideración era en XIV negativa; quizá en ese momento Martínez de Marzilla no tuviera más aspiración que redimirlos, registrando por escrito un suceso familiar favorable y legitimador. De este modo, se estaría ante una manifestación de los *libros de linajes*, una forma de hacer literatura que tuvo su apogeo en el siglo XIV.

Esta información nos permite dar un paso más. Es fácil localizar documentación que sitúe al padre de Juan y a toda su progenie en Teruel en torno a 1217 (Ubieto *et alii*), no así a los Segura cuyas referencias son parcas. “[...] el único Pedro Segura citado en la documentación de la época es el obispo de Albarracín-Segorbe entre 1272 y 1277” (López Rajadel, 2008: 28). Hay, por tanto, un error en la denominación, posiblemente porque el que escribía los hechos conocía de primera mano la genealogía de los Marzilla, pero no la de los Segura, aunque también formaran parte de la aristocracia turolense. De hecho, en el *papel de letra antigua* el signo que aparece ante el apellido Sigura es Pº,

mientras que con claridad se menciona a Juan Martínez de Marzilla. Este es el argumento que utiliza Ubieta para confirmar lo narrado: los pocos datos de la familia Segura más allá del siglo XIII dan credibilidad a los hechos porque “es casi imposible que adivinase que entre 1221 y 1266 existiese una familia llamada ‘Segura’, que desapareció entonces sin dejar rastro” (Ubieta, 1979: 10-11).

El códice 353 de la segunda mitad del XV incluye, además, una versión resumida de la *Crónica de San Juan de la Peña*, una disertación sobre la condición del caballero, una nota sobre los orígenes del apellido Marzilla con la leyenda del conde de Alfambra, la historia de los amantes —entre los que López Rajadel ve una continuidad temática—, los fueros de Teruel y una crónica de los reinados de Pedro IV a Juan II. López Rajadel explica en este mismo trabajo la *Historia de los amantes* en relación con esta miscelánea porque allí encuentra sentido pleno y significación completa. Consignar el hecho por escrito habría sido interesante para el pueblo porque el suceso, en esencia amoroso, era insólito, y más estando protagonizado por dos de familias de hondo calado político y económico en el Teruel del XIII.

Complementariamente, Yagüe habla del tipo de letra, uno de los valores que el análisis paleográfico usa para la datación de los documentos. Si la hipótesis de López Rajadel es cierta, entonces la letra sería gótica del XV (o alguna de sus variantes), antigua, por tanto, para Salas porque estaba en desuso desde hace más de cien años (1996: 68-69). Como vemos, Yagüe se toma con esmero su tarea y aporta muchos datos formales, mostrándose parco, sin embargo, a la hora de precisar noticias internas. Como resultado, sobrevuela la duda de su legitimidad, incluso sobre el léxico empleado en la escritura, del que Menéndez y Pelayo llega a afirmar que es

un burdo fraude, ya que Yagüe solo se ocupó de “avejentar” la expresión de las primeras líneas.

Además del tipo de letra y del léxico (ambos valores se pueden alterar), el *papel* plantea otros problemas. En primer lugar, el significado del término *historia* en la Edad Media y el siglo XVI (Infantes, 1998; 2004). Luigi da Porto de Vicenza publica en Venecia en 1530 una historia ficticia titulada, en su segunda edición, *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro petosa morte, intervenuta già nella citta di Verona nel tempo del Signor Bartolommeo della Scala, ll*, que anteriormente ve la luz como *Giulietta y Romeo*. Se inspira en Masuccio Salernitano, en cuyo *Il Noveliieri* incluye una *novella* titulada *Mariotto y Giannozza* con el mismo argumento. Este título, *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, se parece al de Alventosa. Por ahora, puede intuirse que en el género de la *novella* (más allá de Boccaccio), todavía en mantillas en el siglo XVI peninsular, está la clave de la recreación literaria amantista (y de su difusión escrita). Y sus constantes se filtran a través de la ficción sentimental (por ejemplo, Piccolomini y su *Historia duabus amantibus*) y, ya en pleno siglo XVI, de la novela bizantina o novela griega de amor y aventuras: *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* (1560), *Historia de los amores de Clareo y Floseo*, de Núñez de Reinoso, la “Historia de los enamorados Ozmín y Daraja”, dentro del *Guzmán de Alfarache*, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* y *La española inglesa* de Cervantes.

Por otro lado, los *falsos cronicones* o crónicas breves sobre invenciones de hallazgos fortuitos (reliquias, por ejemplo), fundamentalmente religiosos, triunfan en los siglos XVI y XVII (Barrios Aguilera, 2004). La existencia de estos textos, que llegan a ser crónicas de “grandezas y cosas memorables” se explica por intereses locales y rivalidades vecinales, que reivindicaban su propia identidad construyendo relatos

etiológicos para conferir un barniz mítico y legendario a sus orígenes (Sánchez Alonso, 1944: 28). Su éxito durante el Renacimiento (Rallo Gruss, 2002: 10) fue el resultado de la imposición de una visión trascendente de la historia (Córdoba, 1985: 239). Parece que Yagüe quería evitar que el relato fuera interpretado de este modo en el siglo XVII, si bien los intereses de su escritura se inscribían en idénticos objetivos localistas.

Además de contar en la gestación de la leyenda con la *novella* italiana, cuyo más propincuo representante era Boccaccio, y posiblemente para su interpretación con el referente de los *falsos cronicones*, existe un vínculo tácito con las *relaciones de sucesos* (nacimientos extraordinarios, fenómenos celestes, parricidios, infanticidios, acontecimientos no ordinarios...) distribuidas en pliegos de cordel o efímeros, uno de los materiales privilegiados de la difusión oral del relato en el siglo XVI. Y estos matices son necesarios porque nos estamos moviendo en un terreno tan lábil como el concepto de 'género' en la Edad Media y el siglo XVI.

### Los problemas del término *historia* en el protocolo

Los relatos protagonizados por los Amantes, ya en el XVI, planteaban no pocos problemas. Tanto Alventosa como Yagüe recogían el polémico título de *historia*, si bien el notario cuenta con el aliciente de adscribir su *relación* al ámbito notarial para evitar cualquier acusación de estafa. El trasvase directo de los términos no es posible con exactitud porque la *historia* hoy, aunque peque de parcialidad, acopia datos sobre hechos que han ocurrido, se pueden demostrar y

aporta documentación, más o menos prolija. En la Edad Media y en el siglo XVI la distinción no era diáfana, y no solo porque la historia la escriban los vencedores. Los elementos de ficción, con un interés propagandístico, mesiánico y legitimador (goticista a veces), eran abundantes y se identificaban con rasgos inherentes al género historiográfico. Es posible que Yagüe pretendiera soslayar esta ambigüedad adscribiendo el relato, por varios mecanismos, al espacio jurídico, exento, en principio, de sospecha de invención o fraude. En todo caso era plenamente consciente de los problemas y contaba con que se tendrían en cuenta estos significados al calibrar su hallazgo.

Próximo en el tiempo al protocolo es el *Quijote*. Ya en el primer párrafo avisa de la verdad de los acontecimientos protagonizados por don Quijote:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa un ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana.

Pero esto importa poco a nuestro cuento; *basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.*

Yagüe, también autor literario, querría salvar de estas dudas al *papel escrito de letra antigua*.

Esta característica, a la luz de la tradición medieval, del Seiscientos y del Setecientos, traía asociadas ciertas connotaciones. Teniendo en cuenta que incluso en la ficción se busca suministrar argumentos y pruebas de autoridad a favor de la verdad de lo narrado, el autor tiene que ser o sabio (estar en contacto con libros de cuyas páginas puede sacar la historia que cuenta) o mago (o haber obtenido la información de forma mágica) o testigo presencial (*narrador homodieético* en palabras de Genette) y participar de alguna manera en el relato. Estaríamos ante la figura del *falso autor*, cuya existencia Curtius retrotrae a las novelas troyanas de Dictis (siglo IV) y Dares (siglo VI), “Una de [cuyas] principales características [...] es la pretensión de ser reales y verídicas [...] y de provenir de los informes de un testigo ocular” (Curtius, 1976: 252). Esta impronta estuvo presente en la Edad Media y fue revitalizada en el siglo XVI en distintos géneros. Sin embargo, si este narrador, sobre el que el autor carga la responsabilidad de la narración y la verdad de la obra, es falso, lógicamente se trata de una flaca autoridad.

Yagüe adopta el punto de vista del transcriptor de secos anales y no de historiador con personalidad propia. Se le podría reprochar, no obstante, los diálogos entre los Amantes, difíciles de conocer de manera directa a no ser que hayan sido reproducidos por un testigo presencial. Pero incluso ese recurso se adapta a la propia lógica del relato y sostiene el armazón del *papel escrito de letra antigua*. Y la clave la da el marido, el primero en reconocer públicamente los

hechos y acreditarlos ante la opinión pública dando su expreso consentimiento. Informado por Isabel de lo ocurrido, “contó el caso según ella se lo había contado”, sirviendo de intermediario (de vocero de su propia deshonra) y consiguiendo de este modo a) conceder trascendencia al suceso, b) dotar de total credibilidad a la trama al ser referida por un testigo presencial, facultado de esta prerrogativa por la protagonista, y c) poner una pica en Flandes a favor de la legitimidad de esos amores, acallando las posibles maledicencias y presentándose en connivencia con los amantes y con la voluntad divina (Q101(B) *Forgiveness as reward*), y no como un marido engañado. En este caso el motivo folclórico K1271.3. *Amorous intrigue exposed and faithless husband humiliated* funciona por antífrasis, pues Azagra (lo llamo así en este momento por comodidad) sale, tras la muerte de Juan e Isabel y según la versión de Yagüe de Salas, sobrepujado moralmente.

Por otro lado, en los dos artículos citados con anterioridad, Víctor Infantes habla de las *tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea*. Distingue varias denominaciones, sin que exista motivación alguna (por lo menos en apariencia): libro, obra, tratado, crónica, historia, cuento... Los libros de caballerías, *historias fingidas* según Garci Rodríguez de Montalvo (autor del *Amadís de Gaula*), intentaban conciliar ambos extremos, el de historia y el de ficción. Las estrategias empleadas eran numerosas pero no consiguieron sus objetivos. Les reprochaban ser fabulosos en grado sumo, a la manera aristotélica, aun antes del rebrote historicista de los siglos XVIII y XIX, por las hazañas épicas que se les atribuían a los personajes principales. No creo, en cambio, que sean estas las claves adecuadas para explicar los sucesos amantistas.

Los problemas de datación también influyen en la exégesis de los datos disponibles, porque los significados asociados tienen valores distintos según la época, si bien en todos los casos la muerte de los Amantes es ejemplar, paradigmática y cristiana, perfectamente compatible con un pensamiento patriarcal. Pero existen elementos, que paso a comentar, que con dificultad podrían explicarse acudiendo solo a acontecimientos históricos. Además, no siempre es fácil distinguir la historia de la ficción. Así, no sería extraño que, durante la Reconquista o ante cualquier desplazamiento arriesgado, personajes que estaban comprometidos rompieran el vínculo porque, ante la escasez de noticias, pensasen que el pretendiente estaba muerto. Tampoco sería imposible que un padre con una única hija, que respetase sin rebeldía las pautas del patriarcado, aspirase, por lo menos entre las clases pudientes, a emparentar con una familia de su misma condición y ampliar, de este modo, su *heredad*. Aun así, muchas de estas noticias tienen su correlato en motivos folclóricos pues no son situaciones incompatibles.

A continuación y para facilitar su consulta, reproduzco el texto del *Papel escrito de letra antigua*. En líneas generales se observa otro elemento fundamental, que reafirma una clara voluntad de objetividad: la brevedad del relato, la relación escueta de los hechos sin aditamentos superfluos que pudieran ser interpretados como fabulación. De nuevo, el miedo a la acusación de falsedad conmina a Yagüe a ser prudente y cauto.

*Historia de los amores de Juan Martínez de Marzilla y Isabel de Segura*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En el papel no hay mención alguna a ella, lo que hace suponer que Yagüe de Salas recoge el nombre de noticias anteriores.

Año mil ducientos y diez y siete. Fue Juez de Teruel Don Domingo Zeladas.

He pues decimos de males y guerras, bueno es digamos de amores, no fictos, mas verdaderos. En Teruel era un joven clamado Juan Martínez de Marzilla, de tenor vint dos años<sup>7</sup>. Enamorose de Sigura, fija de Pedro Segura. El padre non tenía otra, he era muy rico. Los jóvenes<sup>8</sup> se amavan muy mucho, en tanto que vinieron a favla, e dixo el joven cómo la desseava tomar por muller. He ella respuso<sup>9</sup> que ciertamente el desseo de ella era aquel mateix, empero que supiers que nunca lo faría sino que su padre e madre se lo mandasen. Lahora<sup>10</sup> él la quisso más; fizolo dir<sup>11</sup> a su padre. Su respuesta fue que ciertamente él era muy bien pagado del joven, e que venía bien(rasgado)do<sup>12</sup>, empero que él no tenía valientes riquezas e que su padre tenía otros fijos, que en más no le poría

---

<sup>7</sup> Si es así, Juan Diego Garcés de Marzilla debió de nacer en 1190. Según Gregorio González (2006), el amante tuvo que llamarse únicamente Juan porque no hay documentación de ningún Diego en la familia Marzilla.

<sup>8</sup> Según el CORDE, el término jóvenes no se documenta antes del siglo XV, en concreto en torno a 1450.

<sup>9</sup> En todas las ocasiones remito, como referencias indispensables, a los magníficos trabajos de Vega y Sotoca (1976) y Guardiola (1978). Estas notas no aspiran más que a ser referencias al margen, con cierto valor documental. Entre otros documentos esta forma verbal aparece en distintas ocasiones en Juan Fernández de Heredia. Todos estos datos y dataciones los he obtenido del CORDE, *Corpus Diacrónico Español*, dependiente de la RAE. Convengo en la utilidad de este repertorio, aunque siempre pueden deslizarse algunos errores. El *Lexicon* de Mackenzie (1984) es fundamental para estas y otras comprobaciones.

<sup>10</sup> En Sotoca aparece separado (*la hora*); sin embargo en la edición facsímil se trata de una construcción sintética. La primera mención de la que tengo noticia es de 1330, y otra de 1385.

<sup>11</sup> Siglo XV. Documentación notarial.

<sup>12</sup> López Rajadel propone la forma *bien[veni]do*. Como dijeron Vega y Sotoca (1976: 12) muchos de estos términos pueden ser “suplidos por una elemental deducción”.

heredar; he que él podía dar a su fija treinta mil sueldos, he que aprés tenía toda su cassa, assí que no lo faría. E al joven fue bien contado; el cual dixo a la doncella que, pues su padre no los menospreciava sino por los dineros, que si ella lo quería esperar cinco años, que él iría a treballar<sup>13</sup> por mar y por tierra en do huviés dineros. A fin de nuevas ella se lo prometió. Porque la historia es larga de recontar, revolviéndose contra moros, estos cinco años ganó passados cient mil sueldos, agora por mar, agora por tierra.

La doncella en este tiempo fue muy acusada del padre que tomás marido: su respuesta de ella esta era: que votado había virginidad enta<sup>14</sup> que fues de XX años, diziendo que las mulleres no devían cassar sin que pudiessen e supiessen regir su casa. El padre, como aquel que la amava, quísola complacer. Cumplidos los cinco años, el padre le dixo:

—Fixa, mi deseo es que tomes tú compañía.

Ella, viendo que el tiempo de los cinco años era passado e no sabía res del enamorado, dixo que le placia. Tantost<sup>15</sup> el padre la despossó, he a poco tiempo hicieron las bodas. He el otro arribá.

Marginalia: (Aquí falta, por haverse perdido, una hoja del libro donde estava esto escrito, y es contar el modo que él tuvo para entrar en casse ella y ponerse tras el lecho para hablalle y dezille lo que se sigue. Y prosigue):

He dixo:

—Béssame, que me muero.

He ella respuso:

---

<sup>13</sup> Término usado en el escitorio de Fernández de Heredia (1376-1391) y, como la anterior, en el *Libro del Tesoro*. Por ahora, teniendo en cuenta este somero y sesgado análisis filológico, movemos en una horquilla temporal relativamente estrecha (1370-1425) y en un registro notarial.

<sup>14</sup> El término *enta* es un aragonesismo que comienza a usarse en torno a 1306. Equivale a la locución conjuntiva actual *hasta que*.

<sup>15</sup> De nuevo usado por Heredia.

—No placia a Dios que yo faga falta a mi marido. Por la pasión de Jesuchristo vos suplico que vos aconhortéis<sup>16</sup> con otra, que de mí nos fagáis cuenta<sup>17</sup>. Pues a Dios no ha placido, no place a mí.

He él dixo otra vegada:

—Béssame, que me muero

Repusso:

—No quiero.

He lahora cayó muerto.

Ella, que lo vidía como si era de día por la gran lumbre de la cambra<sup>18</sup>, tornosse a temblar, he despertó al marido diciendo, que tant roncava que le facía miedo, que contasse alguna cossa. He él contó una burla. He ella dixo que quería contar otra, he lahora [...] por orden de sus amo— [...]— he de como [...] —iro era muerto.

Dixo el marido:

—¡O, malvada!

—[...] he por qué no lo besava— repuso ella.

Empero no hizo falta a su marido.

—Ciertament no— dixo él.

Antes es digna de lohor. Lahora dixo:

—Levantadvos, que a Juan Martínez, que agora ha venido tan rico, trovaréis muerto, zaga el lecho.

He él todo alterado levantasse, he no sabía qué fiziesse. Dezia:

—Si las gentes lo saben que aquí ha muerto, dirán que yo lo he muerto, y seré puesto en gran confusión.

Acordaron que se esforçassen entramos, he que lo llevassen a casa de su padre. Ellos lo fizieron con gran afán, que no fueron sentidos. El cuitado del padre, que no sabí su fijo do era, toda

---

<sup>16</sup> 1438, en el *Corbacho*; 1378, *El poema de José*. También en 1482-c. 1500 en el cancionero aragonés de Marcuello.

<sup>17</sup> La construcción *fazer cuenta* está documentada en las *Partidas*. Su uso es mayoritariamente jurídico.

<sup>18</sup> Este término es muy interesante: la primera documentación se recoe a textos notariales del último cuarto del siglo XIV, relacionado con el escritorio de Heredia. El DRAE de 1729 lo define como voz aragonesa en desuso. Se trata, sin duda, de un aragonesismo.

aquella noche no durmió ni se spujó<sup>19</sup>. Como fue el alva, abrió la finestra y vido a su fijo tendido a la puerta. Echados grandes chillidos, tod[...] buscábanle cómo lo havían muert[o] [...] he no trovava golpe. A la final no hubo otro remeydo sino soterrarlo. He como era de gran mano he tenía mucho dinero, fiziéronle gran fiesta de companías y clérigos.

La joven cayole gran pensamiento de cuánto la quería he cuánto havia fecho por ella, he que por no quererlo besar era muerto. Acordó de irlo a bessar antes que lo soterrasen; e tomó su honesta companya, se fue a la iglesia del señor sant Pedro, que allí lo tenían. Las mulleres honrradas levantáronse por ella. Ella no curó de más sino de [...] al muerto. E escobijole la ca[...]. Apartando la mortaja, besole tan preto<sup>20</sup> que allí esclató. E estaba queda, que no cayó. Las gentes que vidían que ella, que era no parienta, assí estava sobre el muerto, fueron. Algunas parientas por decirle que se tirás [...] vieron que era muer[...] venido a no [...]a del marido. E lahora devant todos quantos hauía, contó el casso según ella se lo havia contado. Acordaron de soterrarlos juntos en una sepultura.

Los actos que aquí se fizieron fueron muchos, empero aquí se ha puesto tan breve como veyéis.

---

<sup>19</sup> Aragonésismo.

<sup>20</sup> Voz aragonesa. Indica que se da un beso de intensidad, fuerte y afectuosamente, con esfuerzo y ahínco.

## **MOTIVOS NARRATIVOS Y FOLCLÓRICOS EN LA *HISTORIA DE LOS AMORES DE JUAN E ISABEL***

Las diversas versiones o variantes del relato amantistas, ya desde las más antiguas, incluyen estructuras idénticas en sus elementos centrales, si bien con significados y campos de aplicación distintos, y con realizaciones también distintas en sus detalles. La habilidad de estas adaptaciones ha consistido en variar aspectos de su contenido sin que el interior sufra de manera radical. Atendiendo a la historia del *papel escrito de letra antigua*, es posible distinguir como constantes *motivos literarios*, en el sentido de Cacho Blecua (2002), que, a su vez, incluyan uno o varios *motivos folclóricos*, según la clasificación del *Motif-Index* de S. Thompson. Las ventajas de este índice para el estudio de la *tradición* de los Amantes han sido desarrolladas en la introducción: la más concluyente es que el relato amantista tiende lazos con el folclore, lo que podría animar a pensar en la existencia de una base cultural común y poso folclórico previo que se habría desarrollado de forma independiente y espontánea en espacios geográficos distintos sin que estuvieran en contacto (por ejemplo, la rama oriental de la cuentística medieval, el

romancero, el relato de los Amantes, Girolamo y Salvestra, Romeo y Julieta...). Pero es una hipótesis muy simplista y difícil de comprobar, aunque exista como posibilidad. Teniendo en cuenta los contactos mutuos y constantes entre la Corona de Aragón e Italia, convendría explicar estas interferencias de otra forma.

Complementariamente, puede aplicarse la clasificación que Propp propone en su *Morfología del cuento*, en donde habla de treinta y una funciones de los personajes, relacionadas con el héroe folclórico, en los cuentos populares rusos. De estas treinta y una funciones el relato turolense incorpora la 1, 2, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30 y por antífrasis la 31, número lo suficientemente representativo para que sea necesario reflexionar sobre sus consecuencias narrativas. Estas funciones, añade Propp, son elementos estables y constantes del cuento, y sin embargo independientes de cómo y quién las realiza, es decir, de los *actantes*, en la terminología de Greimas (*Semántica estructural*, 1973). Asimismo, Propp (1984: 454) ofreció una breve estructura de los relatos de la manera de los Amantes de Teruel, que no encaja, en modo alguno, con la *novella* del *Decamerón* con la que se viene comparando:

#### **petición de matrimonio + empresas + matrimonio**

Es también insuficiente para explicar en su totalidad la estructura amantista. Estos datos avalarían *las raíces folclóricas, populares y orales de la primitiva versión de la leyenda*. Thompson y Propp acaban aportando ricos puntos de vista que hacen más inteligible y enriquecen un relato cuya *función clave* es un amor ligado a la *muerte*, salpicado de *residuos mítico-folclóricos*.

Como técnica de trabajo, agruparé los *motivos literarios* o unidades recurrentes de contenido en números romanos,

enunciados con sustantivos deverbales y marcados en negrita. En el desarrollo se colocarán entre paréntesis el correspondiente *motivo folclórico* del repertorio de Thompson, Rotunda (en general, asumido por la última versión del *Motif-Index*, pero que indico acompañado de \*), Guerreau-Jalabert (el enunciado precedido de una G) y Bordman (con una B). Cuando se aplique al relato de los Amantes el índice de motivos de las *Mil y una noches* de Hasan M. El-Shamy, señalaré el número con una almohadilla (#) delante del enunciado. Hablaré al hilo del discurso brevemente de algunos paralelismos entre la *novella* IV, VIII del *Decamerón* y el protocolo, para extenderme en el tema de los *novellieri* en el próximo capítulo. Cotejar ambos testimonios revaloriza el relato amantista, lo enriquece y contribuye a explicarlo. Son, pues, complementarios en algunos significados y estructuras.

El regreso de Juan, trasunto del tipo romanceril del *esposo errante* o la *vuelta del esposo*, da un giro a la acción y, sin dejar el folclore, el relato pasa a contraer nuevas deudas con la literatura escrita: además del Romancero Viejo, la ficción sentimental, la novela bizantina y los libros de caballerías recogen en sus páginas motivos folclóricos y literarios, que asumen nuevos valores por estar integrados en estos repertorios. Los Amantes llegan a ser referencia para los protagonistas de la trama, de los que se hacen menciones explícitas.

## Motivo literario I

### Amor mutuo entre dos jóvenes solteros

En el *papel escrito de letra antigua* el amor se trata con sensatez y reflexión. Juan tiene nada menos que veintidós años cuando solicita en matrimonio a Isabel (T57. *Declaration of love*); ella, unos quince, y veinte cuando se casa.

En Teruel era un joven clamado Juan Martínez de Marzilla, ***de tenor vint dos años***. Enamorose de Sigura, fija de Pedro Segura. El padre non tenía otra, he era muy rico. ***Los jóvenes se amavan muy mucho, en tanto que vinieron a favla, e dixo el joven cómo la desseava tomar por muller.***

Hacía, pues, bastante tiempo que ambos habían alcanzado la madurez. En la época, se pensaba que los diez años en la mujer y los doce en el hombre eran ya la etapa de la discreción y la conciencia, el llamado *tempus* o *anni discretionis* (Metz, 1976: 48); en la edad del juicio; como consecuencia, las decisiones tomadas en cualquier asunto son más firmes y constantes. Deliberadamente el *papel* del protocolo pone especial cuidado en destacar este dato. Como resultado, el receptor tiene el convencimiento de que el amor que se profesan Isabel y Juan no es un amor de muchachos, que altere el decoro, como el de Salvestra y Girolamo (*Decamerón*, IV, VIII). Tras la marcha de Juan, Isabel retrasa los esponsales alegando, además, voto de virginidad hasta los veinte años. A esta edad, Isabel, según la costumbre, debería estar casada y con hijos.

En cambio, Salvestra y Girolamo se enamoran desde niños, dando lugar a un motivo no expreso en el relato de los Amantes, pero muy rico en el folclore: **Trato y amor desde la infancia** (correspondiente a T61.5.2. *Children ten*

*and twelve years old betroth themselves; T23(B) Childhood sweethearts):*

***El niño***, creciendo con los niños de sus otros vecinos, ***más que con ningún otro del barrio con una niña de su edad, hija de un sastre, se familiarizó; y creciendo los años, el trato se convirtió en amor tan grande y fiero*** que Girolamo no estaba bien si no veía cuanto veía ella; y ciertamente no la amaba menos que era amado por ella [...]

—Este muchacho nuestro, que ***todavía no tiene catorce años***, está tan enamorado de una hija de un sastre vecino, que se llama Salvestra, que, si no se la quitamos de delante, probablemente la tomará un día por mujer sin que nadie lo sepa, [...]

—¡Ah, por Dios, Girolamo, vetel; ***ha pasado aquel tiempo en que éramos muchachos y no era contra el decoro estar enamorados***; estoy, como ves casada, por lo que ya no me está bien escuchar a otro hombre que a mi marido [...].

Este dato parece trasvasarse sin más a la interpretación del relato amantista. González (2006) señala que la posibilidad de que se enamoraran Isabel y Juan siendo niño era alta porque vivieron en la misma calle. Esta información no procede del protocolo, pero parece una consecuencia lógica de la proximidad vecinal; de hecho, Joseph Thomas Garcés de Marzilla la indica en su *Historia genealógica* [...] (siglo XIX).

Siguiendo con el protocolo, los amores son verdaderos, no *fictos* o traidores, es decir, no orientados a la satisfacción erótica. *Este sintagma no afecta, pues, a la verdad de la historia que se cuenta*, como apuntaba Caruana, *sino a la autenticidad de los afectos*, como muy bien interpreta López Rajadel (1996: 71); es usado para oponer el amor sincero al pasajero, el *buen amor*

o el *bien amar* del Arcipreste de Hita<sup>21</sup> al amor *loco* y *pigro* del que habla Mena en su *Laberinto de la Fortuna* (siglo XV):

Entonces se puede obrar discriçión  
quando ***amor es ficto, vaniloquo, pigro***;  
mas el ***verdadero*** non teme peligro  
nin quiere castigos de buena razón,  
nin los juizios de quantos ya son  
le estorvan la vía de cómo la entiende;  
ante sus flamas mayores enciende  
quando le ponen mayor defension.

El amor, a pesar de que Isabel no está casada aún, es imposible porque ella es, por dote, más rica que él (T91.5. *Rich and poor in love*); además, como descendiente único, hereda, a la muerte de su padre, ‘toda su casa’, término jurídico que incluye los bienes muebles e inmuebles, y todo lo que ello conlleva.

Junto a linaje, *casa* designa también al grupo familiar, pero con la particularidad de referirse a la familia nuclear o, como mucho, a la parentela; es decir, a quienes están relacionados por vínculos de sangre y vienen del mismo origen, especialmente si la casa pertenece a la alta nobleza o es importante por su riqueza<sup>22</sup>:

[...] De cómo fue levantada la enemistad entre las *casas* de la Sierra e de Sant Martín, seyendo sus dueños primos [...] LGS, Libro 24, 2195.

---

<sup>21</sup> En este artículo se rastrean magníficamente los prolegómenos de la *amistad* en la Antigüedad y la Edad Media, y se explica su rebrote en el XV. Ahora es un indicio de nobleza de alma, de excepcionalidad amorosa. *Amor* y *amistad* vienen a ser expresión de un mismo “aristocracismo”.

<sup>22</sup> Ejemplos obtenidos de Líbano Zumarracárregui, 2008: 178-179.

[...] De cómo fueron levantados los señores de Lara e de dónde sucedieron e cuáles e cuántos fueron e de sus fechos. De la *casa de los reyes de León* sucedió un fijo del rey que fundó *la casa e castillo de Lara* [...] LGS, Libro 20, 4223.

En algunos ejemplos, *casa* equivale a posesiones, vasallos y rentas de un señor:

[...] E casó con doña Leonor de la Vega, fija eredera de Garçilaso de la Vega, que estava viuda, e eredó con ella la casa de la Vega con todos sus eredamientos [...] LGS, Libro 20, 9558.

[...] Muerto este marqués Ínigo López, dexó fijo heredero de su casa a don Diego Furtado, que fue marqués de Santillana e heredero de toda su casa [...] LGS, Libro 20, 9722.

Se distingue entre *casa llana*, casa en el campo sin fortificación ni defensa, y *casa fuerte* o *casa torre*, la solariega donde habitaba el pariente mayor, cabeza de su linaje, con fortalezas y reparos para defenderse de los enemigos [...].

Isabel pasará a ser dueña de todo, no sólo de los 30.000 sueldos de los que habla el padre. Es, para Juan, un buen partido. Es posible que, en una voluntad de magnificar los hechos narrados, se hayan incrementado los sueldos de la dote, hecho que en nada desmerece al resto de los datos.

Los primeros indicios de un amor entendido en términos cortesanos se dejan sentir en esta significativa desigualdad económica (L393. *Only love to offer*), que obliga a la partida de Juan y trae el desastre. En este complejo mundo medieval, donde la influencia de la religión era desigual (Martín, 1986), a pesar de que aspiraba continuamente a ampliar su campo con métodos coercitivos a veces perversos

(miedo, desconfianza, pecado, condena eterna, etc.), *el sentimiento amoroso viene a ser una marca de las elites, un rasgo de distinción física y moral* (Otis-Cour, 2002). Juan es pobre, pero *noble de virtud*, una idea que corroía las entrañas de la inmovilista sociedad castellana de la segunda mitad del siglo XV (Rodríguez-Velasco, 1996).

**El amor como síntoma de locura.** En el desenlace trágico del *papel escrito de letra antigua* parece influir la concepción literaria del amor como un síntoma de la melancolía (Bartra, 2001), en concreto de una enfermedad llamada *mal de amores*: esta lógica precientífica explicaría que Juan muera espontáneamente al enterarse de la boda de Isabel con otro hombre.

La tradición literaria de la muerte por amor se inspira en prácticas médicas bien asentadas en el pensamiento de la Edad Media. De hecho, la expresión y los gestos denotaban en la literatura el estado anímico del paciente ya desde el *Panchatantra* (200 a. C). Los médicos árabes medievales asumen y reproducen contribuciones platónicas, galénicas, helenísticas e hipocráticas, y hablaban del amor como una enfermedad del alma y un trastorno mental con síntomas precisos que afectaban al cuerpo.

El *Canon* de Avicena (siglo XI), a partir de la teoría aristotélica de los humores, afirmaba que la melancolía amorosa la provocaba la bilis negra, y traía asociada tristeza, soledad, manías, abatimiento, furia, agresividad y, según la calidad del humor, el suicidio o la muerte natural.

El reputado médico Arnau de Vilanova (siglo XIII) relacionaba la melancolía con la tristeza y el mutismo. Habla, incluso, de una *melancolía erótica*, que explica por el sobrecalentamiento del *spiritus* que subía al cerebro, donde se ubicaba la facultad estimativa o racional y, por tanto, la

posibilidad de pensar con claridad se veía afectada. Por ello, los espíritus vitales se separan y dejan de alimentar con una parte de la sangre a los espíritus naturales, y el organismo se debilita.

Francisco López de Villalobos, por su parte, en «De las señales que se muestran quando alguno está enamorado» resume el proceso del modo siguiente:

[...] Verasle al paciente perder sus continos  
negocios y sueños, comer y beuer,  
congoxas, sospiros y mill desatinos,  
desear soledades y lloros mesquinos,  
que no ay quien le valga ni pueda valer,  
perdida la fuerça, perdido el color;  
y quando le hablan d'amor luego llora  
y el pulso es sin orden y mucho menor;  
y nunca se esfuerça y se haze mayor,  
sino quando puede mirar su señora.

El diagnóstico atinado de esta enfermedad estaba en la prueba del pulso —como también señala Gordonio— que se aceleraba y volvía irregular ante la presencia del amado, motivo que cuenta con una amplia tradición literaria: las historias del rey Perdicas y de Antioco, enamorados de sus madrastras, fueron conocidas y comentadas por la supuesta intervención de los médicos Hipócrates y Erasítrato. Otro tanto ocurrió con la esposa de Justus, y el amor incestuoso de Amnón por su hermana Tamar.

El antecesor de López de Villalobos en este tipo de somatizaciones fue el médico árabe Ibn Muhamad al-Dailami quien creía que el amor trae consigo un dolor espiritual que se traduce en dolor corporal (T24. *The symptoms*

*of love*)<sup>23</sup>: Gordonio, en su *Lilio de medicina*, es más preciso y dice que el amor cursa con dolor, insomnio, pasión sin esperanza, tristeza, agotamiento mental, pérdida del interés por la comida y la bebida, tendencia a la soledad, misantropía, suspiros y llanto, palidez, color demudada (T24.5. *Boy turns red and white from love*), suspiros, taquicardia en presencia del amado (J1142.2. *Love detected by quickening pulse*), debilidad (T24.2.1. *Fainting away for love (or sexual desire)*) y, finalmente, la muerte (T81. *Death from love*) natural o por suicidio (Perdicas, Erasístrato o Leriano, entre otros). El deterioro físico, la palidez del rostro y la delgadez son los síntomas más evidentes:<sup>24</sup>

A cor amarela, que era propia do namorado cortés e un dos síntomas inequívocos da súa situación anímica e sentimental, significaba o tormento do amor non correspondido. Esta asociación viña de lonxe, e tivo na obra de Ovidio un foco de expansión e popularización, que foi absolutamente asumido polo imaxinario amoroso dos sécalos XV e XVI. Un bo exemplo atópase nos *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550) de Juan de Arce de Otárola: “[...] Para galán enamorado dicen que es buena, que ha de ser flaco y amarillo, según la doctrina de Ovidio, que dice: *Palleat omnis amans: color est hic aptus amanti; / pallidus in lenta naiade Daphnis erat*. Yo, aunque he sido enamorado, nunca he llegado a esta gala ni querría llegar, que al fin es color de cetrinos y de cera (Ocasar, 1995: I, 180).

---

<sup>23</sup> En los *Bocados de Oro* puede leerse: “El amor es enfermedad del alma, e la amistad es sanidad” (p. 187).

<sup>24</sup> Para una panorámica histórico-científica sobre los desarreglos mentales es fundamental la labor de la escuela de Bolonia, desde Taddeo Alderotti (1223-1303) hasta Bartolomeo da Varignana (m. 1321), con una visión global sobre el funcionamiento del cerebro y sus virtudes (Amasuno Sárraga, 2000).

Así pues, en la Edad Media y el siglo XVI el término *mal de amores* ya no es una metáfora sino una definición científica.

Autores como Rhazes (siglo IX) recomendaban, para contrarrestar estos efectos o como *remedium amoris*, medidas profilácticas o *regimen sanitatis*: ayuno, ejercicio, beber vino y coitos frecuentes porque en la práctica se había comprobado que a algunos el amor ocasiona daños devastadores en la constitución física y espiritual; se aconsejaba, para distraer la mente del paciente, la música (Lacarra, 1988), la conversación centradas en maledicencias sobre los hábitos de las mujeres, viajes o el matrimonio (F950.8.1(H) *Lovesick man cured by marriage with object of his affection*). En el *Decamerón*, la madre de Girolamo propone esta feliz solución:

—*Este muchacho nuestro*, que todavía no tiene catorce años, *está tan enamorado de una hija de un sastre vecino, que se llama Salvestra, que, si no se la quitamos de delante, probablemente la tomará un día por mujer sin que nadie lo sepa*, y yo nunca estaré contenta; *o se consumirá por ella si la ve casarse con otro*; y por ello me parece que *para evitar esto lo debíais mandar a alguna parte lejana de aquí*, al cuidado de los negocios para que, dejando de ver a ésta, se le salga del ánimo y se le podrá luego dar por mujer alguna joven bien nacida.

Girolamo cambia de lugar por imposición materna porque la madre opina que la ausencia es el gran remedio contra el *mal de amores*; Juan, por sugerencia de su suegro, deja Teruel. Con Segura, el problema no está tan claro, porque quería deshacerse del muchacho y el dinero es una excusa, eso sí, verosímil. Que lo hiciera como *remedium amoris* es mucho más discutible; parece más plausible que se debiera a) a que el muchacho era segundón, o b) a no querer emparentar con una de las familias más conflictivas de

Teruel porque los matrimonios fijaban alianzas y pactos y transmitían enemistades. El primer significado está claro, pero no tanto el segundo. Si, como afirma López Rajadel, los responsables del *papel escrito de letra antigua* son los Marzilla, es evidente que no iban a dejar escrita la causa real del rechazo.

Así pues, el amor como enfermedad pasó de la medicina, la filosofía, la teología y el *ars medica* a la literatura, en forma de una impostura doctrinal y manipuladora que puede llamarse *naturalismo amoroso* (Cátedra, 1989: 13-14), y que filósofos y escritores contribuyeron a popularizar en las aulas y fuera de ellas. El romancero viejo, y sobre todo el *Cancionero*, se hacen eco de estos síntomas. En el *Romance del conde Claros* se lee:

Media noche era por filo, los gallos quieren cantar  
***Conde Claros con amores no podía reposar;***  
***Grandes suspiros va dando que amor le haze penar,***  
***Que el amor de Claraniña no le dexo sossegar.***

El influjo llega al romancero nuevo y al vulgar:

Aquí murió un desgraciado;  
No murió de pulmonía ni tampoco de costado,  
***Que murió de mal de amores, que es mal muy***  
***desesperado.***

Su huella, por supuesto, se extiende por toda Europa (Robiano, 2003).

Con el tiempo, el amor llegó a ser, de este modo, un tipo de ejercicio escolar, en un *ars rethorica* con pautas bien marcadas. Su popularización, en territorio aragonés, fue temprana, a comienzos del siglo XII, con el converso Pedro Alfonso de Huesca, quien importó materiales árabes. Uno de los cuentos más conocidos durante la Edad Media, el del

“Amigo íntegro”<sup>25</sup>, que aparece reproducido, entre otras obras, en su *Disciplina clericalis*, muestra cómo el amigo al ver enfermo a su huésped buscó remedio en todos los sabios de Egipto, los cuales, tras reconocerlo,

no hallaron en él enfermedad alguna, y, puesto que así conocieron que no se trataba de enfermedad corporal, llegaron a la conclusión de que se trataba de mal de amores (*Disciplina*, p. 47).

En su curación es fundamental conocer la etiología, como dijo Cos, y las causas emocionales, de allí que el amigo le muestre a todas las mujeres hermosas de su casa. Cuando el enfermo ve a la elegida, exclama:

Por esta muero, en ella está mi vida.

Estas palabras, que recuerdan las de Marzilla,

Bésame, que me muero,

o a las de Iseo en el *Roman de Tristan*,

Yo muero, amigo, de terneza,

se basan en la creencia de que los síntomas externos evidencian desarreglos en los *humores* o *espíritus*, razón última de la enfermedad de amor. No era, por tanto, inusual morir

---

<sup>25</sup> Su origen está en la antigüedad grecolatina (Plutarco, en la *Vida de Demetrio*, y Appiano en *la Historia romana* lo recogen), “de donde lo retomaron los árabes. En la Edad Media alcanzó una gran popularidad a través de los ejemplarios y llegó a confundirse con la tradición de Amicus y Amelius” (Lacarra, 1980: 101, nota 7). Véase, sin duda, el artículo de Morros (1999).

por dolor o disgusto (F1041.1.3\* *Heart breaks from sorrow*). De hecho, Aristóteles, en *De Problemata* y *De animalibus*, había indicado que la salud venía del perfecto equilibrio de los *humores*, de las cuatro cualidades naturales (sequedad, frialdad, humedad y calor).

La terapia física despertó mayor interés que la espiritual. Los médicos descubrieron que no todos estaban predispuestos para padecer *mal de amores*, lo que confería una nota de excelencia ética y moral al paciente. No se sabía si lo propiciaba el temperamento o la edad, o que el amante fuera víctima de un conjuro o una *philocaptio* (recuérdese a Melibea en *La Celestina*); en cualquier caso, el amor entraba por los ojos, y los afectados, de alguna manera, estaban inclinados a padecerlo.

Arnau de Vilanova acota a la población en riesgo. En su *Tractatus de amore heroico* asevera que el amor solo es posible en el estamento noble porque *es un sentimiento aristocrático* y no rústico, reflejo de la nobleza de sangre, de natura o linaje y de la nobleza fundada en la virtud, tres cualidades cuidadosamente concentradas en Marzilla: a) *Nobleza de sangre*: Según Joseph Thomas Garcés de Marzilla, Juan es descendiente de Fortún Garcés, hijo del Infante D. García y nieto del Rey de Navarra don García I. Esta afirmación debe, por el momento, ponerse en cuarentena. Otro asunto sería la historia del apellido Marzilla que se localiza en el ms. 353 de la Biblioteca de Cataluña, cuyo contenido debió ser similar; b) *Nobleza de natura*, que depende de la anterior. Establece una relación entre nobleza de sangre y naturaleza noble; c) *Nobleza de virtud*, que ha transformado a *Marzilla* en *paradigma y símbolo aragonés del enamorado*, leal, sacrificado y constante como Macías, el gallego, y Olivier, el catalán. Su muerte y su vida son deliberadamente diseñadas como un *catecismo amoroso*, para colocar, en la denostada familia de los

Marzilla, un eximio representante. De hecho, durante siglos únicamente se ha valorado el comportamiento de Juan (principalmente, el cumplimiento de la palabra dada: M202. *Fulfilling of bargain or promise*; W37.0.1. *Man never breaks his word*), relegando a Isabel en la gestión de los amores y en la resolución de los conflictos. Esta decisión aparece en la documentación más antigua, en la que conviven Juan, primero, y Diego después como posibles denominaciones. Hasta el siglo XVI, de Isabel se habla usando el patronímico, un genérico *dama* o se silencia su nombre. En el *papel* del protocolo se la llama Sigura.

## Motivo literario II

### **Petición de matrimonio denegada**

Contando con el consentimiento de Isabel, Juan decide pedirla en matrimonio y concertar, en persona, los esponsales. En el contexto medieval, como se indica en las Partidas al hablar de la voz *matrimonio*, son comunes y normales, entre la nobleza, los *matrimonios concertados* por la avaricia, conveniencia y codicia de padres y otros familiares, antes que por los deseos íntimos de los contrayentes, los cuales, debido al aislamiento femenino, como el de santa Bárbara, no se conocían hasta el momento del enlace (T381.0.2. *Wife imprisoned in tower, house to preserve chastity*, correspondiente al tipo AT 310). Entre los cónyuges se aspiraba a una relación feudal, filial y amical, la llamada *amistad del himeneo*, que buscaba perpetuar el linaje, aumentar los bienes y las influencias en los territorios, servir de contención a la lujuria y, según Alfonso X y su IV *Partida*,

*poner paz entre familias en litigio* (recuérdese los problemas entre Marzillas y Muñoces). Los trovadores filtraron entre las jóvenes nuevos valores y sueños con la ficción del amor cortés. Pero en la realidad no era raro que a) se unieran nobles y burgueses en matrimonio por intereses mutuos (García Herrero, 1990), y que b) los futuros esposos estuvieran prometidos desde niños sin su consentimiento (T69.2. *Parents affiance children without their knowledge*).

Teóricamente, entre Isabel y Juan no media ni boda ni esponsales (en todo caso, por palabra de futuro). Por ello, es interesante reflexionar sobre su denominación como *amantes*, por la que son *vulgarmente* conocidos, según los racioneros. Una realización similar estaría en el título de la novela de Piccolomini, *Historia duabus amantibus*. Cabe suponer que la elección de *amantes* y no *esposos*, *prometidos*, *novios* o *enamorados* no fuera gratuita en modo alguno. El término *amantes*, aun en el siglo XVIII (DRAE, 1729), no connota, necesariamente, relación sexual. En la Edad Media para estos tipos se usaban las palabras *barragana*, *concubina*, *amiga* y *compañera*. Por ello, los amantes eran aquellos que se amaban y se querían bien, con amor puro y lealtad (véase *Calila*, p. 208). Covarrubias señala que en el siglo XVI *enamorado* “siempre se toma en mala parte”, mientras que *amante* se “toma en buena [...]”. Rufino José de Cuervo usa expresamente el término *amantes* para denominar a los de Teruel, donde “significa un hombre y una mujer que se aman”. Es posible que tal elección funcionase por oposición a los matrimonios forzosos y sin amor, tan comunes en la época, en cuyo caso el relato los revalorizaría aún más. Estas connotaciones funcionan sin duda en la tradición amantista.

Por otro lado, *amante* y *esposo* tenían, en origen, un significado mucho más amplio que en la actualidad. Esta restricción semántica nos hace pensar que los esposos son

aquellos que están ya casados, mientras que en el siglo XVIII (DRAE, 1732) son aquellos que se han dado palabra de casamiento por presente (*de facto*) o por palabra de futuro (*sponsalia per verba de futuro*, como puede leerse en la *Partida* IV, ley IX, título I), que, a su vez, es realización del motivo folclórico M149.1. *Lovers vow to marry /love/ only each other*. La promesa de matrimonio y el matrimonio secreto o privado servían de *remedium concupiscentia* o *remedia amoris* ya desde la épica:

## I

### **Linaje de Bernardo del Carpio**

En los reinos de León  
el casto Alfonso reinaba;  
hermosa hermana tenía  
doña Jimena se llama.

*Enamórase de ella  
ese conde de Saldaña,  
mas no vivía engañado  
porque la infanta lo amaba.*

Muchas veces fueron juntos  
que nadie lo sospechaba;  
de las veces que se vieron  
*la infanta quedó preñada.*  
*La infanta parió a Bernaldo  
y luego monja se entraba;*  
mandó el rey prender al conde  
y ponerlo muy gran guarda.

## II

### **Bernardo se enfrenta con el rey Alfonso**

[...]

Bernardo que allí llegaba:  
ya sosegado el caballo

no quiso dejar la lanza;  
mas puesta encima del hombro  
al rey de esta suerte hablaba:  
— Bastardo me llaman, rey,  
siendo hijo de tu hermana,  
y del noble Sancho Díaz  
ese conde de Saldaña;  
dicen que ha sido traidor  
y mala mujer tu hermana.  
Tú y los tuyos lo habéis dicho,  
que otro ninguno no osara;  
mas quien quiera que lo ha dicho  
miente por medio la barba;  
***mi padre no fue traidor  
ni mi madre mujer mala,  
porque cuando fui engendrado  
ya mi madre era casada.***

Además, el matrimonio y la promesa tenían fuerza legal, aunque despertaban la desconfianza por su privacidad. No se trataba esta práctica de una licencia de la ficción ya que los casamientos se celebraban en la realidad (Roubaud, 1985; ejemplos en el territorio aragonés pueden verse en García Herrero, 2005), en un uso pretridentino de la institución matrimonial, legalizado en las *Partidas*, que “no sería oficialmente derogado por la Iglesia hasta la publicación de los decretos del Concilio de Trento, en el mismo año de su clausura de 1564” (Avalle-Arce, 1989: 27). Basta el consentimiento y la voluntad de los amantes para que haya matrimonio, sin mediación de ninguna autoridad civil o religiosa. De hecho, en el sínodo de Zaragoza de 1328 se fijan las palabras que los amantes deben intercambiar para que tenga validez el *matrimonio por palabras de futuro*:

Yo te prometo y juro que te tomaré por marido/mujer

Era este contrato privado tan vinculante que en 1410 se afirmaba que era motivo de ruptura de los esponsales la salida del prometido hacia otras tierras. Acudiendo a esta cláusula y, de nuevo, a la legislación de las *Partidas* (como veremos a continuación), Isabel queda exonerada de toda culpa tanto si el matrimonio se hubiera llevado a cabo previamente en la intimidad como si existiera solo un compromiso con el padre. Esta posibilidad, que ni se menciona en el *papel escrito de letra antigua*, la considera Cervantes en el *Quijote* (*vid. infra*), y la madre de Girolamo la verbaliza como uno de sus miedos:

—Este muchacho nuestro, que todavía no tiene catorce años, está tan enamorado de una hija de un sastre vecino, que se llama Salvestra, que, si no se la quitamos de delante, ***probablemente la tomará un día por mujer sin que nadie lo sepa***, y yo nunca estaré contenta [...].

Que la elección del término *amante* en lugar de *novios*, *enamorados* o *esposos* no es gratuita lo ejemplifica perfectamente la parodia, por lo menos la decimonónica. En *Los novios de Teruel* de Eusebio Blasco (siglo XIX) se cambia el título deliberadamente, lo que

implica la pérdida de los semas relativos a los campos de la pasión, la espontaneidad, el riesgo, el Romanticismo en una palabra, en detrimento de los semas inherentes a novios: la rutina y la estabilidad. Blasco propone, por tanto, unas relaciones menos poéticas, menos románticas, más *vulgares* (Pélaez Pérez, 2004: 8-9).

En la Edad Media no se haría esta lectura romántica, pero la elección de *amantes* evocaba valores precisos y positivos, que se difuminaron en la evolución.

### Motivo literario III

#### **Matrimonio pospuesto por la (auto)imposición de una tarea**

Para poder llevar a cabo el matrimonio, los poderes fácticos exigían tres condiciones: disponer de una dote, contar con el consentimiento del padre y ser aceptado por los futuros cónyuges. La coacción paterna en las nupcias es rechazada a partir del siglo XI por la Iglesia porque prohijaba el adulterio —y, por extensión, los problemas en la transmisión de la herencia— y otros desastres mayores (recuérdese la figura de la *malmaridada* de los romances). En 1206 el Papa Inocencio III en el *Debitum* reduce a dos los pilares del vínculo matrimonial: el consentimiento mutuo de los contrayentes —*consensus animorum*— y la unión carnal —*commixtio corporum* (Rucquoi, 2008: 186)—. Su falta conlleva la disolución automática del enlace. Isabel dispone de una cuantiosa dote y consiente en el matrimonio con Juan. El obstáculo está en las restricciones (T131. *Marriage restrictions*) del padre (T131.1.2. *Father's consent to son's, daughter's marriage necessary*), quien, como los personajes de los cuentos populares, induce al pretendiente a acometer una *tarea difícil* (H335. *Tasks assigned suitors. Bride as prize for accomplishment*), como método disuasorio, para retrasar el enlace o suspenderlo sin más. Quizá opine igual que la madre de Girolamo, que separa a los amantes como *remedium amoris*:

me parece que para evitar esto *lo debíais mandar a alguna parte lejana de aquí*, al cuidado de los negocios *para que, dejando de ver a ésta, se le salga del ánimo* y se le podrá luego dar por mujer alguna joven bien nacida.

La petición de matrimonio que Juan hace a Segura parece demostrar buena predisposición paterna y guarda ciertas reminiscencias con el motivo T131.0.1.1. *Father promises that girl may wed only man of her choice*. La condescendencia inicial esconde, en realidad, un rechazo porque Pedro Segura menosprecia a Juan por su mermada economía de segundón (T91. *Unequals in love*). Posiblemente el alegato sea cierto (y oculte otros recelos). Los fueros disponían que lo habitual en los testamentos aragoneses fuera: a) que todos los hijos, tanto varones como mujeres, reciban la “legítima”, es decir, una cantidad mínima, la mayor parte de las veces simbólica, a la que tienen derecho por Fuero por ser descendientes directos del testador. Es el propio otorgante quien dictamina el importe de la legítima, pero al tratarse de algo casi simbólico, se suelen decantar por una cantidad de cinco sueldos jaqueses; b) todos los hijos, tanto varones como mujeres, suelen recibir algún bien mueble o inmueble que aumente la legítima; c) el hijo mayor (varón) suele ser nombrado heredero universal, es decir, que aunque todos sus hermanos y hermanas reciban parte de la herencia, él recibe más. El título de heredero universal significa, *de facto*, que esta persona recibe todos los bienes del testador que no haya dejado en herencia a estas personas. La situación de Juan sería desahogada, pero no lo suficiente para los deseos anexionistas del padre, que parece querer deshacerse de inmediato del pretendiente (T151.3. *Respites from unwelcome marriage*); al final, el ‘aragonés viejo’ acaba sugiriendo requisitos irrevocables (H301. *Excessive demande to prevent marriage*) porque no considera a Marzilla digno de

quedarse con los sueldos aportados por Isabel en dote (T52.4. *Dowry given at marriage of daughter*).

El joven, entonces, se asigna una tarea difícil (H945. *Tasks voluntarily undertaken*) —ganar dinero en tierra de moros— y propone un compromiso verbal vinculante durante un plazo, realización del motivo Z72.0.2(G) *Year time limit for absence*, que se disolvería si no regresaba en cinco años (dos, siete o tres según la versión consultada, todos números formulísticos en el folclore). Así las cosas, el matrimonio era imposible porque T97. *Father opposed to daughter's marriage*. López Rajadel ve en este contrato verbal un reflejo de cláusulas de capitulaciones matrimoniales del siglo XV (1996: 74), si bien de forma muy esquemática. La cuantía con la que regresa Juan, añade López Rajadel, habla también de una economía del siglo XV, y no del siglo XIII (2008), lo que no niega la antigüedad de la *tradición*, sino la fecha de escritura del *papel escrito de letra antigua*. En cualquier caso la suma es exagerada porque es cinco veces mayor (otro número folclórico) que la dote de Isabel.

Al margen de su significado histórico, lo cierto es que Segura separa deliberadamente a los amantes (T84. *Lovers treacherously separated*), y durante el plazo, que ha prometido respetar, insiste en que su hija tome marido (M205. *Breaking of bargains and promises*). Ella alega juventud y promesa de virginidad para justificar su continua negativa (T109(B) *Avoiding marriage through pretext*), mostrando con ello ser fiel a la palabra dada (M202. *Fulfilling of bargain or promise*) y al amor (H1556.4. *Fidelity in love tested*).

Supongo que su padre no entendería la actitud de su hija porque no comparten el mismo código de valores que, en el fondo, son una *desiderata* más que una realidad efectiva. En la literatura se valora la fidelidad en el matrimonio por encima de cualquier otro interés; en la realidad, no es posible

aplicar la misma tabla de medida. En este aspecto, Isabel sale sobrepujada porque renuncia a matrimonios de conveniencia y espera. Marzilla queda también encumbrado ya que el matrimonio solo ha podido llevarse a cabo en su ausencia. La enseñanza última de la avaricia paterna es que *J1085. Money does not always bring happiness, sino la muerte (Q277. Covetousness punished)*.

Hasta este momento, la tradición de los Amantes comparte motivos con una leyenda difundida en el siglo XIV en Sos del Rey Católico conocida como “El juramento incumplido”. El final es completamente diferente a la tradición amantista. Cuenta la leyenda que

El señor del castillo que en tiempos hubo en Sos, próximo a la fuente de la Bóveda, se quedó viudo y con una hija, niña todavía. El principal entretenimiento de ésta consistía en mezclarse con las ovejas del rebaño que acudía a la fuente cada día, y jugar con el hijo del pastor, un muchacho algo mayor que ella. Los chicos crecieron juntos a la par que el amor que fueron sintiendo mutuamente, aunque la diferencia de clase social era un obstáculo casi insalvable.

Soñó la muchacha una noche que el zagal vendía su rebaño, compraba armas y caballo y partía a luchar contra los moros, logrando ganar fama, honores y dinero, de modo que, distinguido por el rey como caballero, volvía Sos para casarse con ella. Como ambos sabían las dificultades que tendrían para casarse, la joven contó al pastor el sueño y éste decidió convertir en realidad el sueño y se marchó en busca de aventuras, no sin antes arrancar de la muchacha el juramento de que le esperaría hasta que regresara convertido en todo un caballero. Si perjuraba, dijo ella, su alma debería vagar siempre en torno a la fuente.

Partió el pastor y durante muchos años la muchacha, con la mente puesta en su pastor, rechazó a cuantos pretendientes solicitaron su mano. No obstante, acabó por ceder ante las pretensiones del joven señor de un castillo cercano, llegando,

incluso, a acordar el día del enlace. Pero el día anterior a la boda, jornada de preparativos, llegó al castillo un grupo de guerreros; al frente, su jefe, que cubría su cabeza con un hermoso casco y solicitaba hospitalidad al castellano sosisense que gustoso se la concedió, además del permiso para seguir guardado su anonimato, fruto de un juramento, favor que también obtuvo. Nadie sabía, pues, quién era.

Al día siguiente, todo estaba preparado. La novia caminaba hacia el altar. La ceremonia llega al momento de la bendición. Es entonces cuando el misterioso guerrero se adelanta hacia el altar y, descubriéndose, le dice a la novia: “Que el Señor castigue tu perjurio y te aplique el castigo que tú elegiste”. Eran las palabras del antiguo pastor, hoy capitán famoso. Compungida por lo sucedido, la joven desapareció y desde aquel día vaga en torno a la fuente, la “fuente del juramento”, símbolo para quienes se juran fidelidad (Ubieto, 1998: 207-208).

El incumplimiento en este caso de la palabra dada al enamorado se paga con la muerte.

#### Motivo literario IV

### **Separación de los amantes durante un plazo preciso**

Constituye un *motivo fundamental* de la estructura narrativa ya que la tragedia sobreviene tras la separación traidora de los amantes (T84. *Lovers treacherously separated*). A Juan le coaccionan con una dura prueba (o *tarea difícil* a la manera del *pignus amoris*) para evitar el matrimonio. Como en el *Libro de Apolonio*, en el relato turolense el suegro actúa como *antagonista maléfico* (Propp, 1975: 77), el *losengier* de la tradición occitana, con un comportamiento verosímil, vil y sin duda legítimo (T50.2.1. *King unwilling to marry his daughter to a man not herequal*) porque el amante no es buen pretendiente. En el índice de Thompson se correspondería con el motivo

H310. *Suitor tests. A suitor is put to severe tests by his prospective bride or father in law.* Esta estructura se repite en algunos cuentos folclóricos, y pretende demostrar que el dinero ayuda a describir a un personaje negativo (en la línea de los *fabliaux*) al que se condena por la desconfianza que podía despertar su decisión, y que el amante es apto para ser pretendiente porque supera hábilmente todos los obstáculos (H1230. *Accomplishment of quests*), quizá contra el pronóstico del suegro (H1242.1. *Unpromising hero succeeds in quest*), que se afana por que su hija contraiga nupcias tras la partida de Juan.

Sin embargo, el relato de los Amantes se distancia en este aspecto de los cuentos de hadas y maravillosos en los que la prueba se adecua a una situación bélica preexistente. Así la imagen de Marzilla aún sale más engrandecida pues combate la *otredad*, los supuestos enemigos del cristianismo, imitando a *Santiago Matamoros*. El héroe ha sido expulsado y mandado en busca de aventuras (H1221. *Quest for adventure*) para cuyo cumplimiento tiene asignado un límite de tiempo (Z72.0.1(B) *Year time limit on quest / adventure*). Juan llega a ser un héroe-víctima sometido a los vaivenes de las luchas contra el infiel, que contaban con una tradición literaria e histórica bien asentada en la Península Ibérica a causa de la Reconquista.

La separación también tiene su cuantificación en el folclore. El número recurrente de años de distancia en el Romancero viejo, nuevo y vulgar son siete años o más (H317.1. *Seven [many] years of service imposed on suitor*), si bien son posibles otros cómputos (T61.2.3(G) *Parting lovers pledge not to marry for one year*). Los años parecen aleatorios porque dependen más de la lógica narrativa que de una ansiedad realista; son evocadores más que explícitos. En todo caso funcionan como prueba para los amantes, para acreditar su

fidelidad y constancia (H338. *Suitor test: faithfulness*; H1556. *Tests of fidelity*), incluso más allá de una muerte, real o fingida (H1556.1. *Test of fidelity by feigning death*). Y, con esto, ya tenemos apuntalados los pilares de Romeo y Julieta. Superados los impedimentos, el amor se premia (Q83. *Reward for marital fidelity*). En cambio, en el relato de los Amantes se salda con la muerte, resolución que puede tener una doble lectura: a) la condena expresa al sentimiento amoroso apasionado y b) la glorificación, porque su amor es de otro mundo. No pretendo dar una interpretación trascendente al sentimiento, pero incluso en el siglo XV el amor planteado en estos términos demostraba grandeza de ánimo, excepcionalidad física y cuantiosa perfección moral, factores favorables para convertir a Juan e Isabel en *mártires de amor*.

## Motivo literario V

### Viaje en busca de aventuras

Marzilla deja de estar en el foco de la narración, a pesar de lo cual su presencia se siente en el comportamiento de la joven Isabel. Se ignora cómo y dónde pasó esos cinco años. Desde la antropología el viaje llega a convertirse en un *ritual de iniciación* o prueba necesaria para abandonar la adolescencia y adentrarse en la edad adulta, ya bastante avanzada con los veintidós años de Juan. Superado, el iniciado vuelve renovado y más sabio.

Tomando como referencia 1217, Ubieto y otros investigadores hablan de la participación de Marzilla en la Reconquista. Ubieto y Joseph Thomas Garcés de Marzilla (*Historia genealógica [...]*, *vid. infra*) le atribuyen cierto

protagonismo en la batalla de las Navas de Tolosa. En este caso la elección de un plazo de cinco años que aparece en el *papel escrito de letra antigua* sería deliberada para hacer coincidir el hecho con la participación en el combate jienense. Por otro lado, si la mención en el *Cancionero de Herberay des Essarts* a un tal Marzilla *el francés* se refiriera al amante turolense, entonces su viaje lo llevaría al norte de España sino a participar en la cruzada europea, quizá como almogávar, contra el infiel en los Santos Lugares. Algunos momentos del periodo final de la Reconquista recibieron del Papa la calificación de *cruzada*. No obstante, la motivación no era tanto lograr la presencia de nobles europeos del otro lado de los Pirineos (muy poco importante), como obtener algún tipo de exenciones fiscales (sobre los ingresos del clero o como *Bula de Cruzada*). Las ocasiones principales fueron la batalla de las Navas de Tolosa (1212), en la que estuvieron presentes casi todos los reyes cristianos peninsulares, y la Guerra de Granada (1482-1492). La presencia de Juan en la primera no sería, pues, gratuita, y tendría connotaciones y valores secundarios. ¿Qué mayor prestigio para una *tradición* que su protagonista participe en una de las batallas más relevantes del medievo hispánico? El inconveniente está en que Yagüe indica que Juan va “por tierra y mar”, lo que llevaría a suponer que continuó su periplo al acabar la batalla jienense. Pero puede ocurrir que, como la lucha contra los moros, sea un lugar común, vacío de contenido y solo con función retórica.

Estas aventuras solían concluirse en el último momento (H1230.1(B) *Quest (task) with time limit accomplished at last minute*; T151.5(G) *Knight, prince saved from forced marriage at last minute*), acentuándose con este subterfugio la tensión dramática y la inexorabilidad de un destino adverso. Los dramaturgos románticos se frotarían las manos ante este

filón, fácil de reconducir en un destino aciago marcado desde el nacimiento y que inexorablemente condena a su protagonista a la muerte. En el medievo, en cambio, era común, sobre todo en el romancero, el motivo del *esposo errante* en busca de aventuras, que llega justo cuando su esposa está a punto de casarse con otro, para impedir el matrimonio (AT 707B\*). Pero Juan llega poco después (K1996. *Soldier (sailor), absent from home for long period, returns*), cuando suenan las campanas de la catedral, cuando se celebran los festejos... en cualquier caso demasiado tarde (J1363. *Too late for the same advice*), y encuentra a Isabel casada (N681. *Husband (lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another*) (correspondiente al tipo AT 974) ante la insistencia de su padre (T131.1.2.1. *Girl must marry father's choice*), y no por olvido antojadizo o inconstancia. Por ello, en su génesis y evolución pervive el componente folclórico, más aún que el puramente literario, por lo menos en la primera parte de la estructura del relato.

López Rajadel señala que la azarosa vida de Juan desarrolla a la perfección el ideal caballeresco tardomedieval (2009: 896). Tiene razón en que el amor servía al caballero de espoleta para salir en busca de aventuras y renombre. Amor, aventura y armas van, en los textos caballerescos, juntos. También es cierto que en la segunda mitad del siglo XV, por distintos motivos (en general relacionados con la turbulenta situación peninsular de la monarquía), se organiza el marco propicio para una “mini-edad heroica” caballeresca de raíces medievales (Cátedra, 1989), que crea una situación favorable para el resurgimiento de una institución muy deturpada en sus ideales y que, desde el siglo XIII, había perdido mucho brillo y lustre, así como función social, política y jurídica (Baranda, 1994) —basada en la confianza en la *buena fe* que se suponía a los caballeros—.

Otro asunto es identificar a Juan con un *caballero andante* al uso de la literatura caballeresca, que solitario iba en busca de aventuras por caminos peligrosos y recovecos intrincados, ayudando a pobres y menesterosos, y luchando contra gigantes usurpadores de reinos y otros seres sobrenaturales. El caballo no es el único requisito para hablar de caballero; es necesaria una carga ideológica y un objetivo vital generoso, que pasa por jurar las reglas de un orden y ofrecer vasallaje al rey en una ceremonia repleta de símbolos y ritos perfectamente codificados en la legislación (Porro, 1973, 1998; Cacho Blecua, 1991). En el protocolo lo caballeresco se reduce a que *Juan por amor a Isabel abandona Teruel y va a luchar contra los moros en busca de una ventura mejor*. En todo caso esta declaración de intenciones resulta verosímil dentro de la realidad medieval; Juan no fue un héroe al modo de los caballeros andantes (por ejemplo, Amadís de Gaula), aunque sí se hizo una lectura de su relación en términos caballerescos (véase, también, la “Leyenda del juramento incumplido”). En el *Florando* se selecciona del episodio turolense el tratamiento del amor, dejando de lado las batallas y las guerras.

## Motivo literario VI

### **Matrimonio y consumación pospuestos con un pretexto**

Aunque el motivo es el mismo que el de la negativa de Segura al matrimonio de su hija, en este caso la protagonista es Isabel, quien por voluntad se niega, ante la acuciante presión de su padre (T211.1.1. *Girl forced to marry before her sweetheart's return*), a contraer nupcias inmediatamente con la excusa de que es joven, que no está preparada para hacerse

cargo de una casa y que ha decidido cumplir un voto de castidad hasta los veinte años (M132. *Vow of virginity*; T322.4. *Girl pleads vow of chastity to repel lover*). Los mismos valores (y algunos más) se aplican a Zifar en el *Libro del caballero Zifar*—quien retrasa dos años la consumación de su matrimonio para no caer en bigamia y en adulterio porque ignora si su mujer sigue con vida (Harney, 1999)— y a otros personajes de cuentos. De este modo, el caballero y rey de Mentón se cubre las espaldas ante la ley divina y la humana. No es descabellado pensar que estos valores sobrevivan en el *papel escrito de letra antigua*, donde, no sólo se valora la virginidad como dignidad humana, sino también como virtud divina, pues es Dios testigo de sus amores y, por tanto, del supuesto adulterio.

Por otro lado, el derecho canónico establecía como impedimento para las bodas el voto de castidad, que se cumple no irreflexivamente, sino tras un largo periodo de meditación (Esmein, 1929: cap. III). El matrimonio de los que violan el *voluntum*, es decir, los *sanctimoniales* (Esmein, 1929: 301) o promesas anteriores al enlace, se declara ineficaz y nulo. En el *papel* una razón narrativa lleva a esta práctica, y no un convencimiento efectivo.

Por el momento, Isabel, con la estrategia del voto de virginidad, logra detener los avances de su pretendiente (J1541.3. *Woman repulses ugly husband's advances*) y se consagra, al menos temporalmente, a la castidad (M131. *Vow of chastity*), tanto virginal como conyugal (*la lealtad al esposo*). Isabel sería “casta”, “honrada”, “honesta” y “virtuosa”. Hay que recordar que en la época la noción de castidad no implicaba solo virginidad, sino también lealtad. Por ello se hablaba de castidad virginal (que coincide con el significado actual del término), castidad conyugal (la lealtad al esposo) y castidad viudal (la lealtad al cónyuge fallecido y el

consecuente rechazo de cualquier relación posterior). Así lo hace Bartolomé Carranza de Miranda en sus *Comentarios al catechismo* y Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro lexicográfico* (Martín Romero, 2007b: 110-120). Como podemos imaginar, Lucrecia es ejemplo de castidad conyugal, un ejemplo tan conocido que su nombre se había convertido en sinónimo de casta (esto es, de mujer fiel a su marido), como demuestran *Las seiscientas apotegmas*.

Su comportamiento resultaría, pues, encomiable (T165.9(G) *Consummation of marriage postponed through pretext*). De nuevo su decisión, además de ser una estrategia coherente de dilación, tiene consecuencias literarias importantes que la ponen en paralelo con personajes clásicos (Minerva)... y con mujeres ilustres cuya vida describió Boccaccio en *De claris mulieribus* (Lucrecia). Por supuesto, la tradición cristiana también tenía sus propias mujeres casadas (santa Osita o santa Justa) que, como muestra de entereza cristiana, se negaron a consumir el matrimonio (Gómez Moreno, 2008). Esta decisión revaloriza a la mujer ante los ojos del marido y de la sociedad. Algo similar debió pensar Rada y Delgado, quien compara sin dudar a Isabel con las heroínas del pasado. Todas las mujeres que enumera son históricas, lo que contribuye a afianzar la *tradición* en pleno debate historicista.

## Motivo literario VII

### **Matrimonio contra la voluntad de uno de los contrayentes**

A Isabel la casan contra su voluntad (T108(B) *Forced marriage* y T108.1(B) *Girl (to be) married against her will*) para

satisfacer los intereses paternos; Pedro Segura, siendo consciente de que su hija es un buen partido, la entrega al mejor postor. Casada sin amor y en un acto de obediencia a su progenitor, la muchacha protagoniza un triángulo amoroso (T92.1. *The triangle plot and its solutions*) que la leyenda alienta, a la vez que defiende el amor como sentimiento, a pesar de que acabe con la muerte, y condena un matrimonio —reivindicación cuestionable en el Teruel del siglo XIII o del siglo XV— con tres víctimas dolientes (T92.2. *Three victims of love*): amante, marido (ignorante) y mujer. En su primera acepción este motivo cuenta con una amplia documentación en el folclore: el romancero, la *novella*, el *romance*, los *lais*, los *fabliaux*, el teatro, los cuentos... en cada uno de los cuales se selecciona un motivo predominante dentro de la totalidad, según la intención narrativa e ideológica.

A finales de la Baja Edad Media, el matrimonio sufre una evolución y pasa de ser un contrato civil y legal entre los progenitores con objetivos económicos a convertirse en un vínculo donde prima la voluntariedad del compromiso y su carácter de sacramento indisoluble (Duby, 1987; Ariès, 1989; Gaudemet, 1993). Con esta irrupción intempestiva y meditada, la Iglesia aspiraba a controlar a la mujer y, por extensión, al hombre (Gámez Montalvo, 1998). Isabel, a la que se atribuye el mismo ingenio que a los personajes de cuento, soslaya ambas condiciones con el voto de castidad.

Define el carácter de Isabel Segura el negarse a contraer matrimonio, aun después del cumplimiento del plazo o justo cuando expiraba. Esta decisión encarece la solidez moral de la muchacha pues, contraviniendo la legislación y sin más aval que su palabra, espera la vuelta de su amante sin aspirar a ningún tipo de contraprestación. Por contraste con otras soluciones, la actitud de la Amante turolense aún es más

valorada. En primer lugar, conviene traer a la mente el talante de la doncella que protagoniza la leyenda sosiense (“El juramento incumplido”), quien se compromete a esperar a su amado por tiempo indefinido, y cede en su propósito después de algunos años de espera. En segundo lugar, la legislación general al respecto —no tengo en este momento en cuenta los fueros—, es decir, las *Partidas* contienen claves que hacen situar ambos episodios dentro de los límites de la ley. En efecto, en la *Partida* IV, título I, ley VIII se proponen tres razones para poner fin a un desposorio. La segunda de ellas

es quando alguno de ellos se va a otra tierra et nol pueden fallar nin saber do es; ca por tal razón debel otro esperar faste tres años: et si non venire, entonce puede demandar licencia para casar, et débengela dar (...).

De este modo, no pueden ser acusadas de adulterio —entendido en términos amplios en la época medieval pues afectaba a los solteros y a los casados— las mujeres cuyos maridos se hayan ido en hueste o romería lejos de su tierra. Si tarda mucho y los vecinos hacen creer a la mujer que ha muerto, puede casarse sin miedo, aunque más tarde el marido vuelva a casa.

Estamos, pues, ante un vínculo moral y no legal, el del juramento privado, cuyo cumplimiento, sin más coacción que la palabra dada, define la catadura de los participantes, exonerados de todo compromiso, como dicen las *Partidas*, tras tres años de ausencia.

## Motivo literario VIII

### Reencuentro de los enamorados y petición de un don

El reencuentro de los enamorados (T96. *Lovers reunited after many adventures*) y la *requête* amorosa que esconde la petición del beso, remedio contra la enfermedad (*remedium amoris*) y petición de *don* (al modo de los trovadores), tienen resabios cortesanos o, mejor aún, trovadorescos, muy deturpados ya en el siglo XV (el reencuentro y la escena de la muerte en el mismo lugar). No hay que olvidar que la Corona de Aragón contó con afamados juglares y trovadores (Riquer, 2002) que bien podrían haber difundido el relato en sus viajes a la Península Itálica, como apunta ya Hartzenbusch en su artículo de *El Laberinto*. Los almogávares y las relaciones comerciales podrían haber intervenido, de igual modo, en su transmisión, como también se ha apuntado. O bien el proceso quizá se hubiera desarrollado al revés y, acomodando al esquema boccacciano unos hechos preexistentes en el Teruel medieval, buscaban su embellecimiento y perpetuación. La contaminación pudo, incluso, ser obra de un autor colectivo, en una situación muy similar a la sufrida por los *cantares de gesta* y la épica o el Romancero Viejo.

Las similitudes con el *caso* debían de ser, desde el principio, más que notables para que el trasvase hubiera sido eficaz. A partir de este momento, el índice de Rotunda muestra los paralelismos entre la *novella* de *Girolamo y Salvestra* y el relato amantista acudiendo a motivos literarios, que, sin embargo, no son prolijos y tratan con superficialidad matices importantes para establecer las filiaciones. Concluye que los *Amantes de Teruel* son un relato independiente. Es cierto que las sociedades son muy distintas, una burguesa y otra, por los

pocos datos que disponemos, si no feudal, sí feudalizada. Su origen, probablemente oral, y su primera difusión por estos mismos mecanismos dificultan cualquier acuciente búsqueda de influencias y de prelación de testimonio. Boccaccio se atribuye el relato de *Girolamo y Salvestra* pero, según el *papel de letra antigua*, la responsabilidad de contar los amores de Isabel y Juan no tiene autor y el desenlace recae sobre el juicio del pueblo turolense, manifestación repetida del juicio de Dios (*iudicium Dei*), creencia muy seriamente arraigada en la Alta Edad Media, por lo menos, en el ámbito de la ficción, e importada del folclore celta.

Sin precisar cómo, Juan llega a la habitación de los desposados (T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house* y H344. *Suitor test: entering princess's chamber*) y habla con Isabel. Le pide un *beso curativo*, y ella se lo niega, negativa que puede explicarse según distintas claves literarias: a) como las heroínas de la ficción sentimental, se comporta como una dama cortés y actúa así por la crueldad y el orgullo propio de una *belle dame sans merci*, que ya no lo ama (esta idea está en los amores descritos por Boccaccio en *Girolamo y Salvestra*). Con todo, Cappellanus aconsejaba que una dama no debe someterse al primer requiebro del amante, porque iría en menoscabo de su honra (o del decoro, como dice Salvestra); b) como las mujeres de la cultura popular, a pesar de que Marzilla lo plantea como un *beso medicinal*, Isabel lo considera *lascivo*. Con su negativa logra mantener el amor dentro de los límites del *amor purus* en palabras de Capellanus; c) no hay que dejar de lado la deuda de la *novella* en la negativa al beso y la muerte posterior. Responde al motivo T81.4\* *Man dies when the bride who had been denied to him kisses him*; de igual modo, compartido con el *Decamerón* y Straparola, tenemos T211.11.\* *Girl force to marry before her sweetheart's returns. Faithful to her husband she refuses to give her*

*former fiancé a kiss. He falls dead. She goes to his funeral and falls dead over his body.* Girolamo muere “retrayendo en sí los espíritus” y cerrando los puños por impotencia. Aspiraba, además, a compartir cama con Salvestra en presencia de su marido porque quería calentarse; d) como Melibea, si Isabel hubiera correspondido inmediatamente a Juan, su amor dejaría de ser puro y se convertiría en carnal o loco amor —recuérdese la estampida de un Muñoz y una Sánchez en el siglo XV, que acabó en asesinato—, de modo que ambos quedarían condenados; como mujer leal y cumplidora, Isabel podía contraer matrimonio porque Juan había incumplido el plazo del retorno. Si no hubiera respetado el plazo, el joven tenía derecho, según *Las Partidas* (IV, I, 10), a haberlos matado a ella y Azagra, aunque el matrimonio hubiera sido privado. La situación del hombre que regresa de la guerra para encontrarse con que su esposa se ha casado de nuevo por haberlo dado por muerto es frecuente en los romances (“La vuelta del esposo”). Aparece, incluso, en los epigramas neolatinos, por ejemplo en el II, 106 (*Laesa uxor uno die perimit duos maritos*) de Bargiocchi:

Multivola est iterum mulier coniuncta marito,  
in bello primum dum periisse putat  
Et iam ter spicis redimita recurrerat aestas,  
cum vir inoffensus primus ab hoste redit.  
**Oderat hunc mulier, nec amabat laesa secundum;**  
secum igitur statuit dedere utrumque neci  
Quare adeo stimulat primum, cogitque precando,  
rivalem donec credulus ille necat  
Tum sacco includunt foedatum sanguine corpus,  
ad mare quod gratum detulit ater onus  
Sed quia, cum validos oneri supponeret armos,  
assuerat saccum foemina cauta viro:  
Proiicit aequoreas nisu dum pondus in undas,  
in pelagus pariter pronus et ipse ruit,

Sicque procelloso tumulatur uterque profundo,  
*et se uxor gemino liberat hoste simul.*

Finalmente, e) como motivos ejemplarizantes, la castidad del amor y los sucesos extraordinarios que lo aderezan los lleva a los límites de la santidad, una lectura que ya hizo Bartolomé Villalba (1577):

enterraron al fin los dos Amantes:  
juntos como juntados por tal suerte  
y juntos *prevalecen* hoy en día,  
*sanos, yncorruptibles y olorosos,*  
*enteros* en la Iglesia de San Pedro;  
*de gusanos librados y otros males*  
*que consumen los cuerpos de los hombres.*  
*La causa, la razón de este misterio*  
*remítela mi lengua al Soberano.*

posiblemente inspirándose en las siguientes palabras del protocolo de Yagüe:

Año mil quinientos cincuenta y cinco, siendo Miguel Pérez Arnal juez de la ciudad de Teruel, labrándose una capilla antigua en la Iglesia de San Pedro donde dichos Juan Martínez de Marzilla y Isabel de Segura estaban y están sepultados oy día. Cavando hallaron sus cuerpos en dos ataúdes o cajones de madera que *estaban juntos en una sepultura y enteros, sin cassi nada tener gastado de sus cuerpos.* Y ella tenía todos los dientes y los ojos, [...].

## Motivo literario VII

### La muerte inesperada del amante

Tanto Juan como Isabel mueren espontáneamente, sin filtros ni bebedizos (Moltó Hernández, 1998), ni contenciones voluntarias de la respiración, larvadas tentativas de suicidio. Cuando ella le niega el beso, el muchacho reconoce la imposibilidad de alcanzar su deseo. La enfermedad se hace mortal, y el mal de amores pasa a ser *mal de muerte* (T81.2. *Death from unrequited love*), una muerte natural, *mors abbreviata* o *mors repentina*, según Avicena, por *divino precepto*. Es también una *muerte súbita* (N383. *Man falls dead from sudden realization*); las causas de esta *mala muerte* (Vivanco, 2004: 64) —llamada así porque no hay posibilidad de confesión ni arrepentimiento, ni del viático y mucho menos de cumplir la penitencia—, según Jacques Despars (ca. 1458), son apoplejía, sofocación, decapitación y herida en el corazón (Jacquart, 2004: 17). Juan muere súbitamente por esta última causa, un fallo en un corazón que se ve incapaz de soportar la irresistible fuerza del amor. Pese a todos los indicios y a la imposibilidad de confesión, Juan tiene una muerte similar a los mártires, cuyas vidas van también directamente de la mano de Dios. Sin patetismo, el corazón, lugar de las pasiones hasta el siglo XVII y símbolo del alma, deja de proporcionar el espíritu vital, hecho que el receptor coetáneo decodifica a la perfección.

Gabarda, en el libro que he mencionado en diversas ocasiones, habla de un espasmo en el corazón como causa de la muerte. Su interpretación, intuitiva, no se aleja demasiado de la lectura medieval. Así en *La Celestina* Melibea identifica la procedencia de su dolor por amor

en el corazón, y más concretamente en su parte izquierda, la sede de los espíritus vitales, que ejercen la función hegemónica de todo el organismo controlando todas las potencias del alma vegetativa (la nutrición, la generación y el crecimiento) y del alma sensitiva (sentido común, imaginación, potencia cogitativa, estimativa, etc.) (Morros, 1999: 124).

Un fallo en el sistema de humores por un dolor súbito colapsaría a Juan (F1041.1.1. *Death for broken heart*). Con todo, el que no medie el suicidio (T81.2.1. *Scorned lover kills self*), sino la propia evolución del mal, es un indicio más de excelencia, porque sobre sus competidores peninsulares —Macías, García de Badajoz y Olivier— corren barruntos de suicidio, el pecado más condenable en la religión cristiana porque es imposible arrepentirse.

En la tradición cristiana el suicida ni puede ser enterrado en suelo sagrado (Q491.1. *Disgraceful burial as punishment*) ni puede descansar en paz (E411.1.1. *Suicide cannot rest in grave*), sino que queda condenado a deambular como alma en pena con un calamitoso cortejo fúnebre (E750.1. *Souls wander after death*) hasta que expíe su castigo, hasta que se cumpla el plazo de su muerte natural (E411.1.1.1. *Suicide must walk the earth until time*) o hasta que las oraciones y otros sufragios (ayunos, llantos, limosnas...) le hubieran liberado de los castigos del purgatorio cristiano (E754.1.1. *Condemned soul saved by prayer*). Si la tradición se hubiera hecho eco de un suceso similar, los amantes hubieran perdido parte de su halo maravilloso y sería de todo punto imposible la añagaza del entierro conjunto. Además, por el lugar en el que se ha producido, se delatarían los amores (K1271. *Amorous intrigue observed and exponed*) y se acusaría con fundamento a Isabel de adúltera (K1550.1. *Husband discovers wife's adultery*).

## Motivo literario VIII

### **Burla contada al marido**

Por las palabras del protocolo se conoce que Isabel y Juan mantienen una conversación en el dormitorio conyugal, tras la cual Juan muere e Isabel despierta a su marido. Le dice que la han desvelado sus ronquidos y le pide que le cuente una burla, posiblemente una facecia más o menos ingeniosa.

Los términos *burlas* y *mujeres*, a menudo emparentados en la literatura medieval, nos traen el recuerdo de las colecciones de cuentos orientales en donde se recoge un amplísimo catálogo de astucias femeninas (Lacarra, 2001: 394).

Después, le toca el turno a ella, y responde *mintiendo con la verdad* o, lo que es lo mismo, con *medias verdades* o *juego de engaños*, que ella misma se encarga de aclarar ante un marido que peca de ingenuo. Lo manipula y lo engaña, en la misma línea que las mujeres ovidianas, y para probarlo le cuenta el hecho atribuyéndoselo a un personaje ajeno a la narración. Este recurso es el único indicio que he encontrado de cierta influencia de los *fabliaux* en el texto amantista, cuya procedencia podría ser oriental —filtrada por la cuentística medieval (*vid. infra*)— o a través del relato boccacciano: la burla para manipular al esposo (siempre víctima en estos cuentecillos franceses en verso) y salvaguardar sus “propios intereses con el fin de escapar de una situación comprometida (una trampa o un castigo) o de procurarse algo que se necesita o desea” (Mendoza Ramos, 2004-2005: 296-297).

En principio estaríamos ante el motivo K1510. *Adulteress outwits husband* con una burla, en consonancia con

numerosos ejemplos de la cuentística hispánica, oriental e italiana, donde, con astucia e ingenio, las mujeres se ríen sin pudor del honor del marido, invitando al amigo al tálamo nupcial. Insistiré en el triángulo clásico del marido, la mujer y el amante en un capítulo aparte porque esta afirmación no puede aplicarse de manera tan radical en el relato de los Amantes ya que no ha habido ni adulterio ni engaño deliberado (K2150. *Innocent made to appear guilty*) ni escarnio. Se trataría, más bien, de la realización del tipo de la *adúltera inocente o reina injustamente acusada*, como ocurría con la Reina Sevilla (N342.1.2# *Virtuous woman (maiden) hastily condemned as adulteress (unchaste)*), cuya historia se imprimió en Castilla en el siglo XVI. Del siglo XV es la versión de la falsa acusación de la emperatriz de Alemania en el *Curial e Güelfa* y en la *Crònica Universal* del rey Pedro (*circa* 1427), como señala Ferrando (1996), si bien el tipo se documenta ya en Chaucer en el siglo XIII (Schlauch, 1927).

Enterado de la noticia, el marido no solo no tiene afán vindicativo, sino que cree a Isabel, se pone de parte de Juan, y le afea a la mujer su negativa.

## Motivo literario IX

### **Abandono del cadáver del amante ante la puerta de su casa**

El marido se asusta ante el amante muerto. Todos los indicios lo acusan de asesinato, pues podría interpretarse que lo había sorprendido en adulterio (K2063. *“Chaste” woman surprised in adultery*). En las *Partidas* y en algunos fueros aragoneses el marido tenía la prerrogativa legal de imponer la pena de muerte (Q411.0.2. *Husband kills wife and paramour*),

por lo menos, a su mujer y, tal vez, al amante, en el caso de que adulterio fuera descubierto *in fraganti*. La muerte fue una práctica vigente en las *Partidas* y en los fueros locales como el de Teruel (Agudo Romeo, 1995: 57), y se aplicaba sobre los adúlteros, es decir, o se mataba a los dos amantes o se perdonaba a ambos. Se trataba de una decisión civil y privada que acreditaba al marido a tomar justicia sobre ambos; si dejaba vivo a uno de ellos, era acusado de homicida o debía pagar una *caloña* (*Partida* VII, título XVII, ley XIII). Azagra tenía, pues, derecho, según el precepto 368 del *Fuero de Teruel*, a matar a su mujer sin que tuviera que abandonar su domicilio, pero sí debía devolver la dote (Brundage, 2000: 505).

La disyuntiva que se le plantea a Azagra es, en cualquier caso, complicada de resolver porque, sin esperarlo, podría quedarse, como mínimo, deshonorado públicamente porque aún perviven la antigua moral de que el adulterio de la mujer deshonoraba al marido y a sus parientes (*Fuero de Teruel*, ley 479, p. 296 de la edición de Gorosch). Si no mata a Isabel, deberá abandonar Teruel y entregar parte de sus bienes a los Marzilla. Quizá teniendo en cuenta estas cláusulas decide dejar el cadáver en la puerta de la casa en la que Juan vive con su padre, evitando, de este modo, cualquier gravamen civil. Se fía de la palabra de Isabel, y la acepta sin ningún reproche (J2301.1. *Husband takes back faithless wife on her oath to be faithful*), igual que en la *novella* de Girolamo y Salvestra. Adopta, también, una postura ambigua porque él se convierte en mensajero de su propia infamia al declarar en público su deshonra.

El *derecho canónico*, en cambio, fija unas reglas distintas al *derecho civil y consuetudinario*. Brundage señala que la Iglesia, si el marido mata a la mujer adúltera (o viceversa), por muy

grande que sea la provocación, deberá se castigado como homicida (2000: 213, 298).

**Graciano desaprobó categóricamente la venganza privada por adulterio y citó a varias autoridades que habían prohibido a los cristianos matar a sus esposas infieles.** El castigo de adulterio era asunto de la autoridad pública, y no un derecho privado que pudiesen ejercer los esposos ofendidos: según San Agustín, mejor sería que un hombre cometiera bigamia, y no que matara a su esposa infiel. Graciano se apoyó firmemente en sus autoridades al rechazar las doctrinas de venganza por propia mano, arraigadas en el derecho romano y en el germánico (Brundage, 2000: 257).

Y añade:

Tomás de Chobham afirmó, sobre la base de Juan 8: 3-11, que el propio Cristo había abolido la pena de muerte por adulterio. **Juan Teutónico llegó a afirmar que el asesinato de la esposa adúltera era peor delito que matar a la propia madre.** A mayor abundamiento, añadió, hasta el derecho antiguo que permitía a los maridos matar a sus esposas infieles castigaba a los maridos privándolos de la dote de la esposa. Mas, a pesar de las protestas de los canonistas, la práctica habitual no censuraba a los maridos en estas situaciones. Mientras los canonistas prohibieran a los maridos vengarse de sus esposas infieles, su sistema jurídico ofrecía otros remedios, tanto civiles como penales por dicha ofensa. Además de los castigos canónicos comunes —deposición de los clérigos adúlteros, excomunión de los laicos adúlteros y separación por motivo de adulterio—, **Juan Teutónico observó que era habitual aplicar otros castigos, como rapar la cabeza de las adúlteras, hacerlas desfilar ignominiosamente por lugares públicos con las vestiduras desgarradas y azotarlas en público** (esto último era administrado por autoridades civiles, no eclesiásticas). **Además de todo, el marido ofendido tenía el**

**derecho de expulsar del hogar conyugal a la esposa y quedarse con su dote** (Brundage, 2000: 367).

Todos estos supuestos se aplicarían en el caso de los Amantes. Sin embargo, la historia está por encima de los escollos y, no solo no castiga a Azagra como posible responsable, sino que premia a Isabel y Juan con el reconocimiento público.

## Motivo literario X

### **Muerte sobre el amante muerto**

Cuando Juan muere, Isabel parece caer de inmediato enferma de amores (T88.1. *Love kept up even after one of the parties is married to another*), sin haber mostrado síntomas con anterioridad; pese a su tenacidad en mantenerse soltera (T322.4. *Girl pleads vow of chastity to repel lover*), cuando se cumple el plazo accede obediente a la voluntad de su padre (H473. *Test of wife's obedience*; H1557. *Tests of obedience*; W.31. *Obedience*). Con o sin consentimiento del marido, Isabel se dirige embozada hacia donde Juan está amortajado<sup>26</sup>, y cae allí fulminada (N383. *Man falls dead from sudden realization*). En esta actuación concurren distintos significados, entre los que subyace la idea del suicidio como una de las realizaciones del

---

<sup>26</sup> En el relato amantista, la mortaja es dispuesta por las mujeres. Hasta 2005 se pensaba que en la Edad Media eran los hombres los encargados de preparar el cadáver. En palabras de Gilchrist este hecho es un dato muy importante ya que lleva a “una reevaluación de los enterramientos medievales [que] aporta nuevas pruebas sobre el papel funerario de la mujer como extensión del rol social de la maternidad” (2005: 70).

rico tipo de la *muerta-viva* o *enterrada viva*. La tradición folclórica contempla varias soluciones, negativas para el cuerpo y el alma de Isabel: N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*; T211.2. *Wife's suicide at husband's death*; N343. *Lover kills self believing his mistress death*; N343.1. *Mistress kills self, believing her lover dead*.

Esta última alternativa contaba con cierto predicamento en la tradición grecorromana y humanista, profusa en amores desgraciados: Píramo y Tisbe; Leandro y Hero; Carites y Lemolemo; Filis y Demofonte; Dido y Eneas (Maestre Maestre, 1998); Macías; Francisca de Rímini en la *Divina Comedia*; Tagzona y Hamet (Gabarda, 1865: 149); Tristán e Iseo, la novela trágica del siglo XIII, *La Chasteleine de Vergi* (Frappier, 2001)... Segura, no obstante, está por encima de ellos porque, actuando como leal esposa y constante amante, muere por decisión divina: T211.9.1. *Wife dies of grief for death of husband*. Aquí está el origen de su presentación como *mártires de amor* y paradigmas ejemplarizantes del *bien amar*. Muere de dolor sin más (T85. *Woman mourns dead lover*), un caso excepcional frente a) a unas santas que soportan el tormento y buscan, con toda valentía, la muerte por mano ajena para dar testimonio de su fe (recordemos que ese es el preciso significado de la palabra *martirio*, ‘testimonio’), y b) al suicidio de Melibea, prueba irrefutable de su debilidad, pues comporta la muerte del cuerpo y la condena del alma. En Isabel no hay suicidio por amor, como se esperaría del hilo argumental del relato, sino muerte súbita y fulminante, natural, una muerte a la manera del antiguo ritual, posiblemente celta, del *mort gisant* (*Muerte domada o desbravada*). De allí lo extraordinario de sus amores, *una muerte repleta de grandeza y maravilla*: sin dolores de la agonía ni llamas sulfúricas del infierno ni podredumbre de la carne (D2167. *Corpse magically saved from corruption*), y sin

inclinarse la balanza a favor de los demonios por un solo pecado involuntario de comisión o de omisión, palabra o gesto, incurriendo así en la pena de millares de años de purgatorio o en la pérdida permanente de la gloria (Lawrence, 1998: 10).

Isabel no se arrepiente por perder su fama y ultrajar su honra si se difunde la noticia de la muerte de Juan en su *cambra*, pero sí parece sentir no haberle dado un *beso*, exactamente igual que ocurre en un cuento de las *Mil y una noche*, *Lovers of the Banû 'Udhra* [(1), 107], con el cual guarda ciertos paralelismos la historia turolense: un hombre de la tribu de Banû 'Udhra se enamora de una mujer de su tribu. Como la mujer lo rechaza, enferma. Cuando está a punto de morir, ella accede a visitarlo, y viéndolo en ese estado ella se arrepiente. Es demasiado tarde y el amante muere. La mujer, afectada por su amor, muere inmediatamente después, y ambos son enterrados juntos. El pueblo se hizo famoso por este relato.

Una vez muerto Juan, Isabel le da un *beso piadoso*, como lo denomina Rey de Artieda en su tragedia, en un intento de descarnalizar el hecho, o *beso reparador*, como dice Guardiola (1981: 235). Cacho Blecua (1993) hablaría más bien de *beso de despedida* en la línea del siguiente romance:

Mal se quexa don Tristán, que la muerte le aquexava;  
preguntando por Iseo, de los sus ojos llorava:  
—¿Qu'es de ti, la mi señora? ¡Mala sea la tu tardada!,  
que si mis ojos te viesen sanaría esta mi llaga.—  
El este planto haziendo y la reina que llegava:  
—¡Quién os hirió, mi señor, herida tenga de rabia!  
—Hirióme el rey mi tío de aquesta cruel lançada;  
hirióme desde una torre, que de cerca no osava.  
***Juntóse boca con boca, allí se salió el alma.***

y de la muerte de Tirant lo Blanc, a quien específicamente aplica el término: Carmesina da un beso largo y apasionado al cadáver yacente de Tirant. Isabel deposita en Juan, según el *papel escrito de letra antigua*, un *beso preto*, es decir, intenso, fuerte, afectuoso, con esfuerzo y ahínco, ante todas las plañideras y parientes que rodean al muerto (V67. *Accompaniments of burial*). Es un *beso prieto y público*; el *secretum amoris* trovadoresco se ha incumplido de la parte de la joven y ha accedido, *post mortem*, a su cuerpo. En el *Tirant* (1490) se escribe:

***¡Dexau-lo'm besar moltes vegades per contentar la mia adolorida ànima! E besava lo fret cors la afligida senyora ab tanta força*** que's rompé lo nas, lançant abundosa sanch, que los ulls e la cara tenia plena de sanch.

Cacho Blecua (1993: 95) sintetiza este encuentro en unos términos muy precisos, que, salvo cierto regusto humorístico, se pueden aplicar sin más al relato amantista:

Se nos está recreando una escena claramente dispuesta para “conmover” a los lectores-oyentes con una clara estratagema narrativa, bastante común en los más diversos textos y también presente en otras ocasiones en la obra. No sólo se nos describe el hecho, sino también la incidencia emocional en los asistentes. El dolor se convierte en espectáculo presenciado por otras personas que participan de la misma situación. Al ser recreado artísticamente y convertirnos los lectores-oyentes en nuevos cómplices de la situación aflictiva, tenemos señalados los cauces de nuestra respuesta emocional. [...]. La escena no puede ser más “patética”, por la propia situación, por la imagen que ofrece Carmesina y por la condolencia de los espectadores.

Una vez besado, Isabel cae muerta fulminada sobre el cuerpo del amante (T81.3. *Girl falls dead over lover's body*). Los motivos del relato de los amantes cuentan, pues, con una rica tradición folclórica; por tanto, ya en suelo hispánico podrían encontrarse los elementos que funcionan como añadidos y que han sido tan molestos para la crítica histórica.

El suicidio es, no obstante, una solución radical y definitiva a un problema que la literatura había resuelto con notable astucia (K1860. *Deception by feigned death (sleep)*). Shakespeare adopta esta posibilidad, y convierte sus riesgos en materia dramática. Chrétien de Troyes en el *Cligès* inaugura la tradición de la mujer que con un bebedizo finge estar muerta para evitar casarse contra su voluntad. Después se reencuentra con el amante (K1862. *Death feigned to meet lover*); quizá eligiera esta alternativa porque la muerte súbita con reglas que escapan a la lógica le pareciera inverosímil. La muerta realmente está dormida (K1538. *Death feigned to meet paramour*; K1538.2. *Death feigned so man can live with mistress*) y permanece en ese estado para impedir el enlace y esperar al hombre al que le había dado palabra de matrimonio (K1862. *Death feigned to meet lover*). La estrategia, por no estar al tanto el enamorado, trae la tragedia.

Este es el esquema más sencillo dentro del motivo de la *muerte-viva*, la *enterrada viva* o la *esposa de Salomón* (Riquer, 1945: 241-242), en el que se incluirían, según ha señalado Arquès (1988), Orfeo, la *Bella Durmiente*, *Els set dorments d'Efes*, Boccaccio, *Bandello*... Significativamente, como anotan López Rajadel (1996) y Vidal Muñoz (2003: 87), delante de la *Historia de los Amantes de Teruel* se encuentra la *Historia del conde Alfambra*, que se conoce también como *La enterrada viva*. Que en el relato de los amantes no se empleara semejante ardid, de nuevo, los mejora por contraste y los coloca incluso por encima de otros amantes hispánicos. En este

caso, también se diferencian de los *fabliaux*, como el de la *Dame Auberée*. Los contrastes y antífrasis funcionan con precisión en el diseño de los amantes y contribuyen a su excelencia y a su pervivencia.

La muerte queda como único lugar de encuentro de los enamorados, y la tumba se transforma en *tálamo nupcial*, de nuevo acudiendo a la tradicional relación entre *Eros* y *Tánatos*: el amor mata porque lleva a la muerte y a la imposibilidad de descansar en paz. La tradición caballeresca del siglo XV asume valores muy similares. En una de las versiones del relato, la muerte entre Tristán e Iseo, paradigmas de enamorados corteses, sucede al unísono, quedando sus cuerpos entrelazados. En esta interpretación pesa la autoridad de los relatos bíblicos como las resonancias del lamento de la Virgen sobre el cuerpo de Cristo para el caso de la muerte de los amantes. Esta idea, defendida por Simon (2004), insistiría en la dimensión casi sagrada que, en último término, se pretende imprimir al relato: *la muerte a la vez, natural o por suicidio, es la quintaesencia del desmesurado amor*. La moralidad, propia del texto aragonés, está también presente en los Amantes. Pero hay entre Tristán e Iseo un amor adúltero consumado por bebedizo (T21. *Mutual love through accidental drinking of love philtre*), ausente en Isabel y Juan.

## Motivo literario XI

### **Muerte súbita sin confesión**

En la tradición cristiana la confesión es una práctica necesaria para *bien morir*; si no, se creía en la condena de los muertos inconfesos (V22. *Condemnation because of death without*

*confesion*). Se hablaba incluso en estos casos de *mala muerte* porque, según la concepción macabra de las *Danzas de la Muerte*, el alma del *moriens* era arrancada por los diablos y llevada a los infiernos. La *buena muerte* era aquella que se anunciaba previamente con diversos síntomas —es decir, una muerte por una enfermedad—, y permitía al moribundo hacer el traspaso al Más Allá con garantías para la salvación de su alma porque había cumplido determinados ritos, que consignaban las *artes bene moriendi*. Sin embargo, estos eran más una pauta de conducta que un auténtico ritual, cumplido en todas las ocasiones. Teniendo en cuenta la *Triste Deleytación*, los amantes debieron alcanzar su objetivo (*vid. infra*) y acabaron en el Paraíso de los Enamorados. Esta afirmación debe tomarse con cierta cautela porque la crítica ha visto resabios de parodia y burla en la descontrolada y caótica acumulación de amantes que es la *Triste Deleytación*. De hecho, Cátedra habla, en el ámbito universitario, de *relativización cómica* porque piensa

que de forma ininterrumpida en la tradición occidental del tratadismo amoroso ha ido expresándose muy a menudo en clave humorística o relativizando sus principios doctrinales por medio del recurso a la parodia (1989: 14).

Juan e Isabel tienen una muerte natural o *morte propria*, con reminiscencias religiosas si consideramos como símbolos de santidad la incorruptibilidad de los cadáveres (E182. *Dead body incorruptible*), tal como afirman las fuentes documentales. Sin embargo, los paralelismos con el *bien morir* acaban con esta simetría. Ante todo el *moriens* debía arrepentirse (Q36. *Reward for repentance*) y confesarse (V21. *Confession brings forgiveness of sins*), porque en la Edad Media había una estrecha relación entre culpa, penitencia y pecado, por lo menos en la literatura (Delumeau, 1983). Cuando

Celestina cae al suelo herida por la avaricia de Pármeno y Sempronio, grita un desesperado: “¡Confesión!”, por su miedo al Más Allá y por su propia conciencia de culpa. Este arrepentimiento exigía al menos tres días de reflexión, estando acompañado el moribundo de su familia para evitar blasfemias en el momento del óbito. Porque “Morir bien, saber morir, es un arte” (García Herrero, 1989: 92). En este momento se demostraban las cualidades del doliente porque allí, en la cabecera del lecho de muerte, libraban una dura batalla Dios y el diablo por el alma del difunto (Rodrigo Estevan, 2002). Rodeado de los suyos, logra pasar el trance tranquilo. Estos elementos son imposibles en el relato amantista por lo fulminante del desenlace y porque ambos mueren casi a la vez (T86.2. *Lovers die at the same time*), indicio de amor extraordinario. Con todo, se sobrepuja una muerte que puede considerarse, por sus circunstancias, *obitus miraculosus*, nada macabra y sin la mórbida lacrimosidad de la Edad Media.

## Motivo literario XII

### **Entierro en la misma sepultura**

La tumba es el lugar de unión de los amantes, el *tálamo nupcial*, como dice san Pablo. Su muerte en extrañas y maravillosas circunstancias se premia con un entierro conjunto (T86. *Lovers buried in same grave*). Es importante que se les dé cristiana sepultura y se les entierre juntos, algo que no era lo habitual porque no fue decidido por ellos (sino por el pueblo) y porque se enterraban en la misma sepultura únicamente los parientes directos, los esposos y los hijos. Además, conviene recordar que

En la mayor parte de Europa, antes de la Reforma, lo enterramientos eran colectivos y no individuales. La mayoría de las tumbas no estaba identificada con los nombres y, tras una espera de siete u ocho años, los huesos se desenterraban y se mezclaban con los demás en el osario. Esta costumbre parece que guardaba relación con la creencia de que el alma revoloteaba cerca del cuerpo mientras perduraba la carne [...] (Muir, 2001: 54).

Solo las personas realmente ricas o realmente santas conseguían una tumba permanente de su propiedad, “identificada con una inscripción en la que se detallaban sus logros en la vida y, a veces, se remataba con una efigie” (Muir, 2001: 55).

Con la decisión de enterrar juntos a los amante y colocar un nombre que los identifique, al menos literariamente, se legitiman sus amores y se apela a un orden divino, ajeno al humano, que había condenado a Isabel a un matrimonio no deseado. Del *mirabilis* se pasa al *miraculum* porque el amor se concibe como intervención y ayuda divinas. Esta vinculación entre lo sobrenatural y el amor tendría su paralelo en las pruebas del *geis* (García Pradas, 2001), que conciben el amor como una fuerza irresistible de componente mágico, irrefrenable para quien lo padece porque subyuga su voluntad:

Gozaron muertos de felice suerte,  
y viven almas de inmortal belleza,  
donde envidiosos hados no llegaron.

*Suárez de Figueroa*

Parece que estos entierros conjuntos de amantes no casados ante testigos son más bien una resolución literaria porque

Melibeia también pide a su padre ser enterrada con Calisto en *La Celestina*. Además, el motivo aparece en el Romancero, en la cuentística e, incluso, en los libros de caballerías (*Amadís de Gaula*, I, XX) y en las llamadas historias caballerescas breves (en el *Clamades* o el *Oliveros*, por ejemplo), haciéndose eco de una solución que se remonta a Píramo y Tisbe.

Sin embargo, este hecho en el caso de los Amantes, enterrados juntos en dos cajones de madera, está documentado en el protocolo notarial de Juan Yagüe de Salas. Lo mismo ocurrió a los Amantes de París (Eloísa y Abelardo) y los de Verona (Romeo y Julieta). Los primeros, históricos; los segundos, literarios; ambos reconducidos literariamente. La diferencia fundamental está en que ellos murieron con una diferencia de veintiún años, frente a los de Verona o Teruel (T86.2. *Lovers die at the same time*). En cambio, lo sobrenatural no es ajeno a leyenda francesa: cuando abrieron la tumba de Abelardo para depositar junto a él el cuerpo de su amada Eloísa, este abrió los brazos para recibirla quedando abrazados.

Para terminar con esta enumeración de amantes ilustres, conviene recordar un episodio similar acaecido en tierras aragonesas: don Arnaldo, señor del Castro de Malavella, repudia a su primera mujer porque no puede concebir. Contrae matrimonio con una joven, doña Flor, muchacha que desprecia a su marido y aprovecha los viajes de este para juntarse con su amante. Enterado el marido, acude a la cueva donde están ambos amantes y los atraviesa con su espada mientras estaban juntos. Luego desvía el curso del río para que el lugar del asesinato quedase oculto.

En el fondo de la cueva quedaron para siempre abrazados los cuerpos inmóviles de los dos jóvenes, que la naturaleza se encargó de petrificar, de modo que sus dos esqueletos

entrelazados pueden verse todavía en el fondo de la cueva tras la cascada de agua clara (Ubieto Arteta, 1998: 206).

Ana del Campo (2007) propone un testimonio real que viene al caso en este momento. En su artículo narra la vida de una mujer zaragozana del siglo XV llamada Catalina del Hospital; estuvo casada primero con Domingo Palomar. Catalina se llevaba razonablemente bien con este hombre y tuvieron un buen número de hijos. No obstante, Domingo era bastantes años mayor que ella y murió. Fue entonces cuando ella se casó con el que fue el gran amor de su vida: Jimeno Gordo. Ellos se conocían de antes; de hecho, ambos militaban en el mismo bando político de la ciudad. Catalina y Jimeno eran de edades similares y aparte del hecho de que se querían, fueron amigos y compañeros, es decir, tuvieron relaciones íntimas. Murió Jimeno en 1401, y Catalina en 1407. Catalina se hizo enterrar con Domingo, ya que, aunque amara más a Jimeno, ella se debía a su linaje, más concretamente al linaje de los hijos que había engendrado con Domingo, a la familia de los Palomar. De hecho, algunos de los hijos de Catalina habían muerto ya y estaban enterrados con el padre, con Domingo, por lo que Catalina no lo dudó y se hizo enterrar en la capilla de los Palomar, en la iglesia de San Gil. Catalina había contribuido a engrandecer el linaje de los Palomar procreando varios hijos, de entre los cuales todos los varones se convirtieron en juristas y ciudadanos de Zaragoza gracias a que la propia Catalina les costeó todos los gastos (ayudada por Jimeno). Así pues, en la época los entierros conjuntos solo obraban cuando hombre y mujer habían pasado por la vicaría.

Otro aspecto muy importante para marcar la nobleza y el valor ejemplarizantes de los amores de Juan e Isabel es que, según la *tradición*, fueron enterrados dentro de la Iglesia,

una práctica que se inicia en el siglo XIII en Aragón y solo está permitida para reyes, obispos, maestros, comendadores y ricos-hombres. Gabarda lo justifica por “la singularidad del caso” (1842: 103), aunque también podría deberse a su papel en la fundación de la ciudad. Si nos atenemos a la historia de Catalina del Hospital, resulta difícil que ocurrieran así los hechos porque no eran prácticas de época celebrar amores adúlteros y muertes en extrañas circunstancias, más bien al contrario.

En este momento, la *leyenda fundacional* y el *libro de linaje* pasa a asumir valores literarios, paralelos a los amores de Tristán e Iseo, en boga en Castilla a finales del siglo XV, y posiblemente antes en Aragón (Cuesta Torre, 1993). Su germen hay que buscarlo, por otra parte, en los siglos XII y XIII, igual que el relato de los Amantes (García Pradas, 2002). Tristán sería Juan; Iseo o Isolda, Isabel; y Azagra, Mares. En el diseño de estos amores influyó Boccaccio, en concreto la narración de *Guiscardo y Ghismunda* (Pujols, 2002). Estamos hablando, pues, de una tradición literaria o mitográfica previa, a la que suscribir el relato del *papel escrito en letra antigua*, síntesis de influencias literarias diversas. En la historia de Tristán e Iseo también existen unos supuestos restos: una tumba, que aún permanece en pie cerca de Fowey, en Cornualles, tiene grabada en su lápida, en un latín elemental *Drustanus Hic Lacit Cunomori Filius* (“Aquí yace Drustanus, de la casa de Cunomorus”). Cunomorus es el nombre latino del Rey Marco de Cornualles, quien en la leyenda fue un malvado tirano y tío de Tristán. Tristán no era su nombre real sino Drustanus. Los cornualleses recogieron su nombre como Trystan, y éste se convirtió en Tristram para los anglohablantes. Los amantes son enterrados y de sus tumbas nace (D1299.2. *Magic sepulcre*

(grave)), según el romance que lleva su nombre, una azucena blanca (E631.1. *Flower from grave*; D975. *Magic flower*):

Júntose boca con boca  
juntos quieren dar el alma;  
llora el uno, llora el otro,  
[...].  
Allí donde los entierran  
***nace una azucena blanca.***

En el texto castellano en prosa, sobre la tumba nacen dos árboles entrelazados (Yllera, 1993). Por tanto, el entierro conjunto de los amantes, con la connivencia pública o privada del marido agraviado, manifiesta el manido tópico del *eros y tánatos*, reflejado magníficamente en el soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”.

En Aragón hay varias leyendas cuyo nexo es el entierro conjunto de jóvenes enamorados sin mediar el sacramento del matrimonio o casados a la fuerza. De todos ellos, ha quedado testimonio visual. Por un lado, los Amantes, separados en vida, se unen tras la muerte en la misma sepultura que sirve, aun hoy, de peregrinación de los enamorados;<sup>27</sup> de igual suerte, don Arnaldo, señor del Castro de Malavella, ve el esqueleto de su hermosa mujer doña Flor abrazado al de su joven amante después de haberlo asesinado. He encontrado (Ubieto Arteta, 1998: 210-211) otro ejemplo de la variante del entierro conjunto en Blecua (Huesca). Se trata de una leyenda del XV que guarda cierto paralelo en su desenlace con la tradición tristaniana y, por supuesto, con la amantista:

---

<sup>27</sup> De hecho, pervive la costumbre, aún en la actualidad, de que los recién casados vayan al Mausoleo de los Amantes como parte del ritual de la boda.

Dos familias de Blecua, consideradas ambas ricas por todos, concertaron el casamiento de sus primogénitos cuando éstos todavía eran unos niños [...]. Los prometidos crecieron como simples amigos, pero no sentían el amor necesario. Además, el destino quiso que en la vida de la muchacha entrara de lleno un joven, apuesto y buena persona, pero sin hacienda ni bienes, y el amor prendió en ambos, a sabiendas de que nunca sería aprobado por la familia de ella. No estando dispuestos a renunciar a sus sentimientos, decidieron verse en secreto [...].

Los padres se enteraron del hecho y siguieron a la muchacha al recodo del río donde hablaba con su enamorado. Ante ello, decidieron adelantar la fecha del enlace no deseado.

Lo cierto es que la joven siguió viéndose con el joven al que amaba. Como su marido se enterara, cegado por la ira y por los celos, no solo acabó con la vida de ambos en una noche sin luna ni estrellas, sino que, para que todo el mundo se enterara del agravio sufrido, cavó sendas tumbas en la tierra y los enterró juntos.

Pasó el tiempo. Poco a poco, la vida en el pueblo pareció volver a la normalidad, aunque pronto vieron que surgían y se enraizaban dos rosales, uno sobre cada tumba, que enlazaron sus ramas para crecer juntos y, por más que los cortaban, volvían a crecer y a unirse...

Estamos, pues, ante la combinación de varios motivos folclóricos, el del entierro en la misma sepultura de dos amantes muertos a la vez, cuyo origen estaría en la leyenda celta de Tristán, difundida por un trovador del XIII e inspirada en cantos populares bretones. Sin embargo, en estos orígenes quien moría por amor al ver al joven muerto era la madre y no la esposa. Posteriormente, en el *Roman de Tristan* se cambia la balada popular celta, inspirada en un acontecimiento del siglo X, trasformando a la madre en

esposa. Se mantiene sin cambios la muerte de las mujeres sobre el cadáver del joven. En estos casos tradicionales celtas —que incluyen baladas alemanas y griegas—, es el hombre quien muere primero. La relación entre los relatos celtas y peninsulares podría estar en un texto comentado con anterioridad, un manuscrito del XIV en aragonés, bajo el nombre de *Cuento de Tristán de Leonís* que carece de principio y de fin. La noticia, como se indicó en la introducción, debe ser tomada en cuenta en la exégesis del relato turolense porque habla de un ambiente propicio para la gestación de este tipo de relatos. Como acabamos de ver, los textos legendarios sobre esta materia eran habituales, y ha quedado atestiguada su difusión oral.

De igual suerte que en las leyendas, el entierro conjunto gozó de amplia difusión en el romancero (ej. *El testamento del amante* y la *Bella malmaridada*), pero es en la literatura escrita donde triunfa plenamente. Mientras que en el caso de los Amantes un papel encontrado con ellos les atribuye la identidad, en la literatura es frecuente la escritura de un epitafio que proclame el amor como causa de la muerte. El romance siguiente da prueba de ello:

Y póngasme encima un mote, señor, que diga así;  
***aquí está la flor de las flores, por amores murió aquí.***  
***Cualquier que muere de amores mándese enterrar aquí,***  
que así hice yo, mezquina, que por amores me perdí.

Este tipo de entierro tenía un valor simbólico basado en la creencia de la muerte como superación de las barreras y limitaciones mundanas. “La tomba esdevé esperançã no solament de resurrecció, ans de reunió d'all dispers, de superació dels conflictes i d'amansiment dels terrors” (Arqués, 1988: 33). Rada y Delgado, en sus *Mugeres Célebres*,

arrebatado por la exaltación y apasionamiento románticos, justifica el entierro conjunto en el interior de una capilla por varios hechos:

- a) por el valor de las familias Azagra, Marzilla y Segura;
- b) lo extraño del caso (mejor dicho, extraordinario);
- c) la singular grandeza de la pasión amorosa, limpia de crimen, y por su pureza y vehemencia santificada.

### Motivo literario XIII

#### **La opinión del pueblo**

La hegemonía popular decide por *consensus* que los amantes sean enterrados conjuntamente. Según la tradición, la voz del pueblo es tomada en serio, aunque la sentencia latina *vox populi, vox dei* deba ser entendida con cierta cautela porque al pueblo no se le atribuía objetividad en sus juicios ya que se dejaba llevar por la locura del instinto.

Estos supuestos parecen no atribuírsele, en principio, al pueblo turolense, al que se le capacita para decidir qué hacer con los cadáveres porque era la mano de Dios y su voz, y eso le confiere una misión sagrada y transcendental. Seguramente, acudiendo a la opinión del pueblo, estaríamos ante la idea bíblica de la humildad y del ensalzamiento de los humildes y los simples. Además, durante la Baja Edad Media se piensa que el pueblo es el que mejor puede tomar las decisiones porque es el más interesado en sus consecuencias (Maravall, 1983: 190). Para el pueblo los héroes amorosos son inocentes, al extirpar del amor todo vestigio de culpabilidad. Este *planctus* público y compartido sensibiliza al oyente hasta provocar las lágrimas por la muerte.

Ya desde la muerte de Jesucristo, el *obitus miraculosus* es el momento excepcional de un personaje, circunstancia que atrae como un imán al cristianismo, que representa a un Cristo yacente o doliente en las iconografías para favorecer el *pathos*, el dolor y el horror. Su uso busca provocar la reacción del receptor recurriendo a “un entramado poético y retórico que vertebrada todas [las] composiciones tremendistas” (Carro Carbajal; Sánchez Pérez, 2008: 100): la dilación en el cumplimiento del plazo, la muerte de Juan y el fallecimiento de Isabel poco después. *El folclore, el amor y la muerte se convierten en elementos integradores del relato.*

#### Motivo literario XIV

### **Exhumación de los cadáveres**

En 1553 las momias de los Amantes son exhumadas por la curiosidad de unos racioneros que han recibido de oídas la noticia de que están allí enterrados los cadáveres de los amantes. Según el proceso judicial posterior, consecuencia de una exhumación clandestina, los cuerpos aparecen en la máxima expresión de esplendor. Hay, pues, dos asuntos que explicar: la identidad real de los cuerpos exhumanos, que el Carbono 14 ha fechado en el siglo XIII; y su prodigioso estado de conservación.

El estado de los cadáveres de los Amantes de Teruel apunta, sin duda, a un prodigio; no están putrefactos (D2167. *Corpse magically saved from corruption*), sino que se conservan incorruptos, como si estuvieran vivos y dormidos. Según comentan fuentes literarias posteriores, desprenden un olor muy agradable (E821(B) *Sweet smell from corpse*; F595. *Man's body /corpse/ exudes sweet scent*), como los santos

(V222.4.1. *Aromatic smell of saint's body*), con ese olor que la tradición atribuye al Paraíso. Estas noticias, si mantenemos al margen la ciencia forense, animarían a una lectura en clave hagiográfica del proceso, que vincularía a estos personajes, una vez más, con mártires, santos o con aquellas personas que son acompañadas de la divinidad. Esta *pureza olfativa* como *gratia et misericordia Dei* la atribuía la Biblia a lo erótico, preparatorio del tálamo nupcial, como demuestra el poema de Salomón:

To be sure, this love poem of a bride and bridegroom was taken by Christian writers to symbolize the union between Christ and the Church, but the mingling of erotic and sacred is conveyed by the constant evocation of fragrance (Freedman, 2008: 77).

El buen olor era aceptado como prueba y símbolo de pureza y eternidad. Según esto, los amantes estarían en el Paraíso, y su mención en la *Triste Deleytación* no sería más que un valor de la leyenda primitiva.

Estas claves darían cuenta de una muerte natural, es decir, sin mediar técnicas de embalsamamiento que se aplicarían solo a personajes preeminentes. En este sentido es paradigmática la muerte del Cid, que estuvo preparándose cuidadosamente antes de morir para conservar en su poder Valencia (Galmés de Fuentes, 1999a: 309, en un fragmento de la *Primera Crónica General*, de influjo árabe). Tras la visión de san Pedro que le anuncia su próxima muerte, don Rodrigo inicia su preparación espiritual y física, y durante su última semana no come ni bebe nada más que mirra y un poco de bálsamo. Este *autoembalsamamiento* se completa *post mortem*.

En el *Cancionero de Romances sacados de las crónicas de España*, de Lorenzo de Sepúlveda, se menciona la mirra y un bálsamo como procedimientos de conservación, una vez que

se llevado a cabo la evisceración (Marinozzi, 2005). Estas decisiones tienen que ver con el tratamiento del cadáver, al que se aplica la tradición árabe de no mutilarlos. En la Edad Media los cuerpos solían sumergirse en alcohol, acompañados de sustancias vegetales perfumadas (quizá de aquí proceda el olor que exudan las momias); el incienso funcionaba muy bien como desinfectante y desodorante.

La incorruptibilidad del cadáver y el olor agradable natural que emana, signos inverosímiles que solo pueden ser prueba de que sobre ellos había operado un milagro y de que su amor era legitimado por Dios, eran privativos de santos y de reyes. La *Danza General de la Muerte* hablaban de los dolores de la agonía, las penas del infierno y la podredumbre de cuerpos corruptos (Morreale, 1991).

¿Qué locura es ésta tan magnifiesta  
que piensas tú, omne, que el otro morra,  
e tú fincarás, por ser bien compuesta  
la tu complisión, e que durará?  
Non eres cierto si en punto verná  
sobre ti a desora alguna **corrupción  
de landre o carboneo, o tal implisión  
por que el tu vil cuerpo se desatará.** [...]  
A éstas e a todos, por las aposturas  
daré fealdad, la vida partida,  
e desnudedad por las vestiduras  
por siempre jamás muy triste aborrida;  
e por los palacios daré por medida  
**sepulcros oscuros dedentro fedientes,  
e por los manjares gusanos royentes  
que coman dedentro su carne podrida.**

Ninguna de estas constantes está en la muerte amante. Los cuerpos se han convertido en reliquias y su tumba en una ruta mítico-mística, lugar de peregrinación y

objeto de culto (V113.0.2. *Vow to visit a sacred shrine*). A todas las reliquias se les atribuye una leyenda, porque la historia de las creencias y de las devociones cristianas presentan dos aspectos: uno intelectual y profundo, y otro simple y popular, ese que ha hecho pervivir la *tradición* y sus iconos. Teruel ha sido custodio de estas reliquias, lo que ha contribuido a su historia y, en ciertos momentos, a la protección local. Según Gabarda (1842: 149-150), Juan Perusia y Pedro Saxoferrato, santos mártires y patronos de Teruel, en cuya capilla fueron hallados los restos, llegaron a la zona cuando ocurrieron los hechos. Parece, pues, que la elección de la fecha es simbólica y evocadora por múltiples razones.

La pervivencia más allá de la muerte y el contacto con el otro mundo plantea problemas en un momento en el que los límites entre ambos mundos no son tajantes. En la Edad Media se creía que los muertos seguían vivos en sus tumbas. Creyeron encontrar una prueba de este hecho en que algunos cadáveres no se descompusieran,

ce que l'on explique para la présence de l'âme en eux, ou plutôt du principe spirituel (*animus*), ou encore comme une manifestation de leur sainteté: par ce signe, Dieu faisait savoir que ces morts avaient rejoint les rangs des élus (Lecouteux y Marcq, 1990: 12).

Como los santos, reliquias y espacios sagrados, Isabel y Juan se convierten con su muerte en un referente e ideal humano y social. Llegaron a ser héroes en una sociedad, la medieval, especialmente propensa a aceptar estas creencias y ávida de lo maravilloso y de las virtudes taumatúrgicas de los santos. Hay que hacer notar que la santidad no fue un valor inmutable, y ya en el siglo XVI, tras el Concilio de Trento, se prohibieron las iniciativas colectivas en el proceso de

santificación (Egido, 2000: 66-67). La *vox populi* dejó de ser sinónimo de *vox dei*, pero pervivió el tiempo suficiente para dar a los Amantes categoría real, insólita y ejemplar. Con extraordinario acierto, el juicio popular logró crear una *tradición* a medio camino entre el cuento maravilloso y el *roman tragique*.

## EL TRECENTO ITALIANO Y LOS *NOVELLIERI*

Sotoca y Vega (1976) proponen que el texto de Boccaccio es un testimonio o versión más del relato de los Amantes, al que prioriza sobre Girolamo y Salvestra, Melibea y Calisto, o Romeo y Julieta. Lo cierto es que la tradición italiana de los *novellieri* (siglo XIV), encabezada por Boccaccio, repite en distintas *novelle* algunos de los motivos básicos del relato de los Amantes. También en Italia se escribe *Romeo y Julieta*, como he tenido ocasión de comentar en otro momento. Por algo el humanismo es hijo del renacimiento italiano. En cualquier caso la prelación de los testimonios va a resultar difícil de comprobar porque los intercambios culturales eran continuos y recíprocos entre la Corona de Aragón y ciertos territorios italianos, sobre todo durante la época de expansión e invasión. Dante, Petrarca y Boccaccio influyeron en nuestras tierras de forma desigual y, aunque por distintos caminos, su huella está en la evolución del relato amantista o en sus recreaciones literarias (por el momento, no tan claramente en su génesis). No hay que olvidar la cuentística oriental, que también dejó importantes restos en la Península con el *Sendebâr*, el *Calila* y otros textos. Estos paralelismos, por sí solos, ya serían suficientes para despertar el interés de la filología internacional sobre Isabel y Juan. Y más teniendo en cuenta que “queda claro que es tarea poco fructífera buscar en un texto castellano medieval ecos directos del *Decamerón*” (Lacarra, 2001: 393). A pesar de

ello, para desentrañar los fundamentos de sus amores hay que pasar, inevitablemente, por los prolijos trabajos sobre el *Decamerón*, de quien se han estudiado con ahínco muchos de sus detalles y del que existe una abundante, minuciosa y rica bibliografía.

Más adelante veremos cómo la primera mención, escueta y evocadora, que hasta la fecha se ha encontrado sobre los Amantes, es de la segunda mitad del siglo XV. Esto hablaría de un conocimiento ya asentado, por lo menos lo suficiente para que sean reconocidos, en ciertos espacios (los de la Corona de Aragón), los referentes, y para que se tenga interés por recoger el *caso* por escrito. Según el *papel de letra antigua*, los hechos ocurrieron durante las primeras décadas del siglo XIII. La crítica trabaja con 1350 como fecha aproximada de la escritura del *Decamerón*. Hay constancia de que las primeras noticias sobre estas *novelle* proceden de 1388, cuando Bernat Metge adapta un cuento del *Decamerón* a través de la acomodación latina de Petrarca (Butiñá, 2001), influida, a su vez, por el *Decamerón* francés (Conde, 2001). En 1429 ya existe una traducción catalana completa de esta obra, respetuosa y fiel con el original (Conde, 2005: 117). En 1440 encontramos la versión de un cuento al castellano a través de la traducción latina de Leonardo Bruni. La reina Isabel tenía en su biblioteca una traducción anónima en romance de la colección completa, posiblemente de mediados del siglo XV (Alvar, 2001: 348). En las postrimerías del siglo XIV y las primeras décadas del XV la difusión de la obra de Boccaccio en latín y en italiano era un hecho.

Pero es cierto que la mayor parte de los autores de esa época, en general, eran incapaces de leer el latín y cualquier otra lengua que no fuera el castellano, por lo que el alcance de estos textos debe considerarse más simbólico que real (Alvar, 2001: 337).

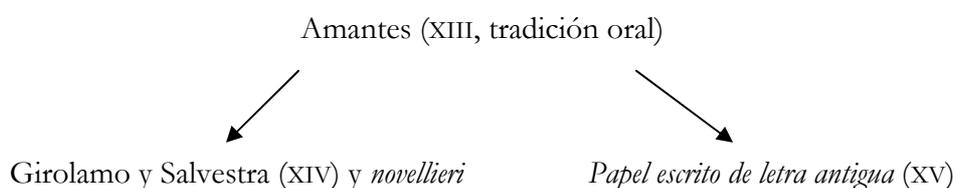
Por ello, la verdadera difusión en la Península llegó a través de la edición toledana de 1524, *Las C Novelas de micer Juan Vocacio Florentino, poeta eloquente, en las quales se hallará notables exemplos y muy elegante estilo*. En resumen,

Los trabajos realizados sobre la presencia de Boccaccio en España han puesto de relieve la desigual acogida de sus obras. Frente a la temprana presencia del Boccaccio humanista, sus textos en italiano, y en concreto sus cuentos, no se imitaron sistemáticamente en castellano hasta mediados del XVI; habrá que esperar incluso al siglo XVII para que el *Decamerón* se convierta en fuente para numerosas piezas dramáticas. Las causas de este retraso hay que buscarlas en el carácter profano, y en ocasiones obsceno, de la obra, bastante alejado de lo que era todavía la narrativa breve peninsular, más anclada en la tradición medieval (Lacarra, 2001: 393).

Añade Lacarra que en Castilla no comprendieron la innovación boccacciana y se limitaron a agrupar los cuentos a manera de ejemplarios (*notables exemplos*), según los modelos precedentes medievales, pero reflejando el mundo intelectual y literario de la Castilla del siglo XV (Conde, 2005): el propósito principal de Boccaccio es prioritariamente entretener, hacer reír al que lee o escucha y no siempre moralizar, adoctrinar y educar al modo de los *exempla*. Pero en la 4ª noche parece ir más lejos, y asume la influencia de la *fábula trágica francesa*, mientras que la huella de los *fabliaux* resulta más tibia. Tomando como referencia la literatura y admitiendo la deuda italiana, el *papel* podría haberse *compilado* en la primera mitad del siglo XV, posiblemente antes de la mención en la *Triste Deleytación* y rondando los años de la traducción catalana. Hasta ese momento existen varias opciones, ninguna descartable, que explicarían los paralelismos entre el texto aragonés y el del certalés:

### 1ª opción

La tradición oral previa, que se supone, llegó a los *novellieri* y les sirvió de argumento. El *papel* recoge sin contaminar la tradición del siglo XIII, y no tiene nada que ver con el trecento italiano.



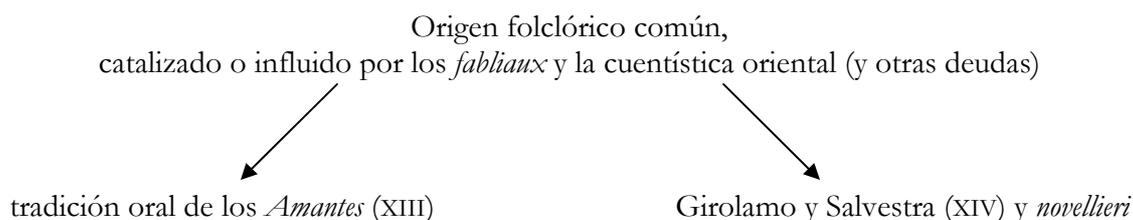
### 2ª opción

La tradición oral previa, que se supone, llegó a los *novellieri* y les sirvió de argumento. El *papel* acomoda la tradición a los *novellieri*, que han enriquecido el suceso y lo han dramatizado acudiendo a materiales literarios, de los que no se debe hacer caso omiso.

Amantes (XIII, tradición oral) → Girolamo y Salvestra (XIV) y *novellieri* → Traducción catalana de las *novelle* de Girolamo → *Papel escrito de letra antigua* (XV)

### 3ª opción

Existencia de motivos de origen oriental común que, difundiéndose por diversos medios y caminos, tuvieron su realización en Italia y España de manera independiente.



#### 4ª opción

La *tradición* pasa de puntillas sobre el texto de Boccaccio y se conserva en el *papel escrito de letra antigua* como en orígenes

Amantes (XIII, tradición oral) → Papel escrito de letra antigua (XV)

#### 5ª opción

El texto de Boccaccio, con interferencias de otros *novellieri*, fue acomodado al contexto turolense. En este caso convendría determinar la causa de su acogida, el momento de su recepción y la lengua empleada. Los últimos estudios sobre Boccaccio hablan de su circulación en la Península de forma anecdótica y tardía, no antes del siglo XVI. Prueba de ello es que un alumno de Palmireno vincula la tradición de los Amantes con el relato de Boccaccio en la segunda mitad del siglo XVI.

Girolamo y Salvestra (XIV) y *novellieri* → Papel escrito de letra antigua (XV)

Como demuestran estas cinco alternativas, habría que explicar de alguna manera el interés del siglo XV por la tradición de los Amantes, si se eligió al trecento italiano como base de la intertextualidad o cómo fue posible que se dieran unas deudas tan evidentes. Es importante su difusión autónoma hasta el siglo XIX. Cervantes podría haberse referido a la *novella* boccacciana —sin duda conoce la

tradición narrativa oriental (Navarro Durán, 2007)— porque es muy posible que la tuviera en mente para sus *novelas ejemplares* (en concreto, para *La española inglesa*). Pero por su elogio a Yagüe, pareciera que no viera estas contradicciones y no vincula estos testimonios. El siglo XVIII cuestiona su veracidad, pero no sus deudas.

La lectura del *Decamerón* en clave erótica y humorística influye, por supuesto, en la ordenación de los testimonios. Linage cree que el texto turolense es anterior al de Boccaccio por el tratamiento del amor, trascendente en los Amantes —que inspira compasión y, por lo tanto, simpatía— y más procaz en la *novella*, influido, sin duda, por los *fabliaux* franceses, con un humor burdo, sarcástico e irreverente (Wilson, 1968: 234).

Un tránsito de lo elevado a lo más a ras de tierra [es] mucho más frecuente que el caso contrario. Yo mismo he sido testigo de la deformación espontánea de canciones populares bellísimas en chanzas burdas y groseras, nunca de lo contrario [...]” (Linage, 1999: 913).

Tiene razón, en parte, porque la parodia, la sátira y la ironía suponen la superación y la revisión de un *hipertexto* serio, lo suficientemente conocido para identificar su referente y sea efectiva su decodificación (es el caso de las comedias de Deza que comentaré más adelante). Podríamos estar ante un caso, no raro en la literatura, de que un contenido cumpla distintos fines por presentar dos posibles interpretaciones (Fairman, 1984-1985: 336): lo que había sido una historia trágica con los mismos personajes, evoluciona poniendo de relieve aspectos diferentes y siendo dirigida a un distinto público.

Con todo, el problema es mucho más complejo entre otras razones porque en el relato de Girolamo y Salvestra no

puede decirse que haya una comicidad sangrante y fácil de captar, sino todo lo contrario; convendría hablar más de tragicomedia o, como señala Carmona (1999: 51), de *novela trágica* a la manera de Bandello (siglo XVI), otro de los grande *novellieri* italianos, a su vez heredera del siglo XIII (Frappier, 1976: 402). Boccaccio fue interpretado literalmente, como he señalado, en territorio castellano, pese a estar vivamente influido por los *fabliaux* franceses, que gustan de introducir en sus páginas elementos eróticos subordinados a la burla, la risa “inmediata, despreocupada, masiva” o la manipulación (Mendoza Ramos, 2004-2005: 292), y basados en personajes reales y vulgares (la suegra malvada que posterga la boda de su hijo porque considera indigna a su futura nuera y “tratando de ser más de lo que debía y no era”, *Decamerón*, p. 359). Esta es la clave de la escena florentina, una crítica descarnada y, a veces disfrazada, contra una sociedad y una mentalidad que no asume el relato turolense: en principio, en las *narrationes breves* decameronianas no hay finalidad moral ni tampoco ejemplarizante, solo lúdica. Se busca el escarnio con arquetipos realistas fijados en el inconsciente colectivo (el avaricioso padre, el marido engañado, los amantes separados, el matrimonio forzado, la sabiduría popular...). Todo lo contrario ocurre con Isabel y Juan; sin embargo, no era la primera vez que había un cambio de registro en una *novella* del *Decamerón*, ni en un *fabliau*. Wilson (1968: 234) apunta que los argumentos de los *fabliaux* fueron recuperados por los clérigos para ser transformados en *exempla*. De lo cómico italiano se pasa a lo serio —quizá a no entender el humor o a una intención clara de subvertir y manipular los contenidos— de los *exemplarios* medievales castellanos, contraviniéndose, de este modo, la afirmación de Linage que comenté en la página anterior.

Otra solución, y no accesoria, para explicar la *contaminatio* pasaría por suponer una difusión oral de ambos trabajos (Ribera Llopis, 2001), previa a todo este andamiaje literario, que serviría como substrato y que subyacería en todas las composiciones a través de procedimientos retóricos como la *abbreviatio*, *amplificatio*, *contaminatio*, *imitatio*... y otros remozamientos constantes. Aquí intervendrían trovadores o juglares, comerciantes o mercenarios que podrían haber trasladado *viva voce* el relato turolense (Gabarda, 1865, 148 y ss.; Gascón y Guimbao, 1907), y un avispa Boccaccio (y también Straparola) se lo apropió y lo adaptó a sus necesidades narrativas (él mismo reconoce las deudas contraídas), ocultando la fuente, pero no tanto como para que no fuera más que evidente la deuda: el anagrama de los nombres (Marzilla-Segura; Girolamo y Silvestra) —juegos de palabras muy del gusto de los trovadores y la lírica cancioneril—, los viajes de Girolamo a Francia, los apellidos de los suegros...

Una nueva alternativa sería que el florentino hubiera recibido la noticia de manera personal y directa, *in situ*, cuando en Aviñón visitó como embajador a Inocencio VI en los años del manuscrito de su *Decamerón* (Gella, 1972). Además, añade Gella, a Boccaccio le gustaba el tema aragonés, como demuestran las referencias a Jaime I y Pedro de Aragón (quizá solo fueran un homenaje). Llega a afirmar que se han encontrado los antecedentes de todas las *novelle*, en cuya gestación intervienen relatos tradicionales protagonizados por personajes italianos contemporáneos, salvo el de Girolamo y Salvestra.

El mismo Boccaccio en el prólogo de la IV Jornada del *Decamerón* se defiende de quienes lo desprecian como si fuera un contador de *fábulas* o *cuentos de viejas*, e insiste en la historicidad de lo que narra aludiendo en su tarea a la ayuda

divina. Según esto, los relatos se basarían en acontecimientos contemporáneos, aunque se hubieran alterado los nombres. El anagrama sería, así, una solución satisfactoria al supuesto valor histórico del relato, y no una simple coincidencia. Pero, en el fondo, lo que dice es retórica más que declaración verdadera. Hay que dudar de su palabra porque, a la vez que escribe, va cambiando su concepción sobre la escritura: si en el prólogo declaraba su voluntad de atenerse a la preceptiva clásica, en su desarrollo la abandona (Paredes, 2005). Con todo, el mismo Paredes afirmaba tiempo atrás que:

La única forma de entender el *Decamerón* es desde esta perspectiva de la raíz popular, que exige una reformulación de las concepciones artísticas e ideológicas precedentes y explica su concepción de la realidad y el arte de expresar esa realidad con su sistema particular de imágenes y estereotipos y el rechazo que conllevaba de los moldes y reglas del arte literario precedente, dentro de la dialéctica renacentista entre la concepción realista del mundo de la cultura cómica popular y la expresión burguesa de un modo de vida de normas preestablecidas (2001: 134-135).

Desde aquí, desde el folclore y desde la tradición, se explican muchas contradicciones, tanto en la poética de Boccaccio como en la compilaciones del relato amantista. Incluso, como decía Menéndez y Pelayo, sería posible ver independencia en la gestación de ambos relatos a partir de este poso folclórico común y de una más que evidente deuda oriental que pudieron recibir por caminos distintos. Sería esto una huella latente, un caso nada aislado, que parece repetirse cuando Ruffinato compara el Ejemplo L del *Conde Lucanor* (“De lo que contesçió a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo”) y la quinta *novella* de la primera Jornada del *Decameron* (“La marchesana di Monferrato, con un convito di galline e con alquante leggiadre parolette,

reprime il folle amore del re di Francia”). Se trata, según Ruffinato, de dos relatos escritos más o menos en la misma época pero con total independencia el uno del otro.

Ambos desarrollan el tema de la “mujer honesta acechada por un poderoso” cuyos materiales narrativos se remontan a un arquetipo oriental que, sin embargo, llega a los dos autores por distintos caminos (Ruffinato, 2001: 139):

el *Libro de los engaños* en el caso de don Juan Manuel (Galmés de Fuentes, 1987-1989), y Boccaccio por un sendero desconocido aunque indudablemente relacionado con la rama oriental del *Sindbad*. Los motivos son similares pero, como en el relato amantista, están relacionados con sistemas culturales diferentemente.

Lo cierto es que el *Decamerón* boccacciano gozó de gran difusión en todos los ambientes y en todos los formatos, sobre todo en su transmisión oral: cuentos populares, *laudes*, canciones, *exempla*, *lais*, milagros, supersticiones populares y leyendas tradicionales irlandesas (Pedrosa, 2005, 2006). El crédito de esta pervivencia está comprobado al milímetro; no ocurre lo mismo con la aportación amantista, con la que comparte elementos generales y otros más específicos. En relación con este relato, aunque se hubiera inspirado en el *Girolamo y Salvestra*, estaríamos ante una de las primeras manifestaciones de Boccaccio en territorio peninsular y, además, traducido al castellano, con algunos rasgos aragoneses, antes de la mención del original recogido en la biblioteca de la reina Católica. Si el relato turolense fuera la primera manifestación de Boccaccio en la Península, habría que hablar de una adaptación dos siglos antes de la iniciada por Lope, Cervantes o Zayas. *En resumen, sería un documento literario de valor incalculable para la historia de la literatura española, desde cuya influencia habría que explicarla.*

Estas referencias nos remiten, pues, a las *novelle*, cuentos tradicionales italianos, a su vez, herederos de los *fabliaux*, cuentos tradicionales franceses de finales del siglo XII, que se desarrollan en el siglo XIII y se extienden hasta principios del siglo XV, por el florecimiento de una nueva clase social: la burguesía (López Alcaraz, 2007). Tienen, no siempre, un perfil cómico, no heredado por los Amantes de Teruel, aunque Boccaccio sí asume la visión de la burguesía como clase social protagonista y la critica porque apuesta por una separación clasista, a pesar del amor: le reprocha un *snobismo* que le lleva a distanciarse del humilde pueblo porque una mujer viuda y rica se niega a emparentar con Salvestra, hija de un sastre. En cambio, los Amantes se sitúan en una ambientación noble y fundacional, distinta a la burguesa de Boccaccio. Es importante este matiz porque está dando las claves, ya desde su origen, de la interpretación del relato de los Amantes y marcando diferencias socioeconómicas entre la España medieval y la Italia renacentista. Podríamos hablar de una sociedad burguesa, que se enfrenta a otra regidas por leyes feudales y donde el mayorazgo constituye, por lo menos en teoría, la base del derecho sucesorio. El dinero como único recurso no era especialmente bien visto en la Península Ibérica del siglo XV.

Las concomitancias entre la *novella* de Boccaccio y los Amantes son demasiado evidentes para desestimar de cuajo ciertos paralelismos. Para esclarecer las deudas, habría que acudir a las fuentes de Boccaccio, con mayor interés tenidas en cuenta por la relevancia de este autor italiano en la cultura europea. Así, como ha demostrado Pedrosa (2006a), otro “cuento” de Boccaccio, la *Novella de Nastagio* (*Decamerón* V. 8), tiene entre sus precedentes dos hechos que pueden aplicarse a nuestro caso: un *exemplum* de Cesáreo de Heisterbach, y una leyenda irlandesa. En la *Novella de Nastagio*

un joven muere de desesperación al ser vilmente vilipendiado por su enamorada. El argumento no es muy distinto a nuestros relatos.

La noche 4ª la dedica Boccaccio a comentar amores que han tenido un final trágico. En todos ellos los amantes mueren, unos por las circunstancias y otros por dolor. Aun así, en el contexto prevalece la crítica que desencadena la tragedia, más que la tragedia misma; la mujer, tanto la madre como Silvestra, salen mal paradas porque se ofrece una imagen negativa de la figura femenina con un alto componente misógino. Asimismo, Boccaccio recupera el motivo de las reliquias religiosas en la *novella* de Lisabetta y Lorenzo que aparece en el *Decameron* IV, 5. Esta *novella* carece de antecedente literario expreso, y hay que acudir para rastrear su génesis a una canción popular cuyos primeros versos son:

Qual esso fu lo malo cristiano,  
che mi furò la grasta, et cetera.

Se compara el texto original con la versión que hizo Boccaccio: el nombre de los amantes, y “la testa dell’amato staccata dal corpo e messa nel vaso”, que no aparece en la canción. El estudio comparativo de los motivos fundamentales que integran esta *novella* permite establecer paralelismos con el sacrificio religioso (que se traduce en forma de reliquias y de culto al cuerpo santo incorrupto), de modo que Lorenzo pasa a ser una adaptación pagana de san Lorenzo, y Lisabetta llega a adorar al mártir de amor. Por todo ello, puede concluirse que Boccaccio parodia y desacraliza la tradición religiosa del culto del santo (Terzoli, 2001) y que en el *Decamerón* entero, y no solo en el relato de

*Girolamo y Salvestra*, están los motivos principales del relato amantista.

En esta línea Guardiola (1981) estudia los paralelismos entre Boccaccio y los Amantes desde los principios del estructuralismo y segmenta el relato en *narremas*:

Esta comparación estructural nos ha permitido identificar los elementos supraestructurales —semejantes, alterados o diferentes— y las características estilísticas de cada narración —**amplificatio** y notas localistas en la florentina: sencillez y línea única en la turolense— que nos ayudan a ver la dependencia entre los dos textos. Por lo tanto, como **B** presenta modificaciones no siempre consecuentes con un todo homogéneo, como **B** tiene amplificaciones que no están en **T**, como algunas de las ediciones de **B** solo se explican por **T**, la consecuencia lógica es que se trata de un texto amplificado y reelaborado partiendo de **T**.

Esta interpretación viene a demostrar que, con independencia del punto de vista, existen elementos comunes, ya desde el principio. Boccaccio apela a los ancianos y, por tanto, a una *tradición oral* previa a la *novella* que, en cualquier caso, lo eximiría de una acusación de plagio —impensable en la época porque los parámetros eran distintos y los aprovechamientos de materiales preexistentes eran comunes—. No es una novedad acudir a fuentes orales, porque otras *novelle* remiten a los mismos mecanismos de información con tres condiciones: oralidad del origen de un discurso, gestado hace ya mucho tiempo, y que se recrea usando motivos folclóricos. Por otro lado, los diez relatos de la 4ª noche contienen diversos motivos literarios comunes: 1) los amores con final trágico; 2) muertes, en ocasiones, inexplicables, sin golpes o heridas; 3) muertes en lugares poco decorosos lo que 4) exige desplazar el cadáver y

acometer distintos riesgos; 5) abandono del siglo por muerte o reclusión en un convento: 6) si hay muerte, ambos son enterrados en la misma sepultura.

La novela VIII de la 4ª noche puede, sin duda, identificarse con el relato de los amantes. De hecho, aunque no de manera evidente en el *papel escrito de letra antigua*, existen pruebas de que los amores trágicos de Girolamo y Salvestra acabaron aportando motivos literarios a los Amantes a lo largo del tiempo, lo que lleva a afirmar que de manera intuitiva los paralelismos eran evidentes para los conocedores de las dos historias. Girolamo se enamora de una vecina siendo ya niño. El amor entre Isabel y Juan llega en la edad adulta, es constante y no altera el decoro. El que Garcés de Marzilla diga en el siglo XVIII que los de Teruel se amaban desde niños es un añadido que legitima los sentimientos y les confiere una pátina divina, de predestinación casi heroica:

El niño (Girolamo), creciendo con los niños de sus otros vecinos, más que con ningún otro del barrio con una niña de su edad, hija de un sastre, se familiarizó.

Girolamo y Salvestra se aman desde muy temprano (T61.5.2. *Children ten and twelve years old betroth themselves*; T23(B) *Childhood sweethearts*), tanto que la madre llega a preocuparse y teme que se produzca un matrimonio secreto, posibilidad que existe también en Isabel y Juan:

—Este muchacho nuestro, que *todavía no tiene catorce años*, está tan enamorado de una hija de un sastre vecino, que se llama Salvestra, que, si no se la quitamos de delante, probablemente la tomará un día por mujer sin que nadie lo sepa, [...].

La madre no está de acuerdo con esa relación (K1271. *Amorous intrigue observed and expounded*), y manda a sus tutores que lo envíen a ocuparse de sus asuntos en el extranjero. Le tienta con zalamerías:

—Hijo mío, ya eres grande; bueno será que comiences tú mismo a velar por tus negocios, por lo que nos contentaría mucho que fueses a estar algún tiempo en París, donde verás cómo se trafica con gran parte de tu riqueza; sin contar con que te harás mucho mejor y más cortés y de más valor allí que aquí lo harías, viendo a aquellos señores y a aquellos barones y a aquellos gentileshombres (que allí hay tantos) y aprendiendo sus costumbres; luego podrás venir aquí.

No hay, pues, una *tarea difícil* impuesta, ni una petición previa de matrimonio. La madre aspira a halagarlo con cantos de sirenas, y logra que abandone Florencia durante un año. Al final está dos (T151.0.1. *Respite ruse*), con lo cual dobla el periodo de separación inicial (Z72.0.2(G) *Year time limit for absence*). Aparece ahora en el *Decamerón* un motivo que no está en los Amantes, y que tiene relativa importancia: N391. *Lover is detained away beyond stipulated time. Returns to find sweetheart married*, motivo que sí reproduce Gianfrancesco Straparola da Caravaggio (en la IX, 2 de *Le piacevoli notti*). Boccaccio y Straparola forman parte del grupo de los grandes *novellieri* italianos, cuyo rastro empezó a sentirse en España tempranamente en textos originales y, en el siglo XV, en traducciones. No hay que abandonar esta perspectiva porque puede dar claves valiosas y aclarar muchos matices.

En esta *tradición* de los *novellieri* se insiste en la alevosía y la premeditación con la que actúa la suegra y la presenta como un *actante maléfico*, a la manera de las madrastras de los cuentos populares o de los *lausengiers* de la lírica trovadoresca. Pedro Segura no retrasa el encuentro de los amantes, aunque

insta varias veces a su hija a que contraiga matrimonio. Pero en Boccaccio no se había planteado claramente la posibilidad de un matrimonio, y la madre lo manda fuera como mecanismo preventivo. Frente al relato de los Amantes, aquí no hay T131. *Marriage restrictions*, perviviendo, sin embargo, el deseo de separar traidoramente a los enamorados (T84. *Lovers treacherously separated*).

Con esta decisión, se está cambiando el punto de vista: el receptor sabe que Segura ha intentado manipular, sin resultado, a su hija, quien se niega a sus requerimientos alegando voto de castidad. También hay T211.11.\* *Girl forced to marry before her sweetheart's return*, en la línea de la *novella* 93 de Sercambi (Rotunda, 1972: 125). Esta coacción y el voto, ausentes en Boccaccio, contienen importantes significados, además de servir para retrasar un matrimonio no deseado. No sabemos cómo transcurren los cinco años de Juan; de Salvestra sabemos que se ha casado. En ambos casos, uno y otro pasan a un segundo plano, aunque sean Juan y Girolamo quienes abandonen su patria. Cuando vuelven a la acción, hay un matrimonio interpuesto, y no se realiza el final esperado en los cuentos populares (T102. *Hero returns and marries first love*).

Como no hay promesa de matrimonio expresa (M149.1. *Lovers vow to marry /love/ only each other*), Salvestra tiene libertad para casarse, sin derecho a reproches (T210. *Faithfulness in marriage /love*). Y así la encuentra cuando regresa Girolamo:

y más enamorado que nunca volviendo encontró a **su Salvestra** casada con un buen joven que hacía tiendas, de lo que desmesuradamente se entristeció. Pero viendo que de otra manera no podía ser, se esforzó en tranquilizarse; y espiondo cuándo estuviese en casa, según la costumbre de los jóvenes enamorados empezó a pasar delante de ella, creyendo que no lo

había olvidado sino como él había hecho con ella. Pero el asunto estaba de otra guisa: *ella se acordaba de él como si nunca lo hubiera visto*, y si por acaso algo se acordaba, mostraba lo contrario. De lo que el joven se apercibió en muy poco espacio de tiempo y no sin grandísimo dolor.

Isabel sigue enamorada de Juan pasados los cinco años, y claudica ante la petición del padre (T88.1. *Love kept up even after one of the parties is married to another*). En cambio, Salvestra había olvidado a Girolamo y sentía por él auténtica indiferencia. Es, pues, inconstante, nada extraño si tenemos en cuenta que es hija de un sastre y, por naturaleza, sus sentimientos nunca serán tan nobles como los de un aristócrata. Esta lectura no se ha aplicado a Isabel (T131.1.2.1. *Girl must marry father's choice*), que acaba casada con alguien al que no ama (T131.1.2.6# *Child marries parent's choice*).

Girolamo entra a la habitación de Salvestra porque se informa de la distribución de la casa por los vecinos (K1340. *Entrance into girl's (man's) room (bed) by trick*). Va a verla a la casa de su esposo (T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house*). Hablan, y ella es clara en su rechazo porque ha conseguido la ansiada *amistad del himeneo* (P210.0.5# *Husband and wife in amicable relations*; T202.3# *Affectione couple*) y ahora piensa que estar enamorados es cosa de chiquillos ya que va contra el decoro:

—¡Ah, por Dios, Girolamo, vetel; ha pasado aquel tiempo en que éramos muchachos y no era contra el decoro estar enamorados; estoy, como ves casada, por lo que ya no me está bien escuchar a otro hombre que a mi marido; por lo que te ruego por Dios que te vayas, que si mi marido te oyese aunque otro mal no se siguiera, se seguiría que ya no podría vivir nunca con él en paz ni en reposo, mientras que ahora, amada por él, en paz y en tranquilidad con él vivo.

No cesa Girolamo en su empeño, pero solo consigue un sitio en la cama del matrimonio bajo la condición de marcharse cuando se haya calentado porque ahora tiene frío al estar sobreexpuesto a un *humor flemático*. En el contexto del *fabliaux*, el componente erótico del verbo *calentar* no debe desestimarse. Salvestra le deja un espacio por compasión en el lecho conyugal. Isabel, en cambio, no muestra compasión, y rechaza a Juan autoritariamente apelando a una voluntad divina que no estaría de acuerdo con sus amores. Girolamo

Se acostó, pues, el joven junto a ella sin tocarla; y recordando en un solo pensamiento el largo amor que le había tenido y su presente dureza y la ***perdida esperanza, se dispuso a no vivir más y retrayendo en sí los espíritus, sin decir palabra, cerrados los puños junto a ella se quedó muerto.***

Y de este modo tan discreto, cuyas claves ya se han comentado, el muchacho muere. Existen tres etapas en toda enfermedad: el cambio en las proporciones humorales causado por factores externos o internos, la reacción del organismo ante esa alteración, y la crisis final en la que la alteración acaba con la eliminación mediante sangrías del humor que está en exceso o con la muerte. En este trance Girolamo cierra los puños. El gesto de cerrar los puños sin apretar, inexistente en el relato de los amantes, da dramatismo a la escena subrayando el momento exacto de la muerte por su impotencia a la solución, a la que equipara con el más profundo sueño. Girolamo se reconcentra, se vuelve sobre sí mismo, toma conciencia de su individualidad ante la muerte y se separa de Dios. Ha muerto:

- a) por frío, por la falta de calor del amor correspondido;
- b) porque se le han retraído los humores, aumentando en él la flema;

- c) por dolor, como comprueban sus madres y parientes;
- d) por desesperanza o *desesperatio*, como mueren los suicidas (este término no se usa hasta el siglo XVIII). La desesperación está en la base de todo suicidio, y esta resolución es duramente condenada porque el suicida demuestra que ha perdido la esperanza en Dios y en el destino que Él le tiene preparado en el plan divino (Schmitt, 1976). Por ello, el suicida

estaba sujeto a una serie de castigos inflingidos por su misma comunidad de vecinos así como a penalizaciones legales, entre las que destacaban el embargo de sus bienes, la prohibición de cristiana sepultura y el ajusticiamiento del cadáver. Sin embargo, existieron algunos atenuantes, como la locura, que beneficiaron a los suicidas y minimizaron las penas aplicadas. No obstante, la doctrina eclesiástica, a diferencia del planteamiento de las autoridades civiles, manifestó el afán y la necesidad de evitar los castigos infamantes y optó por la prevención a través de la vía catequética y el perdón de los supervivientes (Baldó Alcoz, 2007: 27).

El suicida queda irremediabilmente condenado (Q211.5.1# *Hell as punishment for suicide*). Isabel se conforma con el destino divino; Girolamo, no. El motivo del suicidio por desesperación es

[...] un lugar común de la poesía cancioneril, como también la conformación del texto en lamento del amante infeliz. Es él el protagonista, modelo de triste amador que proclama su desesperación y recibe ya tarde el auxilio invocado [...] (Di Stefano, 1993: 226).

Hereda esta tradición el folclore y, posteriormente, contribuye a su difusión.

El protocolo, en cambio, da a estos aspectos una explicación más esquemática porque funciona por *abbreviatio*, simplificando el número de *motivos* para dar mayor credibilidad a lo narrado. Además, los valores simbólicos del episodio boccacciano y su interpretación están ausentes en la *narratio* amantista. Coloco en el esquema posterior en n esta interpretación. Algunas estructuras y motivos son idénticos en ambos textos, sobre todo a partir de que Girolamo/Juan regresan del viaje.

<i>Decamerón</i>	<i>Papel escrito de letra antigua</i>
—¡Ah, por Dios, Girolamo, vetel!; ha pasado aquel tiempo en que éramos muchachos y no era contra el decoro estar enamorados; estoy, como ves casada, por lo que ya no me está bien escuchar a otro hombre que a mi marido; por lo <b>que te ruego por Dios que te vayas</b> , que si mi marido te oyese otro mal no se siguiera, se seguiría que ya no podría vivir nunca con él en paz ni en reposo, mientras que ahora, amada por él, en paz y en tranquilidad con él vivo.	— <b>No placía a Dios que yo faga falta a mi marido. Por la pasión de Jesuchristo vos suplico que vos aconhortéis con otra</b> , que de mí no fagáis cuenta. Pues a Dios no ha placido, no place a mí.
Al fin, <b>decidió, fingiendo que se trataba de otra persona, ver qué decía su marido</b> que debía hacerse; y despertándolo, <b>lo que acababa de sucederle a ella le dijo que le había sucedido a otra</b> , y luego le preguntó que si	Ella, que lo vidía como si era de día por la gran lumbre de la cambra, tornosse a temblar, <b>he despertó al marido diciendo, que tant roncava que le hacía miedo, que contasse alguna cossa. He él contó una burla.</b>

<p>le sucediese a él, ella qué tendría que hacer.</p>	<p><b>He ella dixo que quería contar otra, he lahora [...] por orden de sus amo—[...]— he de como [...] —iro era muerto.</b></p>
<p>Y cogiéndole de la mano, le hizo tocar al muerto joven, con lo que él, todo espantado, se puso en pie y, encendiendo una luz, sin entrar con su mujer en otras historias, vestido el cuerpo muerto con sus mismas manos y sin ninguna tardanza, ayudándole su inocencia, <b>echádoselo a las espaldas, a la puerta de su casa lo llevó, y allí lo puso y lo dejó.</b></p>	<p><b>Acordaron que se esforçassen entramos, he que lo llevassen a casa de su padre. Ellos lo fizieron con gran afán, que no fueron sentidos.</b></p>
<p>Y venido el día y encontrado aquél delante de su puerta muerto, <b>fue hecho un gran alboroto</b> y, especialmente por su madre; <b>y examinado por todas partes y mirado, y no encontrándosele ni herida ni golpe</b>, <i>fue generalmente creído por los médicos que había muerto de dolor, como había sido.</i></p>	<p><b>Echados grandes chillidos, tod [...] buscábanle cómo lo habían muert[o] [...] he no trovavan golpe.</b></p>
<p>A la joven, que tarde se había hecho piadosa, le plugo, como a quien deseaba ver muerto a quien de vivo no había querido complacer con un solo beso; y allá se fue. ¡Maravillosa cosa es de pensar cuán difícil es descubrir las fuerzas de Amor!</p>	<p><b>La joven cayole gran pensamiento de cuánto la quería he cuánto había fecho por ella, he que por no quererlo besar era muerto.</b></p>

<p>Aquel corazón, que la feliz fortuna de Girolamo no había podido abrir lo abrió su desgracia, y <b>resucitando las antiguas llamas todas, súbitamente lo movió a tanta piedad el ver el muerto rostro</b> [...])</p>	
<p>oculta bajo su manto, abriéndose paso entre las mujeres, no paró hasta llegar al cadáver; y allí, lanzando un fortísimo grito, sobre el muerto joven se arrojó de bruces, y no lo bañó con muchas lágrimas porque, <b>antes de tocarle, el dolor, como al joven le había quitado la vida, a ella se la quitó.</b></p>	<p>Acordó de irlo a besar antes que lo soterrasen; [...]. <b>Apartando la mortaja, besole tan preto que allí esclató.</b> E estaba queda, que no cayó.</p>
<p>La noticia se esparció fuera de la iglesia, entre los hombres, y llegando a los oídos de su marido que entre ellos estaba, sin atender consuelo o alivio de nadie, largo espacio lloró, y <b>contando luego a muchos que allí había lo que aquella noche había sucedido entre aquel hombre y aquella mujer abiertamente todos supieron la razón de la muerte de cada uno,</b> lo que dolió a todos.</p>	<p>E lahora devant todos quantos hauía, <b>contó el casso según ella se lo había contado.</b></p>
<p>Tomando, pues, a la muerta joven, y adornándola también como se adorna a los cuerpos muertos, sobre aquel mismo</p>	<p><b>Acordaron de soterrarlos juntos en una sepultura.</b></p>

lecho junto al joven la pusieron yacente, y llorándola allí largamente, <b>en una misma sepultura fueron enterrados los dos</b> ; y a ellos, a quienes Amor no había podido unir vivos, la muerte unió en inseparable compañía.	
---	--

Frente a la brevedad amantista, el texto boccacciano es minucioso explicando las causas, secundarias y primarias, si bien las motivaciones que llevan a los personajes a la tragedia son distintas: el laicismo y el libre albedrío boccaccianos contrastan en la leyenda turolense con el sometimiento a la Providencia divina, una teofanía que se superpone a los propios deseos. Creo que el silencio en la explicación de los amores de Juan e Isabel es interesado y busca revestir a lo narrado de cierto halo sobrenatural y dar a la exposición mayor fidelidad narrando solo los hechos concretos.

En cuanto a la segmentación de los relatos en motivos literarios, tenemos la siguiente distribución:

## Los Amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica

---

<i>Amantes</i> (según el protocolo de Yagüe de Salas)	<i>Decamerón</i>
	Trato y amor desde la infancia
Amor mutuo entre dos jóvenes solteros	
Petición de matrimonio denegada	
Matrimonio pospuesto por la imposición de una tarea difícil	
Separación traidora de los amantes	Separación traidora de los amantes
Viaje en busca de aventuras	
Matrimonio y consumación pospuestas con un pretexto	
Matrimonio forzado contra la voluntad de uno de los contrayentes	
El reencuentro de los enamorados y la petición de un don	El reencuentro de los enamorados y la petición de un don
La muerte inesperada del amante sin justificar	La muerte inesperada de los amantes
Burla contada al marido	
Abandono del cadáver del amante ante la puerta de su casa	Abandono del cadáver del amante ante la puerta de su casa
Muerte sobre el amante muerto	Muerte sobre el amante muerto
Muerte súbita sin confesión	Muerte súbita sin confesión
Entierro en la misma sepultura	Entierro en la misma sepultura
La opinión del pueblo	La opinión del pueblo
Exhumación de los cadáveres	

Al relato de Girolamo no se le puede aplicar el esquema de Propp:

**petición de matrimonio + empresas + matrimonio**

porque no hay tal petición. Coincide con la *tradición* de los Amantes, es cierto, pero no en toda su estructura, sino en un momento muy concreto, que vincula a ambos textos con la *novela trágica* francesa: las amantes están casadas cuando ellos vuelven y esta decisión desencadena la tragedia. Mientras los amores florentinos no aspiran más que al divertimento a la manera de las *Mil y una noches*, los turolenses acaban convertidos en estandartes de una comunidad y en *mártires de amor* (V463.7.3# *Martyrdom: dying from (for) love*, en la línea del cuento *Azîz and Azîzah* de las *Mil y una noches*). La historia de los amantes es un ejemplo para admirar; la *novella*, para pasar los ratos de ocio durante una pandemia.

A partir de ahora, se suceden motivos folclóricos que ya mencioné en el episodio de Juan e Isabel: Girolamo F1041.1.1. *Death for broken heart*; F1041.1.1.3. *Heart breaks from sorrow*; F1041.21. *Reactions to excessive grief*; T81. *Death from love*; F1041.1.2. *Death from grief for death of lover or relative*; N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*; P214.1. *Wife commits suicide (dies) on death of husband*; P214.2(H) *Wife kills self when abandoned by husband (to join dead husband)*; T211.9. *Excessive grief at husband's or wife's death*; T211.9.1. *Wife dies of grief for death of husband*; T81. *Death from love*; T85. *Woman mourns dead lover*; T86. *Lovers buried in the same grave*, motivo también presente en Straparola y Sercambi; T81.3. *Girl falls dead over lover's body*, también en Straparola.

El relato de los Amantes y el texto de Boccaccio comparten motivos, muchos de los cuales tienen su correlación en el folclore. La muerte de ambas parejas es idéntica en su estructura e, incluso, en las palabras empleadas, como he tenido ocasión de comprobar. La relación amantista condensa significados y símbolos,

propiciando de este modo lecturas en clave religiosa, muchas de los cuales cobran auténtico significado por contraste con el *Decamerón*.

Me voy a detener muy brevemente en Straparola, cuya labor permite afirmar que la mención a Boccaccio para explicar a los Amantes es parcial e insuficiente. Straparola (noche IX, 2) en su *Rodolino, figliuolo di Lodovico re di Ungheria, ama Violante figliuola di Domizio sarto; e morto Rodolino, Violante, da gran dolor commossa, sopra il corpo morto nella chiesa si muore*, recrea el género de la *fábula trágica*, importado, como dije, de la Francia del siglo XIII, y que asimila con innata perfección Bandello, otro de los grandes *novellieri* italianos; de hecho, fue el novelista más estimado por los españoles y el que proporcionó un mayor número de argumentos (Muñoz Medrano, 2002). Como en Boccaccio, la muchacha de Straparola es hija de un sastre; él, de un rey. Se enamoran ambos jóvenes, y Rodolino llega a declarar:

Sendo un giorno Rodolino alla finestra, e conoscendo apertamente il reciproco amore che gli portava Violante, disse:

— Violante, sappi che tanto è l'amor ch'io ti porto, ***che quello mai non mi separerà se non la scura morte***.

Ella se muestra reticente a los amores por la diferencia de clase y “perciò che l'uomo non ama di buon cuore”. Vaticina, aun antes del comienzo de su relación, un final desastroso: “il suo amore è folle e vano, e il piú delle volte conduce la donna, che sommamente ama, a miserabil fine”.

Enterado el padre de las intenciones del hijo, decide mandarlo lejos:

Avenne che Lodovico, padre di Rodolino, s'avidde un giorno dell'innamoramento del figliuolo; e molto tra sé stesso si dolse, temendo forte quello che agevolmente li poteva avvenire con

vituperio e vergogna del suo regno. ***E senza farli saper cosa alcuna di questo, deliberò mandarlo in lontani paesi, acciò che il tempo e la lontananza ponesse in obliuione l'innamoramento suo.***

El muchacho puede despedirse de Violante, y comentarle la razón de su repentino viaje. Le suplica “che tu non vogli congiungerti in matrimonio con uomo alcuno, perciò che, tantosto ch'io ritornerò prenderotti senza fallo per mia legittima moglie”. Y “in segno della mia intiera fede, prendi questo anello, e tiello caro”. Frente a la *novella* de Boccaccio, aquí hay petición expresa de matrimonio y entrega de un anillo para sellar la promesa (M112. *Oath taken on ring*). Rodolino se retrasa en su vuelta, y a su llegada “[...], gli venne in cognizione come Violante, figliuola di Domizio sarto, era maritata”. El muchacho se las ingenia para hablar con Violante: “e giacendo lei col marito in letto, chetamente andò alla callicella; ed entrato dentro pianamente, levò la sargia e posele la mano sopra il petto”. En la habitación de los esposos, Rodolino le pide un beso:

ma Rodolino, messa la mano alla bocca, la vietò, e diedesi a conoscere. La giovane, conosciuto che ebbe lui esser Rodolino, subito si smarrì, e temenza le venne che dal marito sentito non fusse; e con savio modo, meglio che ella poteva, lo spingeva da sé, né si lasciava pur basciare.

Ella se niega y es llamada por el amante *cruel*. La besó a la fuerza y allí murió:

E così dicendo, ***strettamente abbracciò la sua Violante, e quella, volendo o non volendo, basciò; e sentendosi dentro al cuore già venire meno lo spirito***, si raccolse in sé, e mandando fuori un gran sospiro, ***a lato di lei infelicemente morì.***

Muere por un problema en el corazón, tras reconcentrarse en sí mismo y dar un gran suspiro. Violante siente miedo y reacciona rápidamente: da un grito que despierta a su marido. Le cuenta lo ocurrido sin salirse un punto. El hombre no le reclama nada a la mujer, y decide llevar a Rodolino a la puerta del palacio de su padre:

Il marito, veduto il strano caso, sbigottito rimase, e molto temette della vita sua. E fatto buon core, prese il corpo morto sopra le spalle; **e senza esser veduto da alcuno, poselo su la porta del regal palazzo.**

Quiso saber el rey la causa de la muerte, porque carecía de golpes, venenos y heridas, y llamó a un médico. “I medici separatamente videro il corpo morto, e conformemente riferirono esser morto non da ferro né da veneno, ma da dolore intrinseco”. Preparan las exequias, Violante acude a la catedral, se acerca a besar al amante y cae fulminada. El rey se compadece y decide *soterrarlos* juntos:

Il che inteso, ordinò il re che si apparecchiassero le funerali essequie, e che il cadavero nella chiesa catredale fusse portato, e che tutte le donne della città, di qualunque condizione esser si voglia, sotto pena della disgrazia sua, debbano andar alla bara e basciare il figliuolo morto. Concorseno molte matrone, le quali per pietá largamente il piansero; e tra l'altre vi andò la infelice Violante; la qual, desiderando almeno morto veder colui a cui vivo non aveva voluto d'un sol bacio compiacere, gettossi sopra il morto corpo: e pensando che per amor di lei era privo di vita, ritenne sí fattamente il fiato, che senza dir parola passò della presente vita. Le donne, vedendo l'inopinato caso, corsero ad aiutarla; ma in vano si affaticarono, perciò che l'anima s'era partita e andata a trovar quella di Rodolino, suo diletto amante. Il re, che sapeva l'innamoramento di Violante e

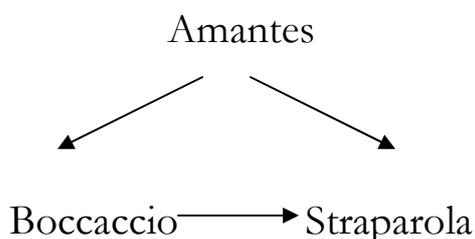
del figliuolo, lo tenne secreto: e *ordinò che ambiduoï fussero in una stessa tomba sepolti.*

Sercambi, otro de estos autores que escribe con posterioridad a Boccaccio, tiene un claro propósito ejemplarizante en sus cuentos, todos ellos barnizados de un tono demasiado popular porque son “mímesis de lo cotidiano”, hecho que dificulta su lectura e interpretación. Como sus contemporáneos, sus colecciones de cuentos o *narrationes breves* se difundieron desde finales del siglo XIV y todo el siglo XV, muy influidos por la tradición oriental (Blanco Valdés, 2000), a la cual hay que recurrir como fuente primera de la mayor parte de las técnicas narrativas italianas, incluso para explicar el valor ejemplar de estos *sermões breves*. Sercambi, no obstante, es fatalista e interpreta la causa de la escritura —la peste— como castigo divino por los pecados humanos. A sí mismo se presenta como autor, y no como un simple compilador de relatos, como hiciera Yagüe. En una de sus *novelle*, una muchacha, obligada a casarse antes de que regrese su prometido, acaba muriendo sobre el cuerpo de aquél. Aquí se deja sentir la influencia de Boccaccio porque la prelación de testimonios es incuestionable. El problema fundamental está en la posterioridad de la escritura de Straparola, y que contengan motivos comunes con el relato turolense —en el caso de Straparola las coincidencias son asombrosas— hacen que sea necesario ampliar el núcleo de las influencias. Como consecuencia, se plantean tres alternativas:

1. Que el relato de los Amantes fuera anterior a Boccaccio, y que el italiano sirviera de catalizador fundamental de la historia a la Península Itálica (influyendo sobre Straparola y Sercambi);

2. Que el relato de los Amantes fuera posterior a los *novellieri*, y se gestara a partir de su conocimiento y difusión;
3. Que Boccaccio, Straparola y los Amantes hubieran surgido de un arquetipo común, anterior a ambas realizaciones.

Straparola podría ser una baza importante a favor de la veracidad de la narración amantista. Indudablemente influido por Boccaccio, a cuyo magisterio se acogió, publicó entre 1550 y 1553 *Le piacevoli notti*, relato al que pertenece la noche comentada. Su trabajo es, sin duda, posterior a las menciones sobre los amantes. También acude a elementos folclóricos en la configuración de sus *novelle*, y a otras fuentes escritas. Junto con los motivos asociados a Boccaccio, el relato de Straparola comparte con los Amantes: 1. El amor en edad adulta; 2. La petición de matrimonio; 3. La petición de un plazo para cumplir la promesa; 4. La petición de un beso y la negativa; 5. El desplazamiento en solitario de la dama a ver al amante; 6. El beso de despedida. Teniendo esto en cuenta, podría proponerse una alternativa doble:



Esta posibilidad carece de argumentos a favor.

\*\*\*

Boccaccio



Amantes → Straparola

Estos datos hablan de una interferencia entre las *novelle* italianas y la tradición amantista, directa o indirecta, pero en todos los casos rotunda. El folclore explica, en parte, estas deudas, pero no aclara el proceso completo y las similitudes formales entre los relatos.

## LA TRADICIÓN NARRATIVA ORIENTAL

Hasta el momento, se ha intentando comprobar cómo el relato de los Amantes encaja dentro de la tradición de los mitos de orígenes o fundacionales, que con el tiempo se han ido enriqueciendo con aportaciones literarias que no se ciñen con exclusividad a la Península Ibérica en la disposición de sus líneas maestras.

En este momento quiero reflexionar sobre dos relatos que comparten motivos con la leyenda amantista y proceden de la literatura árabe, asumida por elementos literarios “italianos”. Las relaciones entre los cuentos árabes, los *fabliaux* franceses y los relatos del *Decamerón* ya fueron anunciadas por el eminente arabista Galmés de Fuentes (1999b), quien estableció la prelación de los testimonios: primero fue el cuento árabe, después el *fabliau* y, por último, el *Decamerón*. Picone (2006) propone que el *Decamerón* asume perfectamente los modelos orientales, como ocurre con la historia del “Muchacho que no había visto una mujer”, (motivo T371, AT 1678, Tubach 1981), ejemplo del paso del cuento oriental a la *novella* (Picone, 2005). Si quiere especularse sobre la historicidad o la ficción del relato amantista, inevitablemente hay que tenerlo en cuenta (la cuentística, los *fabliaux* y el *Decamerón*) para llegar a

conclusiones más precisas sobre los vínculos entre los Amantes, la *novella* y su difusión; y también para averiguar en qué medida la *novella* fue catalizador de estos cambios o si proceden directamente de la tradición folclórica, sin mediar los textos italianos. La crítica románica ha visto vínculos entre el *Sendebär*, el *Calila*, la *Disciplina*, *Las mil y una noches*—cuyos primeros testimonios se documentan ya en el VIII (Abbot, 2006)— y Boccaccio (ver *Cuento de la Espada*), con lo cual parece obligado recurrir a estos repertorios para ver qué se encuentra en sus páginas en relación con el relato de los Amantes. Según Polo Beaulieu (2008), hubo dos momentos en la difusión de la materia oriental en la literatura ejemplar castellana: 1220-1240 y comienzos del siglo XIV, como comprueba Cacho Blecua en el *Zifar* (2006), vinculado contextual o temáticamente con las *Mil y una noche*. Observa, sin embargo, que muchos ejemplos pudieron difundirse oralmente, y en su trasmisión de Oriente a Occidente se les incorporó una moralización, cambio en el que podría encontrarse una explicación al posible desarrollo independiente del relato turolense y de Boccaccio.

Uno de los primeros testimonios parece encontrarse en el drama *Malatimadhava* de Bhavabhuti (hacia el año 700), considerado el mayor dramaturgo indio después de Kalidasa. En esta obra se desarrollan los amores de la doncella Malati con el joven Madhava, a cuyo matrimonio se oponen intereses familiares. El desenlace es trágico, igual que ocurre en un cuento vikingo del siglo XI, “La muerte de Hialmar”:

ARNGRIM era el nombre de un vikingo famoso que habitaba en una región de la Suecia meridional, desierta e inculta, poblada de lagos y bosques, y conocida como el país de Bolm.

Tenía doce hijos de piel colorada, de gran estatura, anchos de pecho, y todos ellos más fuertes que la mayoría de los hombres. [...].

El mayor, Angantur o Angan el Toro, rebasaba a sus hermanos de un codo en altura; era el más ágil y el más robusto, y mandaba a los otros. [...].

Los doce hermanos eran conocidos lejos por su barbarie. No había nadie que, al verlos, no temiera por su persona o sus bienes; así, todo el mundo huía o se ocultaba cuando ellos se acercaban, poseídos por el furor de los Bersaerks. [...].

Un día de Navidad, mientras platicaban entre ellos, buscando nuevos motivos de guerra y de rapiña, Angantur exclamó:

—[...] **Los mismos que me temen me desprecian. ¡Pues bien!, hermanos, iré hasta la ciudad del rey, hasta Upsala; entraré en el palacio del rey de Suecia, y le pediré para mí a su hija Gunhilda, que es una doncella bella y culta. Y, si no pierdo la vida, tendré como mujer a la más noble princesa del Norte.**

Sus hermanos le respondieron:

—Iremos contigo y apoyaremos tu causa. [...].

Se fueron, pues, a Upsala; se presentaron ante el rey, que estaba rodeado de su corte, y Angantur expuso su solicitud con energía e insolencia.

**Mientras hablaba veía al rey demudarse y a los asistentes inclinar la frente como culpables. Cuando calló, la sorpresa y el miedo estaban reflejados en todos los semblantes.**

Entonces, un muchacho se adelantó. Tenía bellas facciones, graves y melancólicas; sus ojos eran dulces y claros; sus ademanes, suaves; su andar, firme y airoso: se llamaba Hialmar.

—Señor— dijo— ese Bersaerk no ha hecho nada más que saquear vuestras ciudades y vuestros campos, matar a vuestras gentes y robar vuestro ganado. Y luego se ha reído de vos, tratándoos de rey de paja. Yo, que os he servido fielmente siempre, que os he defendido en Consejo y he derramado mi sangre por vos en los campos de batalla; yo, digo, no me hubiese atrevido a haceros una petición como esa. Pues **la**

**princesa Gunhilda es digna de un amor más ilustre que el mío. Pero, ya que ese Bersaek ha puesto sus ojos en ella, y que no ha sido expulsado de aquí a la primera palabra, os suplico que deis vuestra hija a vuestro buen servidor antes que a ese hombre.**

El rey contempló a Hialmar con favor, pues lo estimaba como uno de los mejores de los suyos; [...]:

**—No forzaré en absoluto a mi hija en sus amores, ni tampoco en su voluntad: ella se casará con aquel a quien haya libremente escogido.**

Gunhilda se levantó. [...]:

**—Señor, no era mi intención el dejaros tan pronto, contenta como estoy con mi suerte y vuestras bondades. Pero si he de tomar un marido, dadme a Hialmar, que es un hombre amable y de bello carácter, y no a Angantur, a quien no conozco si no es por su mala fama.**

Mientras se manifestaba de este modo, se sonrojó, pues ella amaba a Hialmar en lo íntimo de su corazón, y mostraba alternativamente esa audacia tranquila y esa púdica pavidez que constituyen el doble encanto de las vírgenes.

Angantur frunció el ceño, sus ojos se pusieron lóbregos como un cielo de tormenta y replicó:

**—No hay necesidad de más discursos, pues sobre este punto mi decisión es bien firme.**

Y, dirigiéndose a Hialmar, añadió:

**—Por lo que a ti respecta, escucha esto: el día del equinoccio de primavera, dirigiré mi nave hacia la isla de Samsöe y te esperaré allí. Si no vas, serás tenido por mentiroso y cobarde por todas las personas de honor.**

**—¡Sea!—** respondió Hialmar— **el áncora de mi nave agarrará en la arena de la isla. No hay playa tan lejana a la que no quiera ir a encontrarte.**

Angantur y sus hermanos volvieron a su casa. Cuando llegó el equinoccio de primavera, el hermano mayor ordenó colocar los remos y preparar la vela del barco.

—Iremos a Samsöe —dijo— **para que Hialmar no salga de ella si comete la imprudencia de ir allí. Luego, Gunhilda será mía.**

[...]

Por su parte, Hialmar se disponía a dirigirse a Samsöe. Antes de su partida, la princesa Gunhilda lo llamó a su lado y le dijo:

—**Hialmar, mi corazón os pertenece, no será para ningún otro. Tomad este anillo que os ofrezco: si lo vuelvo a ver en vuestro dedo, viviré feliz; si vuelve a mí solo, moriré como vos.**

Hialmar se puso el anillo en el dedo y respondió:

—Tengo vuestra palabra, y, porque os amo, haré de manera que podáis vivir.

Hialmar luchó contra Angantur y lo mató. Pero él no corrió mejor suerte:

Hialmar, a cierta distancia, estaba sentado sobre una mancha de césped. Los pedazos de su casco le colgaban por las mejillas; su cota destrozada dejaba al descubierto su carne lacerada; la sangre le chorreaba por todo el cuerpo; tenía los párpados cerrados y los labios mortalmente pálidos.

Odd lo tocó suavemente y le dijo:

—Amigo, pareces indispuerto. ¡Qué combate más duro has librado!

Hialmar entreabrió los ojos, sonrió a su hermano y respondió con una voz muy débil:

—Turfing me ha atravesado el corazón con su hoja templada en la sangre del monstruo. **Pronto dejaré de existir.** Pero antes, amigo, escúchame: el anillo que llevo lo recibí de mi dama Gunhilda, quien me dijo estas palabras: “Si lo vuelvo a ver en vuestro dedo, viviré feliz; si vuelve a mí solo, moriré como vos”. **No me lo quites de la mano, sino que lleva mi cuerpo a Upsala para mostrárselo a Gunhilda, a fin de que ella no muera por mí, que muero por ella.** Y le dirás: “He aquí la prenda de su fe y de su voluntad; en su último suspiro ha pronunciado el nombre de Gunhilda, su amada”.

**Besó el anillo y expiró.**

[...]

Y cuando hubo llevado a término este deber, Orvar-Odd descendió a la playa, llevando en sus brazos el cuerpo de Hialmar; lo depositó en una de las naves, con la cabeza vuelta hacia el nordeste, y, maniobrando la vela, puso lentamente rumbo a Suecia.

Llegó a Upsala un día cuando anochecía. **Había fiesta en el castillo del rey**, pero Gunhilda no participaba en ella; sola en su habitación, meditaba tristemente, con la mirada hacia el lado del mar. Odd atravesó el palacio bullicioso llevando a su amigo, pasó el umbral de la habitación y tendió el cuerpo a los pies de Gunhilda.

—Princesa —dijo— he aquí a Hialmar, vuestro prometido, que ha muerto por vos. El anillo de oro que su boca, fría ya, besó está en su dedo, para que vos no muráis por él conforme a vuestra promesa. He aquí la prenda de su fe y de su voluntad. En su último suspiro ha pronunciado el nombre de Gunhilda, su amada. Y yo vengo aquí para daros a conocer todo esto, tal como él quiso.

**Gunhilda se puso de pie bien erguida, pero en seguida desfalleció y se desplomó sobre sus hermosos cabellos: su corazón se había roto, su alma había volado.**

**Y los sepultaron a los dos bajo el mismo túmulo de piedras, en Upsala.**

Parece haber tomado su origen de esta literatura india, abundante en metempsicosis (Fairman, 1984-1985: 334), el cuento “La perrilla llorosa” de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (*Exemplum, XIII. De canicula lacrimante*), que imitan y recrean otros autores medievales. El cuento intenta demostrar la maldad y la flaqueza de las mujeres, en la línea del *Libro de los Engaños*. Cuenta la historia de un matrimonio que hizo compromiso de fidelidad. El marido tuvo que irse y no volvió en el plazo que había prometido. De la mujer se enamoró un hombre, al que ella rechazó. Este fue a hablar

con una vieja y le pidió ayuda a cambio de cualquier demanda. La vieja así lo hizo (K2131.6# *Old woman destroys (seeks to destroy) couple marriage*) e ideó un plan para alcanzar con éxito sus objetivos: le dio mostaza a su perrilla para que llorara en presencia de la mujer. Con la perra a cuestas, la vieja fue a ver a la mujer y la asustó: le dijo que la perra, en realidad, era una amiga que se había transformado en animal como castigo por no corresponder a su enamorado (K1351. *The weeping bitch*). Llorando se lamentaba de su suerte. La mujer, asustada por lo que le había dicho la vieja, pensó en acceder a los deseos del hombre. La alcahueta fue a buscarlo, pero se confundió y le llevó a su marido que ya había vuelto. Ambos se quedaron sorprendidos y angustiados, pero callan y continúan con su vida. Este último matiz o *ironía vital* sirve de escarmiento universal, y despertaría la sonrisa maliciosa del receptor.

Estos dos ejemplos son eslabones importantes en la cadena de difusión de una combinación de motivos que se retrotrae a lo antiguo, y cuyos significados también persiste, esta vez por contraste, en la tradición amantista. Desde 1979 hasta la actualidad María Jesús Lacarra se ha venido aplicando a estudiar la recepción de la cuentística oriental en la Península Ibérica tanto de la rama oriental como de la occidental, la importación de sus modelos y su adaptación en nuestro territorio. Esta huella pasa, sin duda, por los relatos de las *Mil y una noches*, que reciben una forma estable en torno a los siglos XIII y XIV (Elisséeff, 1949: 25). Puede pensar que su difusión oral podría ser mucho anterior porque existen en el desarrollo un mayor número de elementos en lengua popular. Incluso por el título —la mención a la *noche*— nos recuerda al trabajo de Straparola. Su presencia llega a la literatura antigua y medieval, tanto popular como culta, de los países del Este (Tuczay, 2005).

En este amplísimo *corpus*, diversos relatos comparten motivos interesantes, que de alguna manera persisten en la tradición de los Amantes:

Amantes o esposos separados que se encuentran en el último momento. Noches 170, 308, 371, 385, 479, 499, 845, 896, 552, 978.

Dolor por amor: 153, 352, 756, 896,

Morir por dolor por desamor: 112, 153, 249, 383, 409, 411, 499, 597, 680, 688, 845, 896.

Imposición de condiciones para el matrimonio: 270, 271, 624, 680, 681

Enterrar a los amantes en la misma tumba: 11, 285, 383, 410, 550, 680, 688, 719.

Además de motivos aislados, obtenidos de El-Shamy, existen otros, recopilados por el mismo investigador siguiendo el esquema del *Motif-Index* de Thompson, al que tantas veces he acudido para hablar de los rasgos folclóricos del relato amantista. Los siguientes motivos de las *Mil y una noches* no están recogidos en el repertorio de Thompson:

<i>Mil y una noches</i>	Amantes de Teruel
J751.2# Fulfill your promise.	Juan regresa en el momento en el que ha prometido. Se ha mantenido fiel a su palabra.
J760.1# Burial plot (grave) prepared (along with other accompaniments— coffin, shrouds, prayers, etc.).	Se entierra a los amantes juntamente.
J1347.2.5# Funeral feast: meat provided to condolers (guests, mourners...).	Manifestaciones luctuosas en el entierro de Juan.

J1549.2# Woman will heal love-sick man as an act of 'benevolence'	Isabel se niega a curar a Juan con un beso.
J1769.2.2# King's (husband's) attention attracted by storytelling.	Isabel le hace contar a su marido una historia.
E1801# Mummy thought to be living person.	La manera en la que quedan los cadáveres de los Amantes.
L506.1# Wedding celebration turns into sadness (funeral).	La boda de Isabel termina con la muerte de Juan.
N260.2# Sudden death: apparently healthy person dies mysteriously.	Isabel y Juan mueren y nadie encuentra la causa del deceso.
N347.7# Chaste person accidentally suspected of sexual crime.	Si se descubre la muerte de Juan, Isabel puede ser acusada de adulterio.
P213.3.1# Husband forgives adulterous wife.	Azagra perdona a Isabel o, por lo menos, no le hace ningún reproche.
T81.3.1# Girl falls dead on lover's grave.	Isabel cae muerta en la sepultura de Juan.
T86.0.1# Lovers buried in side by side graves.	Amantes enterrados juntos.
T100.0.9.1# Marriage in order to enhance social (political, ethnic, religious, etc.) alliance.	Matrimonio de Isabel y Azagra.
T101.1.1# Bride quality: family power (wealth, honor, status...).	Isabel tiene más riquezas que Juan.
T131.10.1# Lower social class	Isabel es más pudiente que

as obstacle to marriage.	Juan.
T131.13# Poverty as obstacle to marriage.	Juan es demasiado pobre para Isabel, según Pedro Segura.
T192.1.3# Girl married to a man for whom she has no affection (love).	Isabel se casa con Azagra, a pesar de que no lo ama.
T202.3# Affectionate couple.	Azagra parece sentir afecto por Isabel.
T334.3# Chaste person prefers reunion with the beloved in heaven.	Isabel se niega a besar a Juan, quizá porque aspire a encontrarse con él en el Paraíso.
T380.2.0.1# Pubescent female speaks (to male) from behind barrier (veil, curtain).	Isabel parece hablar a través de una barrera con el enamorado. Los encuentros y las negociaciones con seguridad no se producirían en conversaciones íntimas.
U69# Money (gold) is all powerful.	Pedro Segura parece pensar que el dinero lo puede todo.
V61.0.4# Corpse encased in coffin (casket).	Cadáver encerrado en caja.
V113.0.# Tomb as shrine.	Tumba como reliquia.
V463.0.1# Martyrs are alive (in heavens).	Los mártires están vivos en el paraíso.
V463.7.3# Martyrdom: dying from (for) love.	Mártires de amor.

Un nutrido grupo de motivos, algunos de ellos importantes para la tradición amantista, están presentes en este repertorio. La deuda pudo filtrarse por distintas realizaciones

hispanicas, aunque no he encontrado paralelos exactos en la *narratio brevis* de la Plena y Baja Edad (lo que no significa que no existan).

De esta comparación me interesa especialmente el relato que en la edición de Blasco Ibáñez lleva como encabezamiento “La tumba de los amantes”. Selecciono los párrafos que se ajustan al modelo amantista, y señalo en negrita los aspectos similares:

Esta historia nos la trasmite en sus escritos Abdalah, hijo de Al-Kaissi.

Dice:

Iba yo un año en peregrinación a la Santa Casa de Alah. Y cuando hube cumplido con todos mis deberes de peregrino, volví a Medina para visitar una vez más la tumba del Profeta (¡Con El la paz y la bendición de Alah!) Y he aquí que estando yo sentado cierta noche en un jardín, no lejos de la tumba venerada, oí una voz que cantaba muy dulcemente en medio del silencio.

Encantado, presté toda mi atención, y escuchando de aquel modo, entendí estos versos que la tal voz cantaba: [...]

Luego se hizo el silencio. Y miré a todos lados para ver quién acaba de cantar aquellas estrofas apasionadas, cuando se presentó a mí el poseedor de la voz. Y a la claridad que caía del cielo nocturno, vi que era un joven hermoso hasta arrebatarse las almas y que tenía bañado en lágrimas el rostro.

Me volví hacia él, y no pude menos que gritar: “¡Ya Alah! ¡qué joven tan hermoso!”

Y le tendí los brazos. Y él me miró, y me preguntó:

—¿Quién eres y qué me quieres?

—[...] serte útil!

“Soy Otbah, hijo de Al Hubab, hijo de Al-Mundhir, hijo de Al-Jamuh el Ansarita. Y he aquí que ayer por la mañana hacía yo mis devociones en la mezquita de la tribu, cuando vi entrar, ondulando sobre su cintura y sus caderas, a varias mujeres muy hermosas, que acompañaban a una joven cuyos encantos

borraban los de todas las demás. Y en un momento dado aquella luna se acercó a mí, sin ser notada entre la muchedumbre de fieles, y me dijo: “¡Otbah! ¿Qué te parecería la unión con la que es tu amante y desea ser tu esposa?” Luego, antes de que yo tuviese tiempo de abrir la boca para contestarle, ella me dejó y desapareció en medio de sus acompañantes. Después salieron de la mezquita todas juntas, y se perdieron entre la multitud de peregrinos. Y a pesar de todos los esfuerzos que hice para encontrarla, no pude volver a verla desde aquel instante. Y mi alma y mi corazón están con ella. ¡Y mientras no me sea posible...!

[...]

Al día siguiente fui con él a la mezquita, y le dejé pasar el primero por consideración. Y estuvimos juntos allí, desde por la mañana hasta mediodía, hora en que las mujeres suelen ir a la mezquita. Pero, con gran desaliento por nuestra parte, observamos que ya estaban en la mezquita todas las mujeres, sin que entre ellas se encontrara la joven. Y al ver yo la pena que aquel descubrimiento producía en mi joven amigo, le dije: “¡No te inquietes por eso! ¡Voy a preguntar por tu bienamada a estas mujeres que ayer estaban con ella!”

Y salí corriendo hasta llegar junto a ellas, y conseguí al fin que me enterasen de que la joven era una virgen de muy alta estirpe que se llamaba Riya, y era hija de Al-Ghitrif, jefe de la tribu de los Bani-Sulem. Y les pregunté: “¡Oh mujeres de bien! ¿Por qué no ha venido ella hoy con vosotras?” Contestaron: “¿Cómo ha de hacerlo, si su padre, que custodió a los peregrinos durante la travesía por el desierto desde el Irak hasta la Meca, ha regresado ayer con sus jinetes a su tribu, que está a orillas del Eufrates, y ha llevado consigo a su hija Riya?” Y les di las gracias por sus informes, y volví al lado de Otbah; y le dije: “¡Las noticias que te anuncio ¡ay! no están de acuerdo con mis deseos!” Y le puse al corriente de la marcha de Riya con su padre hacia la tribu. Luego le dije: “Pero tranquiliza tu alma, ¡oh Otbah! ¡oh primo mío! porque Alah me ha concedido riquezas numerosas, y estoy dispuesto a gastarlas para hacerte llegar al logro de tus fines. ¡Y

desde este momento voy a tomar parte en el asunto, y a llevarlo a buen término, con ayuda de Alah!” Y añadió: “¡Pero has de tomarte el trabajo de acompañarme!” Y se levantó y me acompañó hasta la mezquita de sus parientes los Ansaritas.

Allí esperamos a que se reuniese el pueblo, y saludé a la asamblea, y dije: “¡Oh creyentes Ansaritas reunidos aquí! ¿Qué opinión tenéis acerca de Otbah y del padre de Otbah?” Y contestaron a la vez: “¡Todos creemos que son árabes, pertenecientes a una familia ilustre y de una noble tribu!” Y les dije: “**Sabed, pues, que Otbah, hijo de Al-Hubab, está consumido por una pasión violenta.** ¡Y vengo precisamente a rogaros que unáis vuestros esfuerzos a los míos para asegurar su dicha!” Contestaron: “¡De todo corazón amistoso!” Dije: “¡En este caso, tenéis que acompañarme a las tiendas de los Bani-Sulem **para ver al jeique Al-Ghitrif, su jefe, a fin de pedirle en matrimonio a su hija Riya para vuestro primo Otbah,** hijo de Al-Hubab!” Y todos contestaron con el oído y la obediencia. Entonces monté a caballo, y también Otbah; y la asamblea hizo lo mismo. Y pusimos a galope tendido nuestros caballos sin detenernos [...].

Cuando nos vio llegar el jeique Al-Ghitrif, salió a nuestro encuentro hasta la puerta de su tienda, y después de las zalemas, le dijimos: “Venimos a pedirte hospitalidad, ¡oh padre de los árabes!” El contestó: “Bienvenidos seáis a nuestras tiendas ¡oh nobles huéspedes!” Y así diciendo, al punto dio a sus esclavos las órdenes necesarias para recibirnos como era debido. Y los esclavos extendieron en honor nuestro esteras y alfombras, y mataron carneros y camellos para ofrecernos un espléndido festín. Pero cuando llegó el momento de sentarnos a tomar parte en el festín, nos negamos a ello; y en nombre de toda la asamblea, **declaré yo al jeique Al-Ghitrif: “¡Por los merecimientos sagrados del pan y de la sal, y por la fe de los árabes, que no tocaremos ninguno de estos manjares mientras no hayas accedido a nuestra demanda!”** Y dijo AlGhitrif: “¿Y cuál es vuestra demanda?” Contesté: “¡Venimos

a solicitarte para el matrimonio de tu noble hija Riya con Otbah; hijo de Al-Hubab el Ansarita, hijo de Al-Mundhir, hijo de Al-Jamuh, el bravo, el bueno, el ilustre, el victorioso, el excelente!” Y cambiando repentinamente de color, el padre de Riya nos dijo inmediatamente con voz tranquila: **“¡Oh hermanos árabes! dueña de su voluntad es la que me hacéis el honor de pedirme en matrimonio para el ilustre Otbah, hijo de Al-Hubab. Y no he de contrariar su voluntad. ¡Ella es, pues, quien tiene que hablar! ¡Y al mismo instante voy a buscarla para pedirle su opinión!”** Y se levantó, alejándose de nosotros, muy pálido, llena de cólera la nariz y con una cara que por sí sola desmentía el sentido de sus palabras.

Se fue, pues, a su tienda en busca de su hija Riya, la cual, muy asustada por la expresión de su rostro, le preguntó: “¡Oh padre mío! ¿por qué la cólera altera de modo tan violento la tranquilidad de tu alma?” Y se sentó él en silencio junto a su hija; y según supimos más tarde, acabó por decirle: “¡Has de saber ¡oh Riya, hija mía! que acabo de dar hospitalidad a unos Ansaritas que vinieron a mí con el fin de pedirte en matrimonio para uno de ellos!”

Ella dijo: “¡Oh padre! ¡la familia de los Ansaritas es una de las más ilustres entre los árboles! ¡Y has hecho bien en darles hospitalidad! Pero dime, ¿para cuál de ellos acaban de pedirme en matrimonio?” El contestó: “¡Para Otbah, hijo de Hubab!” Ella dijo: “¡Se trata de un joven conocido! ¡Y es digno de entrar en tu raza!” Pero exclamó él, lleno de furor: “¿Qué palabras acabas de pronunciar? ¿Es que has entablado relaciones con él? ¡Porque, por Alah, he jurado a mi hermano en otro tiempo que te concedería en matrimonio a su hijo, y ninguno, a no ser el hijo de tu tío, es digno de entrar en mi familia!” Ella dijo: “¡Oh padre! ¿y qué vas a responder a los Ansaritas? ¡Son árabes llenos de nobleza y muy susceptibles en todas las cuestiones de preeminencia y honor! Y si me niegas en matrimonio a uno de ellos, vas a atraer sobre ti y la tribu su rencor y el efecto de su venganza. ¡Porque se creerán menospreciados por ti y no te lo perdonarán!”

El dijo: **“¡Verdad dices! Pero voy a disimular mi negativa pidiendo para ti una dote exorbitante. Porque dice el proverbio: “¡Si no quieres casar a tu hija, exagera tu petición de dote!”**

Dejó, pues, a su hija y volvió a nuestro lado para decirnos: “La hija de la tribu ¡oh huéspedes míos! no se opone a vuestra petición de matrimonio; pero exige una dote que sea digna de sus méritos. ¿Quién de entre vosotros podrá darme el valor de esa perla incomparable?” A estas palabras, se adelantó Otbah y dijo: “¡Yo!” El jeique dijo: “¡Pues bien; **mi hija pide mil brazaletes de oro rojo, cinco mil monedas de oro del cuño de Hajar, un collar de cinco mil perlas, mil piezas de tela de seda indiana, doce pares de botas de cuero amarillo, diez sacos de dátiles del Irak, mil cabezas de ganado, una yegua de la tribu de Anazi, cinco cajas de almizcle, cinco pomos de esencia de rosas y cinco cajas de ámbar gris!**”

Y añadió, encarándose con Otbah: “¿Eres hombre que se preste a esta demanda?” Y contestó Otbah: “¿Lo dudas, oh ¡padre de los árabes!? ¡No solamente accedo a pagarte la dote pedida, sino que añadiré a ella algo más aún!”

Entonces yo me volví a Medina con mi amigo Otbah, y **no sin muchos esfuerzos y trabajos, logramos reunir todas las cosas pedidas.** Y gasté sin tasa mi dinero, con más gusto que si hubiese hecho para mí todas aquellas compras. Y regresamos a las tiendas de los Bani-Sulem con todas nuestras compras, y nos apresuramos a entregárselas al jeique Al-Ghitrif. **Y sin poder ya retirarse de su palabra, el jeique se vio obligado a recibir a todos sus huéspedes los Ansaritas, que se reunieron para cumplimentarle por el matrimonio de su hija. Y comenzaron los festejos y duraron cuarenta días.**

[...] Y mi amigo Otbah estaba lleno de gozo en espera del día de la llegada, en que por fin se encontraría a solas con su bienamada. Y durante todo el viaje no la abandonaba un instante, y le hacía compañía en su palanquín, de donde no bajaba más que para favorecerme con una conversación de amistad, confianza y gratitud. [...]

[...]

En efecto, de improviso **turbó nuestro reposo el ataque de unos jinetes** armados que cayeron sobre nosotros lanzando gritos y aullidos. Eran jinetes **de la tribu de los Bani-Sulem, enviados por el jeique Al-Ghitrif para que raptaran a su hija.** [...] en medio de la refriega, mi amigo Otbah recibió una lanzada, y cuando estuvo de vuelta en el campamento, **cayó muerto en mis brazos.**

Al ver aquello, la joven Riya lanzó un grito angustioso y se desplomó sobre el cuerpo de su amante. Y se pasó toda la noche lamentándose. Y cuando llegó la mañana, nos la encontramos muerta de desesperación. ¡Que Alah les tenga a ambos en Su Misericordia! Y cavamos para ellos una tumba en la arena, y les enterramos uno junto al otro. [...].

Pero siete años más tarde, me invadió el deseo de hacer otra peregrinación a los santos lugares. Y mi alma anheló ir a visitar la tumba de Otbah y de Riya. Y cuando llegué a la tumba, la vi sombreada por un árbol hermoso de especie desconocida, que habían plantado piadosamente los de la tribu de los Ansaritas. Y me senté en la piedra, a la sombra del árbol, llorando y con el alma entristecida. Y pregunté a los que me acompañaban: “¡Oh amigos míos! ¿cuál es el nombre de este árbol que llora conmigo la muerte de Otbah y de Riya?” Y me contestaron: “Se llama el Arbol de los Amantes”. ¡Ah! ¡Ojalá, oh Otbah! reposes en la paz de tu Señor, a la sombra del árbol que se lamenta encima de tu tumba!

Puede comprobarse con estos ejemplos que la literatura no rompe con las deudas anteriores, sino que las recupera y remoja continuamente, según distintos recursos que, pasado el tiempo, desaparecen como referentes. Algunos de los motivos de los Amantes se han encontrado en el relato comentado. No parece que fuera una única fuente literaria la responsable de las interferencias, sino elementos que se

difunden oralmente. Al folclore acuden diversos textos, espacios y épocas para extraer de él lo más interesante y novelizarlo, dramatizarlo o poetizarlo.

## LA LÍRICA CANCIONERIL DEL SIGLO XV

El *Cancionero de Herberay*, recopilado durante el reinado de Juan II de Aragón (1425-1478), en torno a 1463, recoge fundamentalmente, según Aubrun (1951), la poesía cortesana de la época de Carlos III el 'Noble', autoproclamado rey de Navarra (1387-1425). Es muy interesante esta fecha porque López Rajadel da de nuevo en la diana en un brillante y sugestivo trabajo y coloca como responsable del papel escrito de letra antigua a un autor culto, posiblemente de la familia Marzilla, encargado de una miscelánea de historias sobre Teruel, recopiladas durante el reinado de Juan II (1996: 77). Como esta miscelánea, las composiciones del *Cancionero* abarcan, no obstante, un proceso más amplio y resulta difícil precisar con total seguridad la horquilla de personajes y sucesos protagonistas. La composición nº 200 puede ayudar a la polémica sobre su fecha (o complicar aún más una respuesta definitiva porque los datos que ofrecen son demasiados vagos, imprecisos y no fáciles de demostrar). Poco se sabe, a ciencia cierta, de los personajes que se mencionan en las 'canciones', y la bibliografía sobre el tema es muy reducida. De algunos habrá

documentación histórica; otros parecen genéricos, evocadores y empleados para la circunstancia; en último lugar están aquellos que se mencionan en varias ocasiones y en distintas obras contemporáneas (en romances y canciones). Estos son los más interesantes para el cotejo por los paralelismos que pueden extraerse, y los más complicados de reconocer, porque existen varios individuos con idéntico apellido que conviven en el mismo cronotopo. En cualquier caso con los datos que dispongo me resulta del todo imposible dar en estos momentos respuestas definitivas. Solo aspiro a plantear algunas hipótesis sobre el Marzilla mencionado, aunque no he logrado hallar ninguna referencia que verifique con certeza su identificación con el amante turolense. No tengo, por el momento, más que sugerencias y conjeturas.

En la composición nº 200, un poema de circunstancias anónimo a modo de *juego trovado*, atribuido por Aubrun a Juan Poeta, supuesto judío, hablando de Jaca (de la I), se nombra a Marzilla “el francés” y se continúa con diversas frases que, según Guardiola Alcover (1988), permiten identificarlo con el amante turolense: en concreto se referiría a su participación en las guerras contra los moros, a las que acudiría pertrechado con sus *compañas* y criados:

El muy alto rey don Juan  
a Iaca va por la I.  
Su huésped es Julián  
su muger Iohana otrossi.  
***Dize Marzilla el francés***  
que a comer le den iudias  
y danle por quatro pies  
un iauali todos días  
a él y sus companías  
[...]

sus criados cantaremos:  
“Te soy pobre de liesse”.  
Jurando que nos iremos  
aqueste refrán diremos:  
“Jura mala en piedra caya”  
(vv. 161-169)

La presentación de la trova como *juego* de intervenciones a tandas dificulta el reconocimiento seguro de los aspectos externos y de los personajes, cuya presencia se somete a la métrica, acentuación, ritmo... en realidad, al puro juego cortesano-amoroso para entretener al monarca y a su abultado séquito ocultando parcialmente a sus protagonistas. Convendría intentar, en la medida de lo posible, examinar la referencia, la situación y los valores contextuales que se establecen para comprobar si este Marzilla es el amante turolense u otro de sus conocidos y numerosos familiares (o, quizá, no tenga ningún parentesco con los Marzilla de Teruel y de Navarra, como propone el editor del *Cancionero de Herberay*).

Fue precisamente Aubrun quien afirmó que la escritura de este *juego trovado del ABC* fue coetánea a los hechos que insinúa el contexto lúdico, distendido y amoroso de la Navarra de 1450 a 1462 (1951: XXXVI). Beltrán ubica el cancionero en “[...] la corte de los Trastámaras navarros, concretamente de la princesa Leonor [...]” (Beltrán, 2005: 16-17), con exactitud Leonor de Trastámara y de Evreux, hija de Juan II de Aragón (1458-1479) y Blanca I de Navarra. De su hermano, Carlos de Trastámara y Evreux (1441-1461), primer Príncipe de Viana, se habla en el juego trovado, si bien indirectamente; por lo tanto, habría que buscar en el espacio de los personajes, históricos (Aubrun señala que en el poema “défilent les familiers de la petite Court de Navarre”, p. XVIII) o de ficción (creados para adaptarse a

un lenguaje poético), y en ese tiempo a este Marzilla ‘el francés’, justificar el sobrenombre, la necesidad de añadirlo, y su relación con Jaca (si es que la hubiera y no fuera más que un elección arbitraria de la trova).

La estructura de estos juegos se basa en la repetición mecánica de esquemas métricos, acentuales y de contenido. Como composiciones literarias lúdicas y festivas, propias del ocio y del descanso, de diversión galante en un espacio cortesano, comparten rasgos que permiten su caracterización (Castillo, 2007: 65): presencia de varios participantes, cada uno de los cuales debe elegir una letra y contar una breve historia con ingredientes comunes: lugar del que parte el viajero, lugar al que llega, nombre de los huéspedes que lo acoge, nombre de la comida que estos le ofrecen (fruta y caza)... y todo ello empezando por la correspondiente letra del abecedario. Se cierra el juego trovado del *Cancionero de Herberay* con una canción acorde con el episodio a la que da el pie un personaje relacionado, de alguna manera, con la corte navarra. “El juego”, concluye Castillo, “se transforma en un lenguaje subrepticio para el amor” (Castillo, 2007: 65), especialmente en la literatura cancioneril; en este sentido, me resulta difícil dar una respuesta definitiva, aunque ciertos refranes (“Bien canta Marta/quando está farta”)<sup>28</sup>, frutas (“cogombros”) o aves de caza (“jabalí”, “buitre”...) jueguen a la ambigüedad y deslicen significados picantes y eróticos, más que amorosos, secundarios (Whinnom, 1981). Pero estos guiños no siempre se decodifican con facilidad.

---

<sup>28</sup> Ovejero señala que este refrán vincula a Marta con la glotonería (1976: 25-26). Marta supeditaría todo al vientre, metáfora de sexo, comida y bebida.

## Personajes y cronología

En la identificación de los participantes, este *juego trovado compilado del ABC* plantea problemas similares al Paraíso de los Enamorados de la *Triste Deleytación*. Martín de Riquer (1956) aconsejaba entonces buscar entre las crónicas catalanas a quienes se enumeran en la obra; ahora sería necesario desempolvar los anales navarros de mediados del siglo XV para encontrar referencias ciertas sobre los individuos mencionados o contar con un repertorio minucioso de figuras señeras encargadas del arte de trovar (a la manera del que recopilaron los Riquer en 2002). Estos trovadores, especialmente prolíficos en la Corona Aragonesa, contaron en su haber con diversos amores, a quienes compusieron canciones que los inmortalizaron (a ellos, no a las amantes, convenientemente silenciadas por el rigor del *secretum amoris*). Pero ante la escasez de datos conviene conducirse con cautela: a lo largo del poema, se emparejan personajes del refranero y del folclore (rústicos y con nombres genéricos) y otros de la corte, de modo que sus figuras quedan fosilizadas en la memoria colectiva con connotaciones propias: Francisco-Francisca, Hamete-Haxa, Alfonso y Antona, Narciso-Narcisa... También, en la línea cancioneril y como en la *Triste Deleytación*, hay referentes clásicos (Estacio, Catón, Curcio, Quiteria) y bíblicos (Sansón). Teniendo en cuenta las reglas del juego, los emparejamientos parecen ser aleatorios, solo condicionados por la rima, el ritmo, la musicalidad y el comienzo del nombre por la letra del alfabeto que da pie a la trova.

Más problemas plantean las menciones de personas documentadas históricamente: con deliberación en el poema se enumeran espaciadas las amantes de Carlos de Viana, de modo que el juego viene a ser una crónica social de la corte,

como veremos al hablar de Brianda de Vaca, Guiomar de Sayas y María de Armendáriz. El gran inconveniente sigue estando en hacer cuadrar las fechas, en reconocer todas las referencias y desligar aquellas que tienen un referente concreto (en general, dentro de la corte) de otras que son genéricas (para representar al mundo rústico, absurdo y divertido, o el mitológico, y aprovechar sus valores secundarios). A resueltas, conviven gentes de origen histórico muy diverso, junto con los ya mencionados personajes del romancero, del refranero, del folclore, de la mitología y de la lírica cancioneril quinientista (*Baena, Estúñiga, Palacio, de Herberay des Essarts...*).

Sintetizando lo dicho, la composición es un *juego trovado* muy del gusto medieval por *motejar* (*moteiar* en el texto) para reconvenir, burlarse o censurar las acciones y costumbres de un miembro de la corte, una práctica caracterizada por largas enumeraciones inconexas que rozan el puro disparate y prohíjan la sátira. Se lanzan pullas que ridiculizan o, por lo menos, rebajan a los mencionados, los parodian y conducen a risa. Este juego presenta una estructura paralela, ordenada por las letras del alfabeto a las que da la entrada el nombre de un territorio peninsular al que se accede tras un ficticio y no premeditado viaje. Le sigue el antropónimo de un rey, el nombre de los huéspedes (marido y mujer), la enumeración de una comida (en ocasiones estrambótica, estrafalaria y simbólica, como la giba de un dromedario, un erizo, un hurón, un grifo, un rocín o una mula), un personaje de la corte navarra “dont le patronyme commence par la même lettre” (Aubrun, 1951: XXXI), una canción y un refrán, como mínimo, más o menos ingenioso, tradicional y que resume los hechos que enumera y sirve de colofón, consejo o moraleja. Muchos de estos refranes y canciones (responsabilidad de Villasandino, Alonso de Montoro,

Torrellas, Villalpando, Juan de Medina...) se repetían en numerosos juegos cancioneriles (en las canciones de Santillana recogidas en el *Cancionero General*, el *Juego de naipes* de Fernando de la Torre, a quien se menciona en este poema, y el famoso *Juego trovado* de Pinar), pertenecen a la tradición oral y los recoge Santillana en su *Seniloquium* o *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, y también están en el *Libro de Buen Amor*, el *Zifar*... Seguramente los destinatarios podrían reconocerse sin demasiada dificultad en la época y en la corte navarra al escuchar las coplas. Esto les atribuiría cierto renombre y proyección histórica o, por lo menos, cultural y sociológica. En esta premisa se basaría la efectividad del juego, de la sátira y la crítica. Aquí el refrán sintetizaría y añadiría caracteres a los personajes que se enumeran. Por ejemplo, Haxa se asocia el refrán “Hormiga que no camina/ mal convida a su vezina”, después de haber indicado el poeta del *juego trovado* que “por la casa se entremete”. Santillana insiste en este carácter imprudente y murmurador, al que añade la expresión: “Haxa no tiene qué comer y convida a huéspedes”. Ambos refranes comparten un significado equivalente; el uso de Haxa y Hamete remite a un espacio árabe, denigrado deliberadamente en esta composición y en la época. En este caso, quien canta es un morillo. Haxa está presente también en el romancero, con una importante carga sexual asociada a su vida: “Haxa enlolada: ni viuda ni casa” (García Gómez, 1975: 249).

El interés de este juego palaciego está, pues, en poder identificar a *Marzilla el francés*, al que han colocado al frente de unos criados o *compaña* que lo siguen sin precisar su función, y a los que les dan de comer por (hacer) cuatro pies (métricos). Cargar con estos motes o empresas no es un demérito en el entorno cancioneril, sino una manifestación más del ambiente cortesano (*fortitudo* y *curialitas*).

“Prácticamente todos”, señala Alvar, “cuantos vivían en una corte, real o nobiliaria, dedicaban buena parte de su tiempo a escribir poemas” (Alvar, 1987: 87), como Villalpando, mencionado en el *juego trovado*.

En la línea de Aubrun (1951), Linage indica (1999: 909) que se trata de un error de atribución considerar a este Marzilla el amante turolense, y su propuesta debe ser valorada concienzudamente. Es más, piensa Aubrun que este Marzilla es un rey de armas de Marsella, un caballero que en las cortes de la Edad Media tenía el cargo de transmitir mensajes de importancia, ordenar las grandes ceremonias y llevar los registros de la nobleza de la nación. Su actividad estaría convenientemente documentada. Para confirmar esta hipótesis habría que localizar a Marzilla entre los reyes de armas de los Borbones franceses; hacer compatibles la datación de su vida con la de los otros personajes mencionados (rey don Juan, María de Armendáriz, Juan de Medina, mosén Juan de Villalpando y mosén Juan de Madrigal, Carlos IV y el rey don Martín, como mínimo), o con algún aspecto de Marzilla y los caracteres que la *tradición* le atribuye.

En cuanto a sus rasgos, debemos recordar que esta trova es una manifestación de la llamada lírica cancioneril peninsular, concretamente del siglo XV, apasionada del amor cortés, las burlas y los juegos verbales, y con una difusión prioritariamente cortesana. El núcleo fundamental es la *canción* que entonan los participantes y que cuenta con cierto eco en la corte, y el *refrán*, que funciona de corolario, consejo popular y moraleja adecuado a los personajes citados durante el juego. La paremia que cierra la entrada de Marzilla, “Jura mala en piedra caya”, amplía y arroja el significado de la canción, porque anima a disolver un juramento ilícito o una promesa que puede traer malas consecuencias. No parece ser

aleatoria la elección, sino más bien ajustada a circunstancias preexistentes, con seguridad de carácter amoroso, que no logro explicar en todos sus detalles. Este refrán cuenta con una larga tradición en la Edad Media. Según la recopilación de O’Kane (1959), aparece en el *Seniloquium* de Santillana, en el *Corbacho*, y en distintos refraneros. A través del comentario que en el *Seniloquium* se da de este refrán, un juramento ilícito debe romperse y no guardarse si atenta contra el derecho, si es peligroso para el alma, si resulta temerario o contra la profesión, si es deshonesto y va en perjuicio de algo o de alguien (matrimonio, iglesia, reino, costumbres o verdad). Esta última acepción es la más interesante y la que creo que encaja en este juego.

Paralelamente los criados de Marzilla le cantan “bien como quien se messe”, es decir, imitando a quien se mesa las barbas: “Te soy pobre de liesse”, expresión tomada del francés que puede traducirse como “Yo soy pobre de placer”, esto es, estoy triste. Se usa con los mismos valores en Santillana en su elegía a la muerte de la reina Margarita:

A la hora que Medea  
su ciencia proferia  
á Jason , quando queria  
assayar la rica prea;  
y quando de grado en grado  
las tiniebras han robado  
toda la claror febea  
vi la cámara do era  
en vn lecho reposando,  
atan clara como quando  
saturnal u fiesta s’ espera:  
yo vi la gentil deessa  
d' amor, **pobre de liessa**,  
cantar como endechen:  
“Venid, venid, amadores,

de la mi flecha heridos,  
y sientan vuestros sentidos  
cuytas, tormentos, dolores;  
pues que la muerte leuar  
ha querido y rebatar  
la mejor de las mejores”.

Solo contamos con el primer verso de canción francesa “*Je soy pauvre de liesse*” porque el resto está perdido (Vega Vázquez, 2006: 138). Podríamos entender algunos significados recurriendo a una canción similar de García de Borja:

Atan pobre de plazer  
vibo fuera de talente  
que non pongo endiferente  
de beuir o pereçer  
desque sea pereçido  
atal pena me diere  
peffare que non me quexe  
a quien me pone en oluido  
Claro veo “fer perdido  
el que tras perdido anda”  
Pero que fortuna me anda  
Sin porque obedecer.

Y a otra canción de García de Borja, otro paradigma de enamorado:

Abaftado de tristura  
E muy pobre de plazer  
Me conuiene padeçer  
Mucho mal con amargura  
El callar ef grant dolor  
Al ques falla enamorado  
Digo por que fo forçado

De beuir con tal triftor  
Esperança mef folgura  
De qui fpero mas valer  
Pues de graçia e faber  
Paffa todos con mefura  
En el punto que yo vi  
El fu gefto muy donoffo  
En pronto vue Repoffo  
E dolor luego senti yo  
Pues que tal es mi ventura  
Fforçado mes foftener  
Est enoxo fin diçer  
Siruiendo fu fermoffura  
Non poria efcufar  
El afayn de cada dia  
Pues toda mi alegria  
Se yes ya buelta en pefar  
Los que miran fu figura  
Creçen de muy grant faber  
E conoçen el plazer  
Que es en veer fu beldat pura.

A pesar de los paralelismos de la canción mencionada en la trova y los textos de García de Borja, es difícil comprender la totalidad del significado de la estrofa que da el pie. Si dispusiéramos de un mayor número de versos, sería posible descubrir la causa de una tristeza que se entiende a la luz de otro indicio: el mesarse. Por las canciones que he recogido parece que el ámbito amoroso es la causa segura. Por otro lado, en este momento estaba triunfando la llamada *ficción sentimental* o novela de aventuras amorosas, cuyo hito fue el *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón. Estas obras contaban con una importante carga alegórica en el diseño de sus personajes; los sentimientos del poeta ante el rechazo amoroso generaban, en la línea del amor cortés provenzal, dolor, gozo, pasión, penas,

tormentos, tristeza... y acaban convertidos en participantes autónomos de la acción (véase *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro). La tristeza, como constante ante el rechazo y espoleta del sentimiento lírico, será el argumento de muchas canciones, como esta, de Rodríguez del Padrón:

Muy triste será mi vida  
los días que non vos viere;  
y mi persona vencida  
del dolor de la partida,  
morirá quando muriere.  
Bivirán los pensamientos  
que con vos siempre he tenido;  
no morirán los tormentos  
dados sin merescimientos  
que de vos he rescevido.  
Y así será conocido  
mi vida cuánto vos quiere;  
y mi persona vencida  
del dolor de la partida,  
morirá quando muriere.

Así canta su Tristeza Macías el enamorado:

Redyme a su altesa  
Desde que fuy desbaratado,  
E priso me con gruesa  
Onde bivo encarçelado:  
Las mis guardas son Trisura  
E Cuydado en que biví,  
Después que vy  
La su muy gran realesa.

Este último aspecto está, como los anteriores, en clave. El primer verso de las canciones remite a un espacio amoroso de desigual transcendencia pero conocido. En

estrofas posteriores a las de Marzilla se cita el primer verso de una canción de *Macías el enamorado*, cuya vida transcurrió en el siglo XIV (aprox 1340 - 1370):

Catívo! de mia tristura

No es atribuido el verso directamente al trovador, sino transcrito acudiendo probablemente a la memoria, y contando con la complicidad del oyente cortesano para comprender la intertextualidad. Macías era el mártir de amor por antonomasia en el territorio gallego-castellano. Según cuenta la tradición, estando al servicio del marqués de Villena se enamoró de doña Elvira, dama de la corte de la marquesa. Aprovechando una ausencia de Macías, el marqués casó a Elvira con un rico hidalgo, pero su amor era tan fuerte que los amantes no abandonaron su relación. Enterado de la circunstancia, el marqués mandó recluir a Macías en la cárcel de Arjonilla, desde donde el poeta siguió declarando a los cuatro vientos sus sentimientos (según la versión de Gonzalo Argote de Molina en su *Nobleza del Andalucía*). Enloquecido por los celos, el marido entró en la cárcel y mató a Macías (Cortijo Ocaña, 2003). Otras versiones hablan también de suicidio (se decía que había muerto de pena al no ser correspondido por su dama). El paralelo catalán de Macías (asesinato-suicidio por no correspondencia) sería Olivier (suicidio); el aragonés, Marzilla (muerte súbita), y el extremeño Garci Sánchez de Badajoz (suicidio). Los cuatro son símbolos del amor trágico y fatal. Y el más antiguo de todos fue Marzilla.

Olivier, protagonista de la *Glòria d'Amor*, de fra Rocabertí, aparece mencionado en la *Triste Deleytación*, aunque se convierte en tópico literario ya en el *Siervo Libre de Amor* de Rodríguez del Padrón. La mujer por la que se ha

suicidio es castigada con las penas del Purgatorio (una manifestación de la misoginia imperante en el quinientos castellano):

Puesto en compasión  
oyendo el su fablar,  
por ser de mi nación  
Le dixé: “¿Por cuál razón  
tenéys vos ese penar?”  
La fin de mi padeçer,  
comienço de tu requësta,  
es porque yze perder  
ad aquel buen Oliber  
su vida, soy aquí puesta.

Volviendo al juego trovado, sus criados le entonan a Marzilla el refrán: “Jura mala en piedra caya”, que más parece un consejo que una enseñanza. El tono de chanza y desenfado de la composición animan, pues, a tomarse con cierta distancia todas las afirmaciones, inconexas en la actualidad, pero con un claro hilo conductor entonces: dar respuesta jocosa al amor de un caballero del siglo XV, apodado *el francés*.

Por sí sola esta estrofa es insuficiente para aclarar cualquier pesquisa. Las claves estarán en los datos accesorios, en la filiación, no siempre fácil de llevar a cabo, de los personajes que se mencionan, y en funcionar por analogías y contrastes. Reproduzco el poema para facilitar su cotejo, según el *corpus* de Dutton:

A

En Auila por la A  
pofara el Rey en persona  
Alfonfo se llamara

el huespet y ella antona  
y feran las condiciones  
de la fu bolatiria  
anadones y anfarones  
y conbra fu señoria  
dun gentil afno aquel dia  
Avellanas le daran  
por fruta luego de mano  
el comer le guifaran  
con almendro y auellano  
dira la fu cancion  
“amor yo nunca penfe”<sup>29</sup>  
cantada con gentil fon  
el Refran por buena fe  
es este que vos dire  
“Amanfar deue fu faña  
“Amanfar deue fu faña  
quien por si mesmo fengaña”

## B

A burgos yra por B  
el Rey a cas de beltran  
la huespeda nombrare  
brianda le llamaran  
darlan en plato de barro  
estas dos aves primero  
vn gran buytre y vn buarro  
y los pechos dun bezerro  
puesto en vn tajadero  
Beuras si le plaze puede  
su mayordomo traer

---

<sup>29</sup> Canción muy difundida en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). El estribillo es como sigue: “Amor, yo nunca pensé, aunque poderoso eras,/ que podrías tener maneras/ para trastornar la fe,/ hasta ahora que lo sé”.

y con buxo maguer que fiede  
laparejen el comer  
“buena pascua y ventura”  
a tres voces cantaran  
por quitar le de tristura  
y depues le contarán  
con que se Ria este Refran  
“Bien canta Marta  
quando esta farta”

C

Vayase el Rey daragon  
por la C a çaragoça  
el huespet fera caton  
ella costança y la moça  
el combra de dos capones  
que los asse aluaro vieio  
y muerto con dos falcones  
y le traeran vn gran conejo  
guifado con salmorrejo  
Denle por fruta cogombros  
de los de agora dos anyos  
y traygan sobre los hombros  
mucha lenya de castaños  
“Con qualquier pena que sientio”  
le cante johan de la fuente  
por que pierda el pensamiento  
de motejar a su gente  
con este Refran siguiente  
“Cedaçillo nueuo  
tres dias en estaca”

D

A daroqua el Rey fe va  
lí no man dicho mentira  
y fu huespet diego fera  
y fu huespeda dyaynira  
las aves feran dorales  
presentadas dun notario  
ferriz y los oficiales  
comeran con el vicario  
la giba dun dromedario  
Y por fer calda y enxuta  
manda maestre corral  
darle datiles por fruta  
y lenya dun duraznal  
canten delante fu alteza  
johan de la Carra y fu hermano  
“dama de gran gentileza”  
y diga tal Refran fano  
moffen johan de bosmediano  
“De los escarmentados  
se leuantan los arteros”

E

A Estorga por la E  
se va el Rey en ora buena  
por huéspedes le dare  
a estacio con Elena  
por aves esmerejones  
comer le fera forçado  
y mas en fin de razones  
vn erizo deffollado  
como pollo desparragado  
Escaramujos traera  
por fruta johan de medina  
ves que neçedat fara  
y la lenya fera enzina  
el obispo y otros dos  
le canten cuando comiere  
“En esto siento par dios”  
y digale qui quisiere  
tan Refran si le plugiere  
“En los nidos de antanyo  
no hay paxaros oganyo”

F

Por Ff el Rey en florencia  
en cañ de françisco posa  
por no fazer diferencia  
llaman francisca su esposa  
fayfanes y francolines  
le dieron en el meson  
y dieronle florentines  
para cenar vn furon  
cozido en vn calderon  
Ffigos passados de çera  
el Rey por fruta comio

y con lenya de figuera  
la vianda se guifo  
por cançion estando en batalla  
”fortuna tort” le cantaron  
y viniendo sobre fabla  
çiertos qualli se llegaron  
este Refran le cantaron  
“Ffasta que falles buen viento  
nunca fagas mudamiento”

## G

Por la G se fue a gandia  
el Rey a plazer tomar  
su huesped fue gil garçia  
y su huespeda guyomar  
las aves qually le dieron  
son grullas y gauilanes  
mas las piernas se comieron  
dun grifo con xxxa panes  
el maestre y sus galanes  
Garuanços verdes tomaua  
por fruta su señoria  
la lenya que se quemaua  
ginebro me pareçia  
“guardaua las vacas” era  
la cançion que le cantauan  
el refran en tal manera  
munyoz y otros qualli estauan  
Sospirando le cantauan  
“Gran mal tiene  
quien amores atiende”

H

Por la H fue a helyn  
el Rey a cañ de hamete  
haxa su mujer al fin  
por la casa sentremete  
Las aves son habubillas  
que le dieron a yantar  
mas hurones y hardillas  
le hizo para çenar  
pedro de cuellar comprar  
Hauas verdes quiere que haya  
por fruta nueva en la mesa  
la lenya toda de haya  
que le dan en la deefa  
el morillo era cantor  
e dizia assi cantando  
“halaguero es el amor”  
atajo haxa passando  
con este reffran contando  
“Hormiga que no camina  
“Hormiga que no camina  
mal convida su vezina”

J

El muy alto Rey don johan  
a jaca va por la J  
su huesped es julian  
su mujer johana otroffi  
dize marzilla el françes  
que a comer le den judias  
y le dan por quatro pies  
vn jauali todos dias  
a el y sus companyias  
Judias verdes haura

por fruta tambien alli  
todo el fuego se fara  
con lenya de jeffemi  
y bien como quien se melfe  
fus criados cantaremos  
“je foy pobre de lieffe”  
jurando que nos yremos  
aquefte Refran diremos  
“Jura mala  
en piedra caya”

## K

El feñor Rey por K vino  
y por K torno a karmona  
fu hufpetes cofantino  
y katerina fu dona  
kalandrias feran las aves  
que combra maguer que callo  
mas fi fe fallan las llaues  
del eftablo algun vaffallo  
a cenar haura vn cauallo  
La fruta fera caftanyas  
de las mefmas de la tierra  
el fuego fera de kanyas  
que vedada eíta la fierra  
“kativo de miña triftura”  
le canten por que caftigue  
quien ama bien faventura  
y fi mal fiempre aconfigue  
diga el Reffran que fe figue  
“Kaftigame mi madre  
yo trompegelas”

L

A Leon por buen comienzo  
de Semana el Rey va agora  
al huespet llaman Lorenzo  
y leonor a la Señora  
las aves seran Lauancos  
que el apetito acrecienta  
y quatro lechones blancos  
comera con salpimienta  
por que dizen quescalienta  
La fruta era limones  
que pusieron delante el  
la lenya fecha tizonas  
sera toda de Laurel  
“La gracia de vos donzella”  
fue la cançion segun creo  
y dixo vna dama bella  
aqueste refran tan feo  
bien affi como lo leo  
“La duena que mucho mira  
pocas de vegadas fila”

M

A Mallorca el Rey martin  
faze por M su via  
Su huespet sera Merlin  
y su huespeda Mençia  
la aves seran Milanos  
porque no peque en la gula  
con mosto laua sus manos  
quien le truxo duna adula  
para comer vna Mula  
La fruta que le daran  
ha de ser melon Romano

la lenya que quemaran  
fera toda de mançano  
“Mas quiero contigo guerra”  
Carcaxona cantara  
y si dalla de su tierra  
por ventura tornara  
aqueste Refran dira  
“Mas vale flaco a omato  
que gordo en papo de gato”

N

A Narbona he çierto avifo  
el Rey va sobre la sifa  
al huespet llaman narçifo  
y a la huespeda narçifa  
dos neblies estan pelando  
para darle de jantar  
y dos nutrias deffollando  
a Rebolledo afilar  
le mandan para cortar  
Por fruta le daran nuezes  
que no fallan otra cofa  
y la lenya todas vezes  
de nogal ques prouechofa  
“No confienta dios ni quiera”  
canten a su Magestat  
y si vierdes que ay manera  
al oreja vos llegat  
y este Refran Le cantat  
“Ni por mucho madrugar  
no amaneçe mas aina”

O

En oviedo por la O  
pofo el Rey en cas de orfeo  
la huespeda se llamo  
olalla segunt yo creo  
oronellas Le buscauan  
para darle de presente  
y vn offo le guifauan  
en parrillas gentilmente  
con ajos para la gente  
Ostias daçucar tenian  
por fruta con su clarea  
la lenya que despendian  
olmo profumo que sea  
el dambia y de breuiesca  
“O vos omnes” cantaran  
en voz seca que yefca  
y al Rey amos yran  
diziendo aqueste Refran  
“Oveia que bala  
“Oveia que bala  
bocado pierde”

P

A penyfcola el Rey va  
do nunca nos faca dios  
por huespedes tomara  
pascuales amos a dos  
por ave le daran pago  
esto sabe bien valdes  
mas en tanto esteuan gago  
le mato vn puerco montes  
que pesaua libras tres  
La fruta fera pinyones

pero de palmas la lenya  
que tynye bien como alhenya  
Falta un verso  
“pues que foy a tu mandar”  
Sera la cantica fuya  
el Refran es de cantar  
ante quel feso Refuya  
y quienquiera Redarguya  
“Porfia mata venado  
que no montero canfado”

Q

A quintana por la q va  
el Rey a mirar la feria  
por huespedes tomara  
quinto curçio y quiteria  
por aves la daran cozidos  
quebrantahueffos en brafa  
y dos quofferes rostidos  
para todos los de cafa  
sí no miente Vila Rafa  
Por fruta le dan quesadas  
prueuolo con johan amigo  
las quales fueron guifadas  
con lenya de quabrahigo  
“Quien de vos mercet espera”  
cantara gomez çuarez  
Rogando que dezir quiera  
a maria darmendariz  
vn Refran en tal manera  
“Quando la barba de tu vezino  
vieres pelar echa la tuya en Remojo”

R

A Robres va el Rey yafon  
Segunt pienfo bien ayna  
Seran Rodrigo varon  
fus huespedes Rufina  
Solamente vn Ruyseñor  
le guifa moffen machin  
por çirimonía mayor  
le cuezen vn buen roçin  
deffos de belamarin  
Vna fruta que se llama  
Rauanos haura por buena  
y con lenya de retama  
le guisen jantar y çena  
con palmas en fon de bayle  
le diran esta cancion  
“Rebueluelas el frayle”  
por refran con afección  
digan quantos fuyos fon  
“Romero fito  
Saca çatico”

S

A Seuilla es opinion  
que va el Rey si no menganya  
Su huespet fera fanfon  
y su huespeda Sufanya  
fus aves a las manyanas  
feran vn par de Sifones  
y de quatro fargantanas  
le daremos los Rynyones  
affados en los tizonos  
Servas muchas le daremos  
por fruta si las querra

con farmientos guifaremos  
quanto el comprador traera  
porque tiene buen sentido  
mossen johan de villalpando  
“fenora qual foy venido”  
entrara contrapuntando  
este refran recontando  
“Si la locura fueffe dolores  
en cada casa darian voces”

T

A toledo Leuaran  
al Rey para fazer boda  
el huespet fera tristan  
la huespeda tecla o toda  
alli nos oyran los fardos  
si las aves son todones  
que no quiere fino tordos  
e por quatropies taxones  
en fin de todas razones  
Turmas o torçones sea  
la fruta que alli le d(ara)n  
la lenya fera de atea  
porque quema mucho bien  
“Si anau o no tornaõ”

Debiera empezar con T esta canción, que parece estar en catalán, como el refrán y el verso 393.

nuestra locura cantara  
bia en bon ora nicolao  
y desque cantando avra  
aqueste Refran dira

415”Tot lo mon va en oradura  
qui noy es noy fa fretura”

V

El Rey va por v fin afco  
a valençia dios mediante  
al huespet le diran basco  
y la huespeda violante  
su mercet reçaiba della  
vencejos para yantar  
y de basco vna vedella  
tan tierna para çenar  
como espuma de la mar  
Vuas dalla de vaydes  
para el Rey fazen traer  
la lenya de fecas vides  
que pueda mejor arder  
Cantara por buen estrena  
mossen johan de madrigal  
“Vna fama que se suena”  
con voz de val de Roncal  
y dira el Refran atal  
“Vno pienfa el vayo  
y otro el que lenfilla”

X

Por la cofta de xalon  
el Rey es ydo a xixena  
al huespet le llaman ximon  
y a la huespeda ximena  
vna xixella guifada  
le tienen en la cozina  
y vn ximio en cupariada

que me pareciera ayna  
fino por gomez de marquina  
Por fruta le daran luego  
xetas en brafas affadas  
de xaras faran el fuego  
en palacio e por posadas  
“xaboneros de Seuilla”  
entrara cantando torre  
dira que toda Castilla  
deste Refran se focrre  
que entre nos agora corre  
“Ximeno por su mal  
vio el ageno”

Y

El Rey e la Reyna van  
a yrlando por vrgel  
no posa con don johan  
fino con dona yfabel  
las aves que comeran  
seran yves que no ay al  
y por quatropies hauran  
vna yegua comunal  
que tienen echada en fal  
Por fruta la dama honesta  
ynglas buenas darle manda  
y con lenya de yniesta  
le aparejan la vianda  
la Señora a todo vltrance  
y las fuyas cantaran  
por cançion este romance  
“ya caualga el Rey don johan”  
diziendo aqueste Refran  
“Yniquidat escondida  
mengoamiento es de la vida”

Z

Por la z daqui a tres días  
a zara va el Rey agora  
el huesped es zacarias  
la huespeda fera zora  
Si la Red no se nos quiebra  
a çena avra zorzales  
coma en tanto duna zebra  
que mataron non se quales  
de los fuyos con deftrales  
De zarollas finalmente  
por fruta le pueden dar  
la lenya por confeguiete  
ha de fer dun zorollar  
por cançion moffen danbun  
como çinfonia de çiego  
fara “zun zun y zun”  
y affi se acabe luego  
con este Refran el juego  
“Zelo de sieruo obediente  
al señor faze firuiente”

El rey Juan del que se habla es Juan II de Aragón, también monarca de Navarra, región que heredará su hija Leonor. Es conocido por su afición a la caza, razón por la que probablemente el juego haya hecho prolija mención de alimentos que deben cazarse. Sin embargo, en los juegos trovados esta estructura era la común, así que podemos estar ante una simple coincidencia.

Posteriormente, en la Corona aragonesa aparece el rey Carlos de Viana, primer príncipe de Viana, hijo de Juan II, y cuyo reinado como monarca titular de Navarra abarca de

1441 a 1461. Su mención es indirecta, a través, entre otros elementos, de María de Armendáriz, una de sus varias amantes. A Armendáriz le aconsejan que “cuando las barbas de tus vecino veas pelar, saca las tuyas a remojar”. En efecto, María fue sustituida en el lecho del rey por Margarita Colom, Brianda Vaca (uno de los nombres mencionados), Guiomar (otro que también aparece) de Sayas, Margarita Cappa... con algunas de las cuales el Príncipe de Viana tuvo hijos. Esta inconstancia amorosa justificaría su demonización como Rey Jasón, en la R. Por el momento, la horquilla en la que pueden incluirse los personajes citados es relativamente precisa, de algo menos de medio siglo (1425-1464).

Aubrun localiza en la documentación a algunos personajes que vivieron entonces y los hace partícipes de la vida cortesana: la mencionada María de Armendáriz, mosén Ambrun (capitán y guarda de Juan II en la batalla de Rubinat), Juan de la Carra (gentilhombre de Carlos de Viana), Maestre Corral (enviado por Juan II de Castilla al concilio de Bâle), Pedro de Cuéllar (“un certain Juan de Cuéllar, du château de Granyena, figure comme l’un des capitaines chargés de la represión après l’insurrection catalane”, p. XXXIII), Gómez Suárez (participó en la batalla de Rubinat), Ferriz (notario de la corte encargado del ascenso al trono de Leonor y Juan II), Madrigal (atestiguado en 1450 en la corte de Juan de Navarra), Juan de Medina (en 1450 era ‘garçon de chapelle’), Rebolledo (alguacil en 1450), Villalpando (maestresala del rey, acompañado de Rebolledo, Juan de Medina y Carcaxona), Torre (Fernando de la Torre, poeta con estrechas relaciones con el partido aragonés, y cuyas composiciones están en el *Cancionero de Stúñiga*). Aquí el Marzilla ‘el francés’, afirma Aubrun, “n’a point laissé de traces dans les ouvrages d’histoire que nous avons consultés. C’était peut-être un herault d’armes et qui portait le nom de

la cité de Marseille” (p. XXXIV). Deja, sin embargo, un gran número de personajes sin identificar, y del resto la identidad no es segura. Ambigüedad puede producir el noble poeta aragonés Juan de Villalpando, mencionado también en el *Cancionero de Stúñiga* (y mayordomo de Juan II, como indica Zurita en sus *Anales*) o el patronímico Torre, que bien podría hacer referencia al bachiller Alfonso de la Torre, preceptor del Príncipe de Viana, con quien compartió su estancia en Olite (curiosamente cerca del municipio navarro de Marzilla). De hecho, en ocasiones los antropónimos pueden confundirse con los topónimos correspondientes (véase Medina, Madrigal, La Carra, Marzilla, Villalpando, Carcasona...). Es, pues, complicado acceder a todas las claves porque hay que hacer coincidir cuatro campos semánticos: las letras y la literatura, la política, la toponimia, y el amor.

El lapso de tiempo propuesto en líneas anteriores (1425-1464) puede, no obstante, ampliarse aún más, por la mención al rey Martín, reinante entre 1396 y 1410 y sin vínculos efectivos con el reino navarro. Esta referencia y ciertos nombres de mujeres dispersos en el poema (Leonor, Violante, Juana...) confirmarían esta conjetura. De este modo, los personajes permiten ofrecer un marco de referencia más amplio, de 1396 a 1464. En este nuevo periodo el Marzilla ‘el francés’ podría ser Martín Martínez de Marzilla, encargado de llevar el 28 de julio de 1412 el estandarte real de Aragón cuando fue nombrado rey de Aragón, Valencia, conde de Barcelona y soberano de los territorios de la Corona de Aragón a Fernando I de Aragón (Fernando de Antequera). En este periodo, no encajaría, como mecanismos identificadores de Marzilla, el amante, la batalla de las Navas de Tolosa ni el año 1217 del protocolo, por lo menos no con datos históricos. Es seguro que en la

corte Navarra existirían varios apellidados Marzilla, y para evitar las confusiones se coloca el sobrenombre “el francés”, quizá porque el autor pretendiera diferenciarlo de otro Marzilla, el ‘Amante’, apelativo que está vigente en 1785 en un *Memorial literario*. Este hecho confirmaría que la *fama* de Marzilla ya andaba de boca en boca, lo suficientemente difundida como para asegurarle un puesto en el imaginario colectivo.

Si bien es cierto que no hay datos seguros sobre todos los personajes que se enumeran en el juego, por elementos aislados parece que cada una de las estrofas insistían en la unidireccionalidad del mensaje poético, es decir, en que la elección del lugar, del refrán, la canción y los personajes cortesanos (que no los huéspedes) no eran aleatorios sino que responden a una intención lírica, informativa y narrativa. Estamos ante un *juego en clave* en el que la documentación histórica es, por el momento, escasa y controvertida.

En resumen, a falta de datos más precisos, da la impresión de que el Marzilla que se menciona en el texto está vinculado a la corte Navarra de mediados del siglo XV. Está enamorado y sufre mal de amores, reales o fingidos, como todo caballero de la corte. Para alegrarle, su compañía aconseja romper la palabra dada. Todos saben lo ocurrido y en torno a 1463 no hay vestigios de muerte trágica. Es apodado ‘el francés’ (de hecho, su *mote* está en francés). Pocos datos encajan con la *tradición* del protocolo y su posterior remozamiento literario.

Como puede comprobarse, todo son conjeturas sin respuestas definitivas. Una idea, sin embargo, queda clara si estuviéramos ante el amante turolense: el año de 1217 sería más evocador que explícito, más simbólico que histórico. Si no es así, este Marzilla del *Cancionero* no es el turolense simplemente por incompatibilidad temporal, por su posible

vínculo con Jaca y por su epíteto identificativo. La incompatibilidad temporal no sería un obstáculo para la identificación y podría explicarse con mayor o menor tino acudiendo a una revitalización por escrito del tema gracias a la recopilación por escrito de los datos en el *papel escrito de letra antigua*.

Un folletín del siglo XIX, custodiado por la fundación Joaquín Díaz, aprovecha, sin embargo, este dato y lo recrea admirablemente. Lo reproduzco en el anexo posterior. Allí se manda a Marzilla a Francia, para luchar contra los albigenses. En este ámbito, ausente en el protocolo, pero conocido en el XIX, por los menos lo suficiente para que sirva de referencia segura, se está dando validez a la mención del *Cancionero de Herberay des Essarts*. Según esto:

- a) Los dos Marzillas mencionados en el siglo XV son la misma persona;
- b) En el siglo XIX se conocía de algún modo la cita del *Cancionero de Herberay*, probablemente recuperada en algún momento por la literatura o bien difundida oralmente. En cualquier caso se da por cierta y probada su existencia, y se incorpora sin demasiada reflexión y sin tener en cuenta los anacronismos. Se valora su función exaltadora por encima de la precisión histórica.

## LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Ciertos elementos de la llamada *ficción sentimental* —aquellos que pueden explicarse a través del folclore— están sutilmente larvados, sin aspirar a ser patentes, en el episodio que recrea el *papel escrito de letra antigua*: amores imposibles en un marco cortesano, desgraciados y contrariados por una mujer más preocupada por su honra y virtud que por satisfacer las expectativas del pretendiente; como *dame sans merci*, desprovista de cualquier atisbo de compasión, se muestra impertérrita ante un enamorado ansioso. En el protocolo y en la ficción sentimental el amor rebasa los límites del puro afecto para convertirse en un asunto social (Cortijo Ocaña, 2003: 5). Por otro lado, conviene recordar que en el papel del protocolo el marido llama, inexplicablemente en un pensamiento patriarcal, a Segura *malvada* por no haber cedido a las peticiones de Juan. Ante lo ocurrido, lo común era reaccionar con violencia y matar a los adúlteros, derecho ya contemplado desde las *Partidas*, en donde al delito de adulterio se le concede carácter privado. El varón no sólo tenía la prerrogativa de asesinar a la mujer infiel y a su amante, y más si eran sorprendidos, sino también el deber de hacerlo.

Ahora, en cambio, las divergencias son notables porque el papel del protocolo no aspira a ser una

manifestación de la llamada narrativa sentimental, ni por extensión ni por contenido; en el relato de los amantes no hay un yo-autobiográfico que se responsabilice de la acción, ni se emplean personajes alegóricos (Sufrimiento, Tristeza, Discreción, Prudencia...), ni existe un intercambio epistolar, sino una narración en tercera persona de un testigo presencial o de alguien a quien le han llegado noticias sobre el hecho, y que lo cuenta tras un relato bélico a modo de *relación de sucesos*. Tampoco hay una carga dogmática evidente, y se busca más la admiración que el adoctrinamiento. Por ello, se puede suponer que los elementos comunes son más producto de una ideología de época —ya cargada de un marcado desprecio hacia los excesos del *amor cortés*— que de una deliberada voluntad por imitar el modelo de ficción en prosa que triunfa en el siglo XV.

La primera obra peninsular de este género fue escrita por Rodríguez del Padrón, un gallego de finales del siglo XIV. Con estilo latinizante narra, en la primera parte de su *Siervo Libre de Amor* (1439), cómo la amada rechaza al amante por divulgar su pasión (el *secretum amoris* constituía el contrapunto literario del trato amoroso): es el primero que en este género combina realidad y ficción. El Entendimiento, personaje alegórico, aparta, en la segunda parte, al protagonista del suicidio y presenta la *Estoria de dos amadores* —un amor ideal protagonizado por Ardanlier y Liessa, asesinada por el rey Creos, padre de aquél—. En esta ficción se recrean, pues, los motivos que funcionan como pilares del relato amantista según siempre el *papel escrito de letra antigua*: dos jóvenes enamorados, con dificultades para consumar su amor (pertenecen a distinta clase social), mueren a la vez (o en fechas próximas) por la no realización de sus deseos. Reproduzco los fragmentos más pertinentes de la obra:

Este Ardanlier siendo enamorado de la gentil Liesa, hija del grand señor de Lira, que no menos ardía el amor de aquél, mas con pavor de su madre la sabia Julia, entrada en días, hedat contraria a los mançebos, no osava venir al cumplimiento de su voluntat. E por la semblante vía el rey Creos muy odioso era a su hijo Ardanlier, con grand themor que d'él avía. [...]”. El rey de Creos asesina a Liesa creyéndola responsable de la muerte de su hijo; sin embargo, se trataba de una errónea noticia de muerte (creída porque la caza traía vestigios del joven entre los dientes). Cuando el joven se entera, se autoinmola en nombre del amor: “E diziendo aquestas palabras en esquivo clamor: ‘reçibe de oy más, Liessa, el tu buen amigo Ardanlier a la desseada compañía’ e lançose por la media espada e dio con gran gemido el aquexado espíritu”.

Igualmente, en *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores (ca. 1475) tenemos a un muchacho humilde, Grisel, que se enamora de Mirabella, la hija del rey de Escocia. El rey mata a Grisel porque ha cometido adulterio con su hija y, cuando se entera, ella se suicida arrojándose, como los mártires cristianos, al pozo de los leones. Matulka (1973) opina que el germen de este relato hay que buscarlo en el *Decamerón* de Boccaccio, concretamente en la *novella* de *Giscardo y Ghismunda* (IV, 1), narrada la misma noche que la de *Girolamo y Salvestra*, mientras ociosos florentinos hablan de amores trágicos durante una pandemia de peste. La *reprobatio amoris*, de base ovidiana, llega a ser el catalizador de estas tragedias (manifestación de la *ægritudo amoris* por una enfermedad que conduce a la muerte) por los efectos dañinos del dios Amor: el amor-pasión o amor cortés, tan convincentemente cultivado por los trovadores en el plano teórico-espiritual (Walde, 1998), se paga con la muerte, espontánea o autoinducida (por reconcentración de humores), o con el aburrimiento (Juan de Flores, *Triunfo de amor*): se pasa, de este modo, de lo sublime a lo cotidiano. La dicotomía nos

habla ya de un tratamiento literario del *amor literario* con distancia, ironía y cierto humorismo. Esta decisión va en la línea de la férrea moral cristiana que castraba cualquier intento de placer sexual, y ante ella queda desmerecida (Canet, 2004).

### **La *Triste Deleytación*: Marzilla ‘el enamorado’**

El relato de los Amantes del *papel de letra antigua* hace convivir elementos que la crítica se ha encargado concienzudamente de verificar con características que sobrepujan a sus protagonistas y los distancian e individualizan frente a otras historias de amor aragonesas. Muchos de los *motivos* del relato se inscriben en una tradición literaria, con cierta base histórica, y de allí a la leyenda no hay más que un paso. Este fundamento se quiebra en diversos periodos en los que se hacen más patentes las fuentes folclórico-literarias y las tendencias culturales asumidas. Una realidad de base novelizada con altas dosis de ficción da forma a un relato que la *tradición* presenta como histórico. Lo excepcional aparece en la muerte súbita y pacífica de Isabel y Juan, que legitima para la posteridad y muestra la excepcionalidad de ese amor (en versiones posteriores, bendecido por Dios). No es necesario, pues, que todos los datos del protocolo encajen en la trama, porque está cargada de símbolos y motivos que remiten a otros contextos. *Y ello no merma en nada la importancia del relato, sino que contribuye a su enriquecimiento.* No hay demérito alguno en la reformulación literaria de ciertos sucesos; más bien al contrario, porque habla de su relevancia, y transforma el relato local en leyenda universal, casi mítica. El auténtico problema es cómo se recrea lo que ocurrió, si en tono burlesco (“Los amantes de

Teruel, tonto ella y tonto él”) o trascendente, como en el Romanticismo. Hartzenbusch (1853) lo declara con rotundidad:

El nombre de los Amantes de Teruel, cada vez que se oye en el recinto de nuestra Península, trae a la imaginación de todos los españoles, *el modelo más perfecto y cabal de amor virtuoso, entrañable y fino*: es una especie de expresión proverbial con que representamos el *último grado de pasión amorosa, limpia de crimen*: es un símbolo para ella, como el nombre del Cid para el valor, y el del Quijote para la extravagancia.

Esta última lectura ha acabado imponiéndose. Algo similar le ocurrió al *Quijote*, que pasó de la burla y la chanza más descarnada a representar los ideales de la generación romántica.

En el *papel escrito de letra antigua* hay resabios de la ficción sentimental, influidos por el Trecento italiano (Dante, Petrarca y Boccaccio). Cuatro motivos son comunes: los amores desgraciados, la *belle dame sans merci* casada, la muerte del amante por el dolor del rechazo y la presentación de la historia como un catecismo amoroso.

Especialmente significativa es la figura de la *dame sans merci* o despiadada, cuyos rasgos de carácter fueron fijados ya por Alain Chartier en una obra homónima del siglo XV; esta se muestra inclemente, como Isabel de Segura, a los requerimientos del enamorado bien porque no quiere bien porque teme por su honra bien porque está casada. Este dato es fundamental históricamente, aunque el papel del protocolo pase de puntillas sobre él. Recordemos, una vez más, que Isabel se niega a besar a Juan y, por ello, su marido inverosímilmente la llama *malvada* (y Cervantes, *homicida*, aunque las claves de los insultos son distintas, en este último caso más retóricas que infamantes). Ante la negativa, el

amante muere de una afección cardíaca súbita (como decían en la época, de un espasmo en el corazón), explicada por una patología previa acentuada por un fuerte impacto emocional, diagnóstico, a su vez, consecuencia de una medicina entendida en términos de *amor* y *melancolía*. Sin embargo, la muerte de Juan es natural, no así la de Leriano (protagonista de *La cárcel de amor*), que se suicida o inmola tras beberse los billetes intercambiados con Laureola. Este hecho sirve, por lo tanto, de contraste porque acentúa el amor y el sacrificio del turolense, que muere espontáneamente sin sufrir herida alguna. Asimismo, no lo hace en pecado, pues la muerte resulta ajena a su voluntad (más bien porque “Dios lo ha querido así”). Aquí está el origen de un mártir de amor, constante pero no afortunado, paradigma del amor (cortés) perfecto. Queda fijado para siempre su sepulcro como lugar de peregrinación y de visitas masivas de sus reliquias, en una realización más del trovadoresco motivo de la *religio amoris* (Gerli, 1981). La muerte se convierte en la expresión última del amor cortés si se aplica a la realidad el código a ultranza.

A la par de Isabel, Laureola (protagonista de *La cárcel de amor*) no se conmueve ante el sufrimiento de Leriano porque está aterrorizada por su honra. Además, es indiferente a su reclamo; para ella no cabe el concepto ovidiano de *Amor omnia vincit*. En cambio, Isabel llega a sentir el peso de culpa por la muerte de Juan y, según el relato, muere intentando expiar su pecado y dando al joven un *beso de despedida*. De este modo, los amores se convierten para la comunidad en una manifestación del juicio de Dios (*iudicium Dei*), aún en boga, si bien a veces en forma de parodia por sus continuos errores y por la facilidad para disimular y alterar los resultados, en la mentalidad cristiana de la Baja Edad Media. Como tal lo interpreta el pueblo turolense, que decide, según la *tradición*, enterrarlos juntos y convertirlos en leyenda.

También con absoluta falta de lógica el adulterio se premia frente al matrimonio y Azagra reconoce públicamente lo ocurrido. Nada tiene que ver esta interpretación con las dos menciones a Marzilla en el siglo XV.

La anónima *Triste Deleytación*, posiblemente obra de un autor de la Corona Aragonesa (Riquer, 1956)<sup>30</sup>, menciona a un tal Marzilla y a su dama, y también mantiene abundantes paralelismos (ambos son *relaciones* informales y escabrosas de la época) con la composición n° 200 del *Cancionero de Herberay des Essarts*. En las dos obras interesa no tanto el contenido mismo como las relaciones que se establecen con otros elementos, es decir, sus motivos, su combinatoria y el marco en el que se llevan a cabo, así como el silencio sobre el nombre de la amada, posiblemente deliberado porque su mención resultara conflictiva por su fácil reconocimiento o por una moda o convención literaria que sacrificaba la inmortalidad en aras del *secretum amoris* del amor cortés (ya he señalado que ni Macías ni Olivier mencionan nunca el nombre de su amada). La inclusión de estos personajes en unos versos importa por cuanto:

a) estaríamos ante un argumento a favor de que el autor de la *Triste Deleytación*, desconocido hasta el momento, fuera aragonés;

b) podríamos valorar el influjo en la Corona de Aragón de la *Divina comedia* de Dante, en la configuración del paraíso; de Petrarca, sus desfiles y su *Triunfo de amor*, en la enumeración de los participantes; y de Boccaccio, en el tratamiento de las relaciones entre los sexos. Esta impronta sería anterior a la recibida en Castilla por lo que la corona aragonesa serviría de catalizador geográfico e ideológico;

---

<sup>30</sup> Gómez-Fargas es más precisa y lo coloca en suelo aragonés.

c) si fueran los Amantes, en el siglo XV ya serían famosos en la corte por sus amores, por lo menos lo suficiente como para ser reconocidos;

d) permitiría descubrir la identidad de las otras parejas con las que comparten el cielo de los enamorados.

En la ficción sentimental prevalecen los dictados del dios Amor, de modo que los enamorados llegan a ser herejes al renegar del dios cristiano. Por su causa, muchos amantes, de origen heterogéneo, sufren o lo sirven incondicionalmente. En la *Triste Deleytación* estos amantes reciben una recompensa por sus servicios. En un viaje ficticio y místico-visionario al Paraíso del Amor, el Enamorado contempla la inmensa gloria de los elegidos, es decir, accede al otro mundo, tiene una revelación y vuelve más sabio (Cacho Blecua, 1995; Delpech, 1998: 19). En la enumeración de amantes de la *Triste Deleytación* se fusionan planos distintos y se acumulan participantes, de épocas y registros diferentes.

El *Triunfo de amor* de Juan de Flores contenía ya largas enumeraciones de amantes deseosos de alcanzar la *gloria*, metáfora con la que la lírica cancioneril denominaba al disfrute mutuo de la pareja. Pero Flores iba aún más lejos y su discurso adoptaba tintes humorísticos: en su obra los que habían muerto por amor no eran recompensados con las glorias del Paraíso sino con las penas del infierno (más aún si se habían suicidado). Sus personajes, reales y ficticios, se presentan como históricos, mezclando de este modo realidad y ficción sin justificar los límites, quizá porque para la mentalidad de la época estos no existían. Esta mixtura llega a ser marca de género y causa del mensaje. Personajes verdaderos e inventados sirven como modelos de comportamiento para los leales amores, una enseñanza que

por esta convivencia de planos parece contener cierta ironía. Es posible que esta misma lectura pueda hacerse del Paraíso de los enamorados de la *Triste Deleytación* (además de V463.0.1# *Martyrs are alive (in heavens)*). Parece que, en inicio y siguiendo una pauta, la burla de los comportamientos amorosos será una de las constantes.

En esta obra la mención a Marzilla se realiza en estos términos:

Coporull y Florentina  
vi star en una parte;  
allí vi don Angelina  
con otra gente más fina  
fluyendo por aquel arte;  
***su dama y a Marzilla***  
los vi ay con fabor;  
la Rosa, la Bobadilla  
staban con gran cuadrilla,  
con ellas un gran senyor.

En la identificación de los personajes puede estar una parte del *quid* para resolver algunos problemas de esta “novela de clave” (Gómez-Fargas, 1992), como la identidad de Marzilla. En un artículo pionero, Martín de Riquer (1956) distinguía, sin ahondar en demasiados detalles, parejas de enamorados que clasificaba en dos grupos:

a) los *históricos*, que probablemente vivieron en los últimos años de Alfonso V el Magnánimo (1396-1458). En esta línea Gerli afirma que algunos personajes citados son aristócratas, de los que, llevados por la maldecencia, se recogen sus escarceos (“are mischievously alluded to”, 1982: XVII). Si todos los personajes históricos mencionados viven en la corte

aragonesa en los más de cincuenta años de la monarquía alfonsí, habría un anacronismo y sería difícil relacionar al Marzilla turolense con el que aquí se nombra porque 1217 sería una referencia demasiado temprana, aun teniendo en cuenta el cambio al cómputo cristiano. Entonces o Marzilla no es el amante turolense o la datación de los hechos ha sido alterada.

b) los *literarios*, influidos por la tradición clásica y boccacciana. La edición de Rohland de Langbehn (1983) es más minuciosa en este aspecto y concreta los nombres. Atribuye a Boccaccio y a su *Decamerón* los siguientes antropónimos: Griscal y Grismonda, Galter y Griselda, Ifigenia y Galonço, Catalina y Rixando, Angelina y Bocamasa, Gostanza y Marco, Juan y Fadrico, Proxida y Restituta, Beatriz y Anderonico. También está Fiammeta. Faltan Girolamo y Salvestra.

En ambos casos para el autor los personajes históricos y literarios tienen la misma entidad y existencia, y conviven en el mismo espacio.

Otra obra próxima en el tiempo, la composición nº 200 del *Cancionero de Herberay des Essarts*, y la *Triste Deleytación* comparten dos constantes: ambas surgen como recopilación de las hablillas de la corte (ahora de Alfonso V el Magnánimo, 1396-1458; en el otro, del Príncipe de Viana, 1441-1461) y mencionan a un enamorado Marzilla, que en el primer lugar sufre por “ser pobre de liesse” y en el segundo disfruta del lugar que Amor, alegórica representación del dios, tiene como recompensa para quienes se consagran a su servicio. Podría tratarse en ambos casos del mismo Marzilla (Gerli, 1997). Las fechas (ambas monarquías coinciden diecisiete años), el espacio (con continuas relaciones entre Navarra y la Corona Aragonesa, tanto oriental como

occidental) y el tratamiento amoroso aconsejan los paralelismos. Estas coincidencias deben ser explicadas de algún modo ya que da la impresión de que no pueden ser fortuitas.

Si en realidad sendos Marzilla fueran el mismo, habría que comprobar aún si son también el amante turolense. Siendo así, la consecuencia lógica parecería ser retrasar unas centurias los sucesos que, adornados, dieron carta de legitimidad a la leyenda a través del *papel escrito de letra antigua*. A favor de esta posibilidad hay tantas razones como en contra: Marzilla aparece en el mismo espacio que Larrosa y La Bobadilla en el Paraíso y en el *juego trovado*. En la *Triste Deleytación*, además, está junto a enamorados literarios, personajes boccaccianos en el siglo XIV (y el propio Boccaccio). De nuevo nos movemos en el terreno de la conjetura: ¿Marzilla y su anónima dama forman parte de la corte aragonesa como Larrosa, apellido aragonés del Concejo oscense de Acín o, por el contrario, son entes ficticios como Grisgal y Grismonda?<sup>31</sup> ¿Si se encuentran en el Paraíso es porque están muertos?

En la enumeración de amantes se suceden personajes de distintas épocas (Gerli, 1997: 155): de la antigüedad grecorromana (Mirra, Tántalo, Troílo, Diana, Pantasilea...), de la tradición bíblica (Sansón, san Pablo, Salomón, Zacarías, Judas, san Juan Bautista...), de la literatura medieval (Lisa y Ardanlier), de la época contemporánea (mosén Castell, Juana de Pallas, Juan Escriua...) y de las letras (Rodríguez del Padrón, Pero Torrellas, Egidio Romano, Aristóteles...). De ellos, algunos de los históricos aún no han muerto, como Torrellas (1410-1486). Toda esta sucesión casi atribulada de nombres no es una excepción, pues forma parte de la

---

<sup>31</sup> Gerli (1997) señala que la Rosa (mejor Larrosa) y la Bobadilla están en el *Cancionero General* (nº 558; 191).

retórica de la *ficción sentimental* del Cuatrocientos, deudora de los trabajos de Dante, Petrarca y Boccaccio.

En este sentido, Recio (1992) habla de una cierta atmósfera irónica y mordaz en este desfile de enamorados (ya apuntada por Gerli, 1982), que buscaría la parodia, la risa y la relajación a partir de referentes conocidos por los receptores, y de la mezcla de lo sagrado y lo profano (“Gloria in excelsis deo” como sinónimo de éxtasis amoroso, en Gerli 1981: 76-77). Si esto fuera así, no estaríamos solo ante una mención a los Amantes sino también ante una parodia de los referentes, ya en el siglo XV, antes de las parodias del siglo XVII que se admiten como subversivas —incluidas dentro de la tradición de la *comedia burlesca*, que no prescinde de lo chocarrero, de lo soez y de otras manifestaciones de la degradación carnavalesca—.

El juicio de Riquer animaba a considerar a este Marzilla como el amante turolense. Los dos siglos de diferencia entre esta versión y la muerte de los amantes quedarían explicados porque en el siglo XV ya habrían muerto y estarían en el *Paraíso de los Enamorados*. En este caso la discrepancia cronológica sería secundaria y la vida de ultratumba eliminaría cualquier justificación necesaria. Además, se habla de una dama en un contexto plagado de amantes ilustres y paradigmáticos. Otro problema es que ciertas expresiones conduzcan a interpretar los versos como mofa, no contra los enamorados sino contra el concepto de amor cortesano. Este transfondo amoroso sería un argumento más a favor de la lectura en clave amantista. Para finalizar el espacio real de difusión es la corona aragonesa, territorio en el que, según la *tradición*, se desarrollan los hechos.

Es inevitable, pues, intentar enlazar la composición n<sup>o</sup> 200 del *Cancionero* con el verso de la *Triste Deleytación* por la homonimia, común en la época y a la que se solía

contrarrestar “añadiendo alguna palabra que caracterice” (García Herrero, 1992: 72) y por la codificación amorosa del mensaje. Las opciones ante esta posibilidad son:

- a) El Marzilla que se menciona en ambos textos es distinto, y solo en uno de ellos sería el Amante. Ante la tesitura de elegir, el personaje de la *Triste Deleytación* se adecua más a los datos del papel de letra antigua que el del *Cancionero*. No obstante, esta composición anuncia que, por lo menos, existe otro Marzilla que pudiera crear confusión en el auditorio (López Rajadel, 2008: 19-22). Estaríamos ante un argumento a favor del conocimiento en el siglo XV de los hechos turolenses como paradigmáticos. Por lo tanto, el dato no es baladí sino fundamental para nuestro caso;
- b) El Marzilla que se menciona en ambos textos es el mismo pero no es el Amante;
- c) El Marzilla que se menciona en ambos textos es el mismo y es el Amante. Este caso, a falta de la recuperación de otros materiales, sería la primera mención por escrito del suceso turolense, que se habría difundido oralmente, sin que por ello quedara circunscrito al espacio de la corte.
- d) El Marzilla que se menciona en ambos textos es distinto, y ninguno es el Amante.

## LOS AMANTES DE TERUEL Y EL ROMANCERO VIEJO

.... que los amores primeros son muy malos de olvidar.

Quien de sus amores se alexa  
no lo hallará como los dexa.  
(Cancioncillas populares)

Si bien es cierto, como apunta la crítica amantista, que los amores de Juan e Isabel no pasaron al Romancero Viejo, existe en la tradición aragonesa una serie de motivos folclóricos que, aislados, pudieron influir en la gestación del relato turolense. Es el caso de los temas/motivos de la ‘boda estorbada’ y ‘la vuelta del esposo’, de gran vitalidad en Aragón, y que remiten al romance de “La Condesita”. Son una realización del tema folclórico de la *boda interrumpida por el cónyuge olvidado que llega oportunamente para evitar los nuevos esponsales*. El origen está en Ulises y Penélope (Enwistle, 1950), quien esperó durante más de veinte años la vuelta de su marido de la guerra (T96. *Lovers reunited after many adventures*; K1996. *Soldier (sailor), absent from home for long period, returns*; N741.4. *Husband and wife reunited after long separation and tedious quest*). Así, los cónyuges se ven obligados a separarse; uno de ellos, pasados los años y creyendo que el

otro ha muerto, decide, a veces por coacción (del padre, de los herederos, del pretendiente...), volver a casarse; entonces regresa el ausente, justo a tiempo para impedir el nuevo matrimonio (T151.4(B) *Girl saved from forced marriage at last minute*); llega oculto y disfrazado (K1813. *Disguised husband /lover/ visite his wife /lady*), solo es reconocido por su perro (H173. *Disguised man recognized by dog*) o se da a conocer cuando averigua en secreto si su esposa o novia le ha sido fiel (H1556. *Tests of fidelity*). En el *Triunfo de las donas* se plantea el motivo en estos términos:

El padre de Penélope sollicitava su fija que prendiese, sin más esperar a Ulixes, segundo marido; aquella le demandava término, quanto feneser podiese la conmençada tela; et quanto de día obrava, tanto en la noche, por alongar el término, desconponía; en guisa que por diez años que duró la troyana conquista, e diez que tardó en venir, por las mares errando el camino, contra voluntad del padre, casta sienpre biviendo, lo esperó.

Lo más habitual es que sea el marido quien se marche y que la mujer, desesperada por su no regreso, decida casarse de nuevo (N681. *Husband, lover arrives home just as wife, mistress is to marry*); pero tampoco faltan las baladas en las que los papeles se invierten y es la mujer la que va en busca del marido e impide su matrimonio con otra (N681.1. *Wife finds lost husband just as he is about to marry another*), como ocurre en el romance de “La Condesita”, relacionado con otros (“La partida del esposo”, “La Condesita” o “El Conde Sol”, “La vuelta del esposo”, y “El Conde Antores”) y genéticamente dependiente del romance de “El conde Dirlos”. Existen muchas versiones en las diferentes culturas de este relato: baladas inglesas, escandinavas, alemanas, rumanas... (Díaz-Mas, 1994: 290).

A pesar de los paralelismos con el texto de los Amantes, evidente en el uso de determinados motivos, las diferencias son notables porque el Amante no impide la boda, y cuando llega, encuentra a Isabel y Azagra recién casados. Aquí se anuncia la tragedia. Nos encontramos ante un tema de honda raigambre tradicional que pervive, como el relato de los amantes, adaptado a épocas y gustos diferentes. Este mecanismo de supervivencia es reflejo de la llamada “vida cambiante” de los romances (De Fuentes y Catalán, 1953-1954).

Recojo, a continuación, algunos testimonios que, como los motivos folclóricos, dan cuenta de una génesis posiblemente oral del relato. El *Romance de la vuelta del esposo o la vuelta del navegante*, justo en el momento de evitar nuevos esponsales (N681. *Husband, lover arrives home just as wife, mistress is to marry*), supone:

- a) la asimilación de esquemas folclóricos,
- b) que acaban pasando a textos escritos, lo que
- c) viene a confirmar la creencia de los autores en la difusión oral de los hechos.

Ocurre en el romance del conde Antores, donde el plazo es igualmente inexorable:

—Si a los siete años no vengo, si a los siete años no más,  
si a los siete años no vengo, a los ocho casarás.

Asimismo, fue popular el *Romance de las señas del esposo* que vuelve a casa para poner a prueba la fidelidad de la esposa, donde entran en juego varias escenas y motivos odiseicos: la ausencia del marido, la prueba de fidelidad de la esposa y el

reconocimiento de la identidad, oculta tras un disfraz (K1810. *Deception by disguise*).

—Caballero de lejanas tierras,  
[...]  
Preguntaros he por nuevas,  
si mi marido conocéis.

La mujer describe al esposo y su huésped finge malas noticias, y le comunica que ha muerto en una situación infamante (H1556.1. *Test of fidelity by feigning death*):

—Por esas señas, señora,  
su marido muerto es:  
en Valencia le mataron  
en casa de un ginovés;  
sobre el juego de las tablas  
lo matará un milanés;  
muchas damas lo lloraban,  
caballeros y un marqués.  
sobre todos lo lloraba  
la hija del ginovés:  
todos dicen a una voz  
que su enamorada es.  
si habéis de tomar amores,  
por otro a mí no dejéis.  
—No me lo mandéis, señor,  
[...];  
que antes que eso hiciese,  
señor, monja me veréis.

Al final, el caminante se identifica con el marido, en una estructura que recuerda claramente el regreso de Ulises (K1813. *Disguised husband / lover/ visite his wife / lady*). Aquí hay un deliberado error en la noticia de muerte (N340.0.1(B) *Erroneous news of death*), que acaba convertido en una prueba

de fidelidad que la esposa supera al decidir ser monja y no volver a casarse (H1556. *Tests of fidelity*; H1556.1. *Test of fidelity by feigning death*). En ocasiones la mujer preserva su castidad hasta el punto de preferir la muerte antes que contraer segundas nupcias (M135. *Vow never to remarry*; T211. *Faithfulness to marriage in death*; J482.1.1. *Woman refuses second marriage. Her husband abides in her heart*), como en el *Romance de la muerta ocultada*, quien, recién parida, se entera de la muerte de su esposo, y muere inmediatamente (F1041.1.2. *Death from grief for death of lover or relative*). Otra variable es la muerte de la novia, en este caso del conde Alba, abandonada la víspera de la boda:

—**Suenan voces, suenan voces, suenan voces por Sevilla  
que el duque de Alba se casa con otra y a ti te olvida.**

—Si se casa, que se case, cuidado no me daría.

—Mira si te daría, hermana, tu fama queda perdida.—

Se ha subido en el balcón por ver lo que divisaba  
y ha visto venir al duque con otra en su compañía.

Le ha echao una contraseña y el duque se la cogía.

—Que si **vienes a decir que me casaba mañana**,  
poca vergüenza tuvieras si yo a la tu boda fuera,  
pero menor tendrías tú si a convidarme vinieras.—

**Estando en estas palabras muerta al suelo caía  
y el duque de Alba se queda sin saber de qué moría.**

Médicos y cirujanos todos están en porfía;

trataron de abrirla el pecho por ver de lo que moría.

(Y) a un lado del corazón tres letras de oro tenía  
que en la una decía “duque” y en la otra “duque de mi vida”.

—Si yo lo hubiera sabido, que tan de pera me hallaba,  
nunca la hubiera dejado por otra perla dorada.

Pasan días, pasan meses, pasan así siete días,

y cuando cumpliera el año (y) una misa la diría.

Como cotejo, reproduzco la versión de España de “El conde Sol”. Coloco negrita en los versos más significativos, y que pueden funcionar por contraste o analogía para interpretar el relato amantista del *papel escrito de letra antigua*. El conde se marcha y no vuelve en el plazo previsto; entonces, su prometida o desposada, la condesa, lo espera, incluso el doble del tiempo pactado. Ante su prolongada ausencia, ella decide buscarlo. Lo encuentra y lo recupera:

Grandes guerras se publican entre España y Portugal:  
pena de la vida tiene quien no se quiera embarcar.

Al conde Sol le nombran por capitán general;

**del rey se fue a despedir, de su esposa otro que tal.**

La condesa que era niña, todo se le va en llorar.

—Dime, conde, ¿cuántos años tienes de echar por allá?

—**Si a los seis años no vuelvo, condesa, os podéis casar.**—

**Pasan los seis, y los ocho, pasan diez, y pasan más,  
y el conde Sol no tornaba ni nuevas suyas fue a dar.**

Estando en su estancia sola, fuéla el padre a visitar:

—¿Qué tienes, hija querida, que no cesas de llorar?

—Padre de toda mi alma, por la santa Trinidad,

que **me queráis dar licencia para al conde ir a encontrar.**

—Mi licencia tenéis, hija, haced vuestra voluntad.—

La condesa al otro día al conde se fue a buscar,

triste por Italia y Francia, por la tierra y por la mar.

Ya estaba desesperada, ya se torna para acá,

cuando gran vacada un día devisó allá en un pinar.

—Vaquerito, vaquerito, por la santa Trinidad,

que me niegues la mentira y me digas la verdad:

¿de quién son estas vaquitas que en estos montes están?

—Del conde Sol son, señora, que manda en este lugar.

—¿Y de quién son esos trigos que cerca están de segar?

—Señora, del mismo conde, porque los hizo sembrar.

—¿Y de quién tantas ovejas que a corderos dan mamar?

—Señora, del conde Sol, porque los hizo criar.

—¿De quién, dime, esos jardines y ese palacio real?

—Son del mismo caballero; porque allí suele habitar.

—¿De quién, de quién los caballos que se oyen relinchar?

—Del conde Sol, que suele sobre ellos ir a cazar.

—**¿Y quién es aquella dama que un hombre abrazando está?**

—**La desposada señora, con que el conde va a casar.**

—Vaquerito, vaquerito, por la santa Soledad,

toma mi ropa de seda, y vísteme tu sayal,

que ya hallé lo que buscaba, no lo quiero, no, dejar;

agárrame de la mano y a su puerta me pondrás,

que a pedirle voy limosna, por Dios, si la quiere dar.—

Desde que estuvo **la condesa** del palacio en el umbral,

**una limosnica pide** que se la den por piedad,

y fue tanta su ventura, aun más que era de esperar,

que la limosna demanda y **el conde se la fue a dar:**

—¿De dónde eres, peregrina? —Soy de España natural.

—**¿Cómo llegastes aquí? —Vine mi esposo a buscar**

**por tierra pisando abrojos, pasando riesgos en mar,**

**y cuando le hallé, señor, supe que se iba a casar,**

**supe que olvidó a su esposa, su esposa que fue leal,**

**su esposa que por buscalte cuerpo y alma fue a arriesgar.**

—¡Romerica, romerica, calledes, no digas tal,

que eres el diablo sin duda que me vienes a tentar!

—No soy el diablo, buen conde, ni yo te quiero enojar;

soy tu mujer verdadera, y así te vine a buscar.

El conde cuándo esto oyera, sin un punto más tardar,

un caballo muy ligero ha mandado aparejar

con cascabeles de plata guarnido todo el pretal;

con los estribos de oro, las espuelas otro tal,

y cabalgando de un salto, a su esposa fue a tomar,

que de alegría y contento no cesaba de llorar.

Corriendo iba, corriendo, corriendo va sin parar,

hasta que llegó al castillo donde es señor natural.

**Quedádose ha la novia vestidica y sin casar,**

**que quien de lo ajeno viste, desnudo suele quedar.**

Del mismo modo, el romance del Conde Olinos (Niño) habla de la muerte súbita de la hija de la reina al enterarse del asesinato de su amado. Igualmente, hay también ejemplos de metempsicosis: los amantes quedan inmortalizado no por su sepultura, sino por su transformación en pájaros (D100-199. *Transformation: man to animal*), simbólicas representaciones de la mujer (paloma) y del hombre (gavilán, como ave de presa). Anteriormente, como en el *Tristán* castellano, los cadáveres se habían transformado en árboles.

Por otro lado, el entierro conjunto de los amantes nos remite a una tradición literaria, más que a una histórica.

Se levanta el conde Nuño la mañana de san Juan  
a dar agua a su caballo en la ribera del mar.  
Mientras el caballo bebe Nuño se pone a cantar;  
la reina lo está escuchando dentro su palacio real:  
—Despierta—, dice a su hija, —si acaso durmiendo estás;  
oirás lo bien que canta una sirena en el mar.  
**—Parece que no es sirena en el modo de cantar,  
sino que es el conde Nuño que me viene a demandar.  
—No te dé cuidado, hija, que lo mandaré matar.  
—No lo mandes matar, madre, que con él me enterrarás.**  
Mas la reina, de envidiosa, al punto lo hizo matar.  
Le alzan en andas de oro, a ella en andas de cristal  
y los fueron abajando al contrapié de un altar.  
**Dos arbolitos nacieron en una llana amistad,  
de los gajos que se alcanzan besos y abrazos se dan.  
Y la reina, de envidiosa, luego los mandó cortar.  
Ella se volvió paloma, el se volvió gavilán.**

### La cancioncilla popular

Desde niña me casaron  
por amores que no amé:  
mal casadita me llamaré

permite introducir en el discurso el personaje de la *malcasada* o bella *malmaridada*, que gozó de enorme vitalidad en el Romancero Viejo. A este grupo podría pertenecer Isabel Segura, casada contra su voluntad como Blanca Niña, Alba y otras muchas doncellas. Estas mujeres ingenian burlas y otras tretas para no renunciar al amante, a pesar de seguir casadas. Su comportamiento es, pues, consecuencia de un mal matrimonio. Para burlar la presencia del marido usan múltiples estrategias, a veces en comandita con la propia madre (K1510. *Adulteress outwits husband*). La burla (y el escarnio más cruel) que en el *papel de letra antigua* se menciona entraría dentro de la corriente literaria castellana medieval con claros toques misóginos (Pedro Alfonso, y las tretas o burlas de las malas mujeres para engañar al marido cuando son sorprendidas con el amante en casa) de cuentos, romances y *exempla*, *lais*, *fabliaux* y *novelle* (*vid. supra*). El ingenio de la mujer para ocultar un adulterio, el peor de los castigos porque puede afectar a la herencia, se intuye en la actitud de Isabel de engañar con la verdad. Podría acudirse también al tipo de la *malcasada* para justificar la presencia de Juan en la habitación de los casados (K1349\*. *Other means of entering into girl's (man's) room (bed)*).

Notable es que para entrar en la casa de la malmaridada no es necesario burlar candados, ni saltar tapias, la mujer, al igual que la casa, está abierta para que entre el amante, éste, con su palabra, franquea las puertas, tanto físicas (casa) como emocionales (mujer).

Parece que estaríamos ante el motivo K1521.4\*. *Paramour hidden in the bed*, localizable también en Straparola, IV, 4. El romancero asume, de igual modo, la imagen de la ‘adúltera’ a medias: K1595.\* *The ‘loyal’ adulteress. Complacent in all except*

*kissing*. En este contexto, el beso es la expresión máxima de la lascivia y la lujuria, de la intimidad entre esposos. De allí, la negativa de Isabel, que atribuye esas connotaciones a la demanda del turolense.

En resumen, no aparecen menciones explícitas a los Amantes en los romances viejos, pero su relato se explica mejor a través de algunas de sus claves. Esto nos informa de la existencia de diversos motivos, que circulaban oralmente y que llegarían a todos los estamentos; “ce que nous appelons aujourd’hui folklore étant autrefois le bien commun de toutes les couches sociales” (Ménard, 1983: 229), convirtiéndose en materia novelable. Pero la difusión oral para explicar el relato amantista resulta insuficiente ya que, en su configuración, intervienen otros procesos relacionados con la *compilación* por escrito. Y, en el ámbito científico literario, el escrito es donde pervive, aunque deturpada, la tradición, concediéndole prestigio y renombre. La fuerza de lo escrito como mecanismo legitimador y fuente de pervivencia es tal que Bouza llega a hablar del talismán asociado a la escritura (1999: 41-78).

El cancionero recoge, de igual modo, unos pocos hitos explicativos del relato de los Amantes. Los quince años de Isabel son el momento preciso para ser cortejada. También en el cancionero hispánico encontramos mayoritariamente Isabel y Juan como nombres de enamorados:

15 años	Por esta calle que entramos, a la buelta del cantón, una moça de <b>15</b> años me à robado el corazón.	Niña de <b>15</b> años que cautiva y prende ¡qué hará, Dios mío, quando tenga veinte.
---------	--	--

Los nombres de los amantes	Vuestros son mis ojos, <b>Isabel,</b> vuestros son mis ojos Y mi corazón también	Si de amores mato a <b>Juan</b> si le mato, matarme an
	<b>Isabel,</b> i vos lo ved cuánta por vos es mi sed	Mira, <b>Juan,</b> lo que te dije, no se te olvide.
	<b>Isabel,</b> no llores, no llores, amores	Ya florecen los árboles, <b>Juan:</b> mala seré de guardar.
		Déxate, <b>Juan,</b> de burlar, que no quiero aquillotrar

El acudir a las fuentes tradicionales, al Romancero Viejo y al cancionero popular no ha servido para encontrar testimonios concretos sobre los Amantes, pero ha permitido ver ciertos motivos o recurrencias de contenido que están presentes en la narración amantista, y que permiten proponer, no sin ciertas reservas, la presencia de una tradición oral que recrearía ciertos datos, quizá preexistentes. Es la combinatoria de estos motivos lo que debería explicarse, porque tiene poco que ver con la difusión oral, y mucho, en cambio, con la recreación literaria. Y allí están las *novelle* para confirmarlo. Nada comentan, sin embargo, sobre la historicidad de lo narrado.

## LOS AMANTES DE TERUEL Y EL ROMANCERO VULGAR Y NUEVO

Como hemos visto, el Romancero Viejo recoge motivos asociados a los Amantes, pero ni son idénticos ni están combinados de la misma manera. A partir del Romancero Nuevo, la situación cambia. Ya señalé que Pérez Lasheras habla en *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XVI* de la existencia de un romance sobre los Amantes

del que no sabemos apenas nada, salvo que aparece por escrito por primera vez en un pliego suelto publicado en Córdoba en la primera mitad del siglo XVI y que la fecha de composición debe andar por esas fechas, teniendo en cuenta que menciona al Emperador Carlos V, a quien se dirige (el romance principia, “En Teruel, Príncipe Augusto”) (2003: 99-100).

Seguramente este romance lo conocería Montalbán y con probabilidad le inspiraría, sobre todo en su datación de los hechos en la época de Carlos V. Del romance da noticia en 1834 Agustín Durán afirmando que era una relación, seguramente de sucesos, que constaba de dos hojas. En la *Biblioteca de Autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días* se retrasa el momento de la difusión, y se coloca en la entradilla “Pliegos sueltos impresos desde el siglo XVIII

en adelante, que contienen las relaciones en romances que se hacían expreso para ser representadas en las tertulias”. Incluye dos *relaciones* jocosas:

- a) Amante más perfecto (Relación jocosa. El), (2 fojas.) Dice así: *Docto é invicto teatro.*
- b) Amantes de Teruel (Relación burlesca intitulada los), para cantar y representar. (2 fojas.) Dice: *En Teruel, príncipe agosto.*

La difusión oral del relato de los amantes se prestaba a su recogida en pliegos sueltos, cuyas características he mencionado en otra ocasión. El tema amantista, en todas sus variantes, era un filón para estos documentos, en ocasiones efímeros, que se ocupaban de sucesos extraños, notables, raros y prodigiosos. Este procedimiento de difusión, que se inicia, por los datos que disponemos, en la primera mitad del siglo XVI, pervive hasta bien entrado el siglo XIX, como tendré ocasión de comprobar cuando comente los pliegos sueltos que me ha donado generosamente la Fundación Joaquín Díaz (Urueña, Valladolid). En cualquier caso, para ahondar en este asunto conviene echar mano del trabajo de Víctor Infantes (2003), con abundante y actualizada bibliografía. A la luz de estos valores, el *papel escrito de letra antigua* queda subordinado en el proceso de propagación de unos hechos de los cuales existe noticia literaria, al menos, desde la segunda mitad del siglo XV.

Con el Romancero Nuevo la situación cambia ligeramente en el tratamiento de los sucesos. Si bien es cierto que Isabel y Juan protagonizan algunos romances, también está comprobado que estos no se difunden exentos, sino como parte de un texto mayor, en general dramático. En el *Romancero Aragonés*, sin embargo, tenemos romances más

específicos, que retoman muchos de los motivos que hemos asociado al *papel escrito de letra antigua*. Por ejemplo, en el *Romance de los amorosos sucesos de los finos amantes don Diego de Peñalosa y doña María Leonarda*, la muchacha se niega a casarse con el elegido por su padre porque ama a Diego; a éste lo rechaza el suegro porque es distinto (T91. *Unequals in love*), inferior a su hija (T131.10.1# *Lower social class as obstacle to marriage*) por ser pobre (T131.13# *Poverty as obstacle to marriage*). Es el romance que comienza:

¡Válgame Dios de los cielos  
y la Santa Trinidad [...]

La muerte de la Amante por haberse casado, contra su voluntad, con el elegido de su padre inspira el *Romance cautivo de un antiguo galán*, un romance vulgar castellano. El galán, don Juan, se marcha fuera, en este caso a las Indias, y le dice la amada, una andaluza decidida y resuelta:

—Véngote a decir, Manuela, prenda quería del alma,  
**que en siete años o pur ocho tú no me asperes en casa;**  
[...]

En este caso, al pasar el plazo, Manuela se embarca y es cautivada por moros. Pervive, por tanto, la imagen de la mujer fiel del Romancero Viejo.

Conforme transcurre el siglo XVI, se componen poemas en los que ya encontramos no solo los motivos del relato amantista, sino también la misma combinatoria. El *Romances de amores contrariados por los padres. La difunta pleiteada* muestra una interesante reproducción de los amores de Isabel y Juan, que convendría explicar de algún modo:

Dios me dé gracia y memoria para que cantar podría

firmeza de dos amantes que uno a otro se tenían.  
Palabra de casamiento se dieron los dos un día,  
tan firme y tan verdadera que borrarse no podía.  
su padre, así que lo oyó, de casarla determina;  
con un mercader muy rico que ha venido de las Indias.  
Don Juan, así que lo oyó, para las Indias camina;  
a la calle de su dama hizo la primer visita.  
—Adiós, doña Ángela Aurora, querida del alma mía,  
no te tengo de olvidar en los días de mi vida.  
—Yo a ti tampoco, don Juan; **por lo mismo te diría  
que mis bodas y mi entierro todo ha de ser en un día.—**  
**Van en su boda** a comer un martes al mediodía  
y después de haber comido para un cuarto se retira.  
**Ha cogido un crucifijo y se ha puesto de rodillas:**  
—A vos, Cristo de mi alma, a vos, Cristo de mi vida,  
os pido me deis la muerte antes que yo sea vencida. —  
Su padre la ha echado en falta y buscarla determina;  
su padre la fue a buscar al cuarto donde ella habita.  
**La ha encontrado difunta, sentadita en una silla.**  
[...]  
Cumplidos los nueve años don Juan volvió de las Indias;  
a la calle de su dama hizo la primera visita

El joven se entera de la muerte de su dama, que ha preferido morir que entregarse, por conveniencia, a un hombre que no ama. Va donde ha sido enterrada, en una capilla de la ermita de Zambel:

Cogió un rosario en la mano, para la ermita camina.  
Estuvo haciendo oración lo que faltaba del día,  
hasta que ya el ermitaño trata de cerrar la ermita.  
—**Vámonos de aquí, don Juan, buena cuenta nos tenía,  
que el desenterrar a los muertos a mí mal parecía.—**

Logra convencer al cura, dándole un anillo de oro como compensación, para exhumar el cadáver:

Entre don Juan y el ermitaño echaron la los arriba;  
siete veces la llamaron, a ninguna respondía.

**Ya ha sacado su puñal de su dorada pretina,  
para matarse con él y hacerla allí compañía**

La Virgen se compadece y resucita a Ángela. Ante esto, el marido primero inició pleitos. Los sabios le dicen al marido despechado:

**—Doña Ángela es de don Juan, que la tiene merecida;  
que el que la ha estimado en muerte, mejor la estimará en vida.—**

**Siete años viven juntos y ambos mueren en un día**

El suceso descrito resulta prodigioso por la constancia amorosa, por la resurrección de los amantes, y por la intervención divina, a pesar del suicidio. Consecuencia natural de estas afirmaciones es 1) que la mediación divina debía sobreentenderse también en el relato amantista, que no resucita a los amantes en aras de la verosimilitud, y 2) que en todos los casos está presente la obsesiva repetición del motivo de los “amores contrariados” a lo largo del siglo XVI. Cervantes, como paso a comentar, no es ajeno a esta estructura dramática, aumentada con sus lecturas de Boccaccio e ingredientes de la novela bizantina.

## CERVANTES Y LOS AMANTES

La *tradición* turolense llegó al siglo XVII convertida ya en un *mito de orígenes* que identificaba y distinguía a los naturales de Teruel de otras tierras aragonesas. Las narraciones fundacionales no eran estrategias legitimadoras aisladas sino que se inscribían dentro de la voluntad del Renacimiento por encontrar la identidad de cada pueblo o espacio geográfico independiente (Rallo Gruss, 2002: 10). Al calor de ellas, surgieron los *falsos cronicones*, que construían historias fabulosas para acreditar raíces ilustres. En su evolución la historia de los Amantes mantiene estos objetivos primitivos, pero cambia los recursos empleados para ello. Estos mecanismos constructivos alteran el *relato fundacional* novelizándolo, teatralizándolo o poetizándolo, en cualquier caso, haciéndolo patrimonio de la literatura y pasto de la recreación artística.

Cervantes, contemporáneo de Yagüe de Salas, acude en varios momentos en sus relatos cortos o narraciones intercaladas a algunos motivos importantes del andamiaje estructural de la *tradición* amantista. A partir del motivo de la separación de los amantes, Cervantes altera el resultado al combinarlo con motivos secundarios —la imposición de un plazo de regreso, el incumplimiento, por razones diversas, de la palabra empeñada y el regreso poco después del

matrimonio o del ingreso en religión— que varían ligeramente en el *Quijote*, en la historia del portugués Manuel de Sosa Coitiño incluida en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* y en *La española inglesa*. El motivo N681. *Husband (lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another* llega a emplearse como elemento dramático con soluciones distintas. En su acomodo acumula ingredientes de la *novela bizantina* —sean o no sus relatos una imitación fiel (Muñoz Sánchez, 2003)— y de los *novellieri*. En este sentido y como en otros autores de los Siglos de Oro, la impresión que la lectura de las *novelle* decameronianas de Boccaccio dejó en Cervantes está probada (McGrady, 1987; Günter, 2001), sobre todo en sus relatos cortos (Bobes Naves, 2009). Carmona Fernández (2006) va un poco más lejos y ve solución de continuidad, en el tratamiento de algunos temas, entre Boccaccio y Cervantes.

El relato digresivo de los amores cruzados de Fernando, Luscinda, Cardenio y Dorotea (*Quijote* I, XXIII y ss.) contiene ciertos paralelismos con Boccaccio y la tradición helenística. A pesar de que este tipo de digresiones, ajenas en principio a la trama general, fue una de las recriminaciones de la crítica, Cervantes logró con ellas alimentar a los espíritus ociosos, filtrar cierta ideología, experimentar con una nueva forma de narrar y contribuir a la *variatio*. De igual modo, con su solución de los acontecimientos podría haberse llenado los rotos y rasgados del *papel escrito de letra antigua* que su contemporáneo, en su compromiso de fidelidad con los hechos que copia o *traslada*, dejó en blanco. La estructura de esta “novelita” de Cervantes encajaría con la lógica del relato del papel antiguo. En el fondo el mecanismo de la recreación literaria es común en todos los casos comentados: se novelizan o teatralizan, de acuerdo con la lógica interna de la tradición, los aspectos que

ofrecen mayor interés narrativo y tensión dramática, y contribuyen al suspense.

Además de esta remembranza, Cervantes dicta un soneto de circunstancia que sirve de preliminar laudatorio a la *Epopéya* de Yagüe de Salas, publicada tras su muerte. Conocía, pues, la *tradición* y podría intuirse que la reinterpreta:

De Turia el cisne más famoso hoy canta,  
y no para acabar la dulce vida,  
que en sus divinas obras escondida  
a los tiempos y edades se adelanta:  
queda por él canonizada y santa  
Teruel, vivos *Marzilla* y su homicida;  
su pluma, por heroica conocida,  
en quien se admira el cielo, el suelo espanta.  
Su dotrina, su voz, su estilo raro,  
que por tuyos, ¡oh Apolo!, reconoces,  
según el vuelo de sus bellas alas,  
grabadas por la Fama en mármol paro  
y en láminas de bronce, harán que goces  
siglo de eternidad, Yagüe de Salas.

(*Poesía*, 1182<sup>b</sup>)

Es interesante la identificación de Isabel de Segura como la *homicida* de Marzilla, una nueva condena a su actitud por negarse a un *beso/abrazo* (o cualquier demostración de afecto) para preservar la honra propia, la de su marido y su familia. Además, se omite el nombre, lo que contribuye al reproche y favorece el olvido. Su decisión resulta contradictoria —en el fondo más poética que condenatoria— a la luz de la *Historia de Cardenio y Luscinda*.

Este silencio en la denominación de Isabel fue común hasta bien entrado el siglo XVI. La imposición de un nombre, cuya genealogía ha sido postergada por la crítica, podría

deberse (igual que su omisión) a una causa literaria y estar relacionada su elección con la trascendencia del romancero en territorio aragonés, en el que un número significativo de protagonistas de amores contrariados y bodas estorbadas se llaman *Isabel*. Hubo entonces, en el siglo XVI, una lectura anacrónica de su comportamiento, influida con probabilidad por la tradición misógina medieval que consideraba a la mujer como un ángel (la *donna angelicata* del *dolce stil nuovo*) o como la responsable de las desdichas masculinas. Como ya demostró Lacarra (1986), en el fondo ambas realizaciones eran la cara y la cruz de una misma moneda. Atendiendo a estas premisas, Isabel queda muy por debajo de la gallardía, audacia, constancia y fidelidad del joven Marzilla, prototipo de aragonés de pro. Con todo, ella cumple con lo esperado en toda mujer casada (que debe ser bella, honesta, recatada y discreta), no tanto por ser condable moralmente su actitud como por los riesgos en la herencia (se temía heredar a un hijo ilegítimo). Por ello, la tabla de medida para su calificación ha sido más literaria (y romántica en cierta medida) que real. Continuamente entramos en conflicto entre la realidad, los usos de la época y la recreación literaria. El relato pervive en la literatura como mecanismo de difusión fundamental, siempre bajo la sospecha de ficción, entre otros motivos por no estar incluido en la tradición historiográfica ni en el Romancero Viejo ni en la épica.

Además de la *laudatio* a los versos de Yagüe, inmerecida según Menéndez y Pelayo en su devastadora crítica en *Orígenes de la novela*, Cervantes recupera, según ahora me interesa resaltar, el esquema argumental de los amores de Isabel y Juan, aunque con final feliz, en uno de estos relatos digresivos del *Quijote* de 1605. Estos textos fueron escritos siguiendo el modelo la *novella* italiana, una estructura ya ensayada en las *novelas ejemplares*. En ellos a modo de

entretenimiento, se narran los amoríos de Luscinda, Dorotea, Fernando y Cardenio. Clemencín, en sus anotaciones, creyó ver en esta ficción un calco de hechos reales, que, sin embargo, no logró concretar. Parece que Francisco Rodríguez Marín corrió mejor suerte. En su edición al *Quijote* (vol. III, p. 52, nota 11), llegó a la conclusión de que Dorotea representaba a María de Torres, seducida bajo una falsa promesa de matrimonio (K1315.8. *Seduction upon false promise of marriage*). Por su parte, don Fernando era el transunto literario de Pedro Girón, hijo segundo del primer duque de Osuna. En cuanto a Cardenio, se correspondía con un cordobés, Cárdenas. Supone Rodríguez Marín que a Cervantes debió de llegarle la historia por su difusión oral. De hecho, Dorotea declara como mecanismo de legitimación que las habladurías sobre la historia de Cardenio y Luscinda que “[...] era[n] público y notorio en toda la ciudad, y todos hablaban de ello, [...]” (I, XXVIII, 361). Cervantes, como los autores anteriores, acude a la tradición oral para justificar la verdad (o verosimilitud) histórica de los hechos narrados, si bien en lo fundamental todo es una impostura poética.

En este galimatías quedan sin explicar, sin embargo, los amores entre Cardenio y Luscinda, así como la fidelidad de ella, que tiene propósito de morir, como las mártires y las santas, antes de caer en manos de un pretendiente indeseado (de nuevo, M149.2. *Vow to die rather than marry / love / unwelcome suitor*), sea (T320. *Escape from undesired lover / mistress*) o no con una estrategia (T323. *Escape from undesired lover / mistress / by strategy*). En este apartado se concentra el mayor número de motivos folclóricos de estos episodios, como ya comprobó Molho (1976). Prevalece ahora la voluntad de cumplir con la palabra dada, aun a costa de la propia vida (T326. *Suicide to save virginity*; J227. *Death preferred to other evils*),

y la desigual condición de los enamorados, amantes “por sola su voluntad” y no por la igualdad de su linaje (T91. *Unequals in love*). El esquema parece extraído del folclore: un triángulo amoroso rico en matices, suspense y tensión dramática (T92.1. *The triangle plot and its solutions*).

Cardenio relata al auditorio su *historia*, entendida como la narración de los hechos de su vida. Se identifica como un joven de Andalucía, de padres ricos y buen linaje, pero de menos posibles que su ladino contrincante. Se enamoró de Luscinda muy jovencito:

A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años; y ella me quiso a mí, con aquella sencillez y buen ánimo que su poca edad permitía (I, XXIV, 287).

Estaríamos ante una realización del motivo T23(B) *Childhood sweethearts*. Habría, por ello, cierta predestinación en sus amores (T22. *Predestined lovers*) y en el anhelo por su cumplimiento. Los padres estaban, en principio, de acuerdo. “Creció la edad y con ella el amor de entrambos; al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa [...]” (288). Continúan, no obstante, las citas a hurtadillas a través de la reja (T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, defiant of the danger*). Al comprobar que no existía más remedio, pidió a Luscinda, con su aquiescencia, en matrimonio.

#### LUSCINDA A CARDENIO

Cada día descubro en vos valores que me obligan y fuerzan a que en más os estime; y, así, si quisiéredes sacarme desta deuda sin ejecutarme en la honra, lo podréis muy bien hacer. Padre tengo, que os conoce y que me quiere bien, el cual, sin forzar mi

voluntad, cumplirá la que será justo que vos tengáis, si es que me estimáis como decís y como yo creo (I, XXVII, 334).

Cardenio acude al padre de ella, y el progenitor da su consentimiento sin reparar en su desigual linaje (T131.1.2. *Father's consent to son's, daughter's marriage necessary*): “[...] a lo que me respondió que me agradecía la voluntad que mostraba en honralle y de querer honrarme con prendas tuyas, pero que, siendo mi padre vivo, a él tocaba de justo derecho hacer aquella demanda [...]” (p. 288). Los planes cambian cuando llega un billete del duque Ricardo, en el que solicitaba a Cardenio que fuera compañero de su hijo Fernando (K2094. *Love /marriage/ falsely pledged for wooer's benefit*). Los amantes son separados accidentalmente (N318. *Accidental separation of lovers*), y la petición de matrimonio se posterga.

Llegose el término de mi partida, hablé una nochea Luscinda, díjele todo lo que pasaba, y lo mesmo hice a su padre, suplicándole se entretuviese algunos días y dilatase el darle estado hasta que yo viese lo que el duque Ricardo querí; él me lo prometió y ella me lo confirmó con mil juramentos y desmayos (p. 289).

De nuevo, un plazo, no precisado en esta ocasión, da al traste con los planes de los jóvenes.

Pero traidoramente los amantes son de nuevo separados (T84. *Lovers treacherously separated*), como ocurriera en la aventura de Silvestra y Giromalo; Fernando retiene ocho días a Cardenio con la excusa de que su hermano no tiene dinero para satisfacer la deuda en este momento. Cardenio aprovecha para intimar con Fernando, le cuenta sus amores y éste se enamora de oídas de la muchacha (T11.1. *Love from mere mention or description*; T11. *Falling in love*

*with person never seen*), motivo altamente mencionado en el neoplatonismo que, sin embargo, aquí se reviste de un claro toque de felonía y lubricidad frente a la pureza de sus orígenes (el *amor purus* de Capellanus). Fernando,

pareciéndole que mi presencia le era inconveniente para poner en ejecución su falso y mal pensamiento, determinó de enviarme a su hermano mayor, con ocasión de pedirle unos dineros para pagar seis caballos (I, XXVII, 336).

Fernando se convierte en un amante rival que compite en desigual liza con Cardenio, aun sabiendo de sus intereses (K2221. *Treacherous rival lover. Wife's paramour or rival in love*).

Aunque Cardenio vive ajeno a toda la trama, llega a tiempo de evitar la boda (variante de T151.5(G) *Knight, prince saved from forced marriage at last minute*), pero no lo hace, sino que observa, oculto en la casa de Luscinda, la ceremonia (por oposición a K1371.1. *Lover steals bride from wedding with unwelcome suitor*):

El enojo que contra don Fernando concebí, junto con el temor de perder la prenda que con tantos años de servicios y deseos tenía granjeada, me pusieron alas, pues, casi como en vuelo, otro día me puse en mi lugar, al punto y hora que convenía para ir a hablar a Luscinda. Entré secreto y dejé una mula en que venía en casa del buen hombre que me había llevado la carta, y quiso la suerte que entonces la tuviese tan buena, que hallé a Luscinda puesta a la reja testigo de nuestros amores. Conocióme Luscinda luego, y conocía yo, mas no como debía ella conocerme y yo conocerla. Pero ¿quién hay en el mundo que se pueda alabar que ha penetrado y sabido el confuso pensamiento y condición mudable de una mujer? Ninguno, por cierto. Digo, pues, que así como Luscinda me vio me dijo:

—*Cardenio, de boda estoy vestida; ya me están aguardando en la sala don Fernando el traidor y mi padre el codicioso, con otros testigos, que antes lo serán de mi muerte que de mi desposorio. No te turbes, amigo, sino procura hallarte presente a este sacrificio, el cual si no pudiere ser estorbado de mis razones, una daga llevo escondida que podrá estorbar más determinadas fuerzas, dando fin a mi vida y principio a que conozcas la voluntad que te he tenido y tengo.*

Yo le respondí turbado y apriesa, temeroso no me faltase lugar para responderla:

—Hagan, señora, tus obras verdaderas tus palabras; que si tú llevas daga para acreditarte, aquí llevo yo espada para defenderte con ella o para matarme si la suerte nos fuere contraria.

Como hiciera Diego, Cardenio aspira a entrar en la casa donde está Luscinda:

No acertaba a entrar en su casa, ni podía moverme a parte alguna; pero, considerando cuánto importaba mi presencia para lo que suceder pudiese en aquel caso, me animé lo más que pude y entré en su casa. *Y como ya sabía muy bien todas sus entradas y salidas, y más con el alboroto que de secreto en ella andaba, nadie me echó de ver; así que sin ser visto tuve lugar de ponerme en el hueco que hacía una ventana de la misma sala, que con las puntas y remates de dos tapices se cubría, por entre las cuales podía yo ver, sin ser visto, todo cuanto en la sala se hacía.* ¿Quién pudiera decir ahora los sobresaltos que me dio el corazón mientras allí estuve, los pensamientos que me ocurrieron, las consideraciones que hice, que fueron tantas y tales, que ni se pueden decir ni aun es bien que se digan? Basta que sepáis que el desposado entró en la sala sin otro adorno que los mismos vestidos ordinarios que solía. Traía por padrino a un primo hermano de Luscinda, y en toda la sala no había persona de fuera, sino los criados de casa. De allí a un poco salió de una recámara Luscinda, acompañada de su madre y de dos doncellas suyas, tan bien aderezada y compuesta como su calidad y hermosura merecían, y como quien era la perfección de la gala y bizarría cortesana. No me dio lugar mi suspensión y

arrobamiento para que mirase y notase en particular lo que traía vestido: solo pude advertir a las colores, que eran encarnado y blanco, y en las vislumbres que las piedras y joyas del tocado y de todo el vestido hacían, a todo lo cual se aventajaba la belleza singular de sus hermosos y rubios cabellos, tales, que, en competencia de las preciosas piedras y de las luces de cuatro hachas que en la sala estaban, la suya con más resplandor a los ojos ofrecían. [...]. Estando todos en la sala, entró el cura de la parroquia y, tomando a los dos por la mano para hacer lo que en tal acto se requiere, al decir: “¿Queréis, señora Luscinda, al señor don Fernando, que está presente, por vuestro legítimo esposo, como lo manda la Santa Madre Iglesia?”, yo saqué toda la cabeza y cuello de entre los tapices y con atentísimos oídos y alma turbada me puse a escuchar lo que Luscinda respondía, esperando de su respuesta la sentencia de mi muerte o la confirmación de mi vida. [...]. Estaba esperando el cura la respuesta de Luscinda, que se detuvo un buen espacio en darla, y cuando yo pensé que sacaba la daga para acreditarse o desataba la lengua para decir alguna verdad o desengaño que en mi provecho redundase, oigo que dijo con voz desmayada y flaca “Sí quiero”, y lo mismo dijo don Fernando; y, dándole el anillo, quedaron en disoluble nudo ligados. Llegó el desposado a abrazar a su esposa, y ella, poniéndose la mano sobre el corazón, cayó desmayada en los brazos de su madre. [...]. Alborotáronse todos con el desmayo de Luscinda, y, desabrochándole su madre el pecho para que le diese el aire, se descubrió en él un papel cerrado, que don Fernando tomó luego y se le puso a leer a la luz de una de las hachas; y, en acabando de leerle, se sentó en una silla y se puso la mano en la mejilla, con muestras de hombre muy pensativo, sin acudir a los remedios que a su esposa se hacían para que del desmayo volviese (*Quijote*, I, XXVII, 339-343).

Cardenio tiene familiaridad con la casa de la amada, a la que accede sin ser visto por recovecos que ya utilizó en sus primeros amores. Habla con ella antes de celebrarse el matrimonio y ella le cuenta su determinación. Asiste, como

ocurre en otras versiones, a la boda y es testigo privilegiado de ella. Parece que Luscinda no ha rechistado en contra del enlace, aunque opone una débil resistencia con su voluntad de suicidio y un papel en el pecho en el que declaraba su lealtad amorosa (H1556.4. *Fidelity in love tested*; T210. *Faithfulness in marriage / love*). La sangre no llega al río porque Luscinda se desmaya por dolor (F1041.21.7. *Swooning from grief*) y por amor (T24.2. *Swooning for love*). De este modo, con la narración de Cardenio y su perspectiva parcial de los hechos, Cervantes consigue crear tensión dramática dejando el final inconcluso. Por otro lado, la declaración expresa de la muchacha de considerar a Cardenio como su único marido invalida la ceremonia porque no ha habido consentimiento (ella habla de *sacrificio*) ni consumación. Apartado en un bosque, Cardenio inicia su particular *pænitentia amoris*, llega a ser un salvaje (F567. *Wild man*) y queda, como algunos héroes de la ficción sentimental, aislado y enloquecido en un *locus terribilis* (F1041.8.2. *Madness from grief*), recorriendo un espacio agreste amparado por la desesperación de la locura (T24.3. *Madness from love*). Su conclusión es que Luscinda es mudable:

En fin, me resolví en que poco amor, poco juicio, mucha ambición y deseos de grandeza hicieron que se olvidase de las palabras con que me había engañado, entretenido y sustentado en mis firmes esperanzas y honestos deseos (I, XXVII, 344).

El perspectivismo ficticio de Cardenio, personaje y narrador de los sucesos, se completa con la versión de Luscinda, inconsolable y desolada porque ha sido entregada contra su voluntad a un hombre por un padre que se deja llevar “de la ventaja que él piensa que don Fernando os hace” (I, XXVII, 338). Ella y Cardenio se reencuentran en la casa del ventero, ante la mirada iracunda del marido, deseoso

de tomar venganza de aquel que lo deshonró públicamente (T75.2.1. *Rejected suitor's revenge*). Todos lo disuaden diciéndole “que considerase que no acaso, como parecía, sino como particular providencia del cielo”, de nuevo predestinación (T22. *Predestined lovers*), “se habían todos juntado en lugar donde menos ninguno pensaba; y que advirtiese —dijo el cura— que sola la muerte podía apartar a Lusinda de Cardenio, y aunque los dividiesen filos de alguna espada, ellos tendrían por felicísima su muerte [...]” (I, XXXVI, 472). Más le infamaba que Lusinda hubiera huido a un monasterio tras el enlace (V472. *Clerical vows because of disappointment in love*).

Esta escueta mención a la historia del *Quijote*, con evidentes resabios folclóricos comunes con el relato de los Amantes turolenses según el papel de letra antigua, ahonda en la hipótesis de la pervivencia literaria de la tradición amantista que contaba, al margen de matices más o menos logrados, con una presencia previa que triunfó en la narrativa castellana y corrió paralela a la consolidación en nuestro país de las *novelle* italianas, las *novelas ejemplares* y la *novela cortesana*, cuya más eximia representante sería unos años después María de Zayas, autora del llamado *Decamerón* español (*Novelas ejemplares y amorosas*) (Rincón, 1968). Y siempre sin olvidar el folclore, auténtico canal de difusión y pervivencia del relato de los Amantes.

Similares paralelismos pueden observarse en la novela ejemplar *La española inglesa*, que Cervantes adscribe al momento del saqueo por los ingleses de Cádiz en 1596. El inglés Clotaldo captura a la niña española Isabel(a) y se enamora de ella Ricaredo, hijo de Clotaldo. Los separan guerras de religión entre españoles (católicos) e ingleses (protestantes). Ricaredo da un plazo de dos años a la doncella para volver y casarse pero su intención no se

cumple porque es capturado por unos piratas argelinos. Aun así, llega justo a tiempo para impedir que Isabela entre en religión en el convento de Santa Paula. No ocurre así en el *Persiles* (I, X), donde la novia de Manuel de Sosa Coitiño ingresa en un convento antes del regreso del prometido. Como consecuencia, el portugués muere voluntariamente.

Cervantes parte, pues, del motivo de la separación de los amantes de la novela bizantina, la dilación en el regreso y las consecuencias del plazo incumplido, y altera las soluciones de este último, en una realización del *eadem sed aliter* del que habla A Valle-Arce (1982: 8). Comparar la simplicidad del relato amantista recogido en Yagüe con la genialidad cervantina sería un insulto imperdonable, pero esta comparación no tiene más objetivo que llamar la atención sobre las concomitancias en el uso y combinatoria que de los motivos estructurales de la *tradición* turolense hace la literatura de los siglos XVI y XVII, sin cuyo examen es inoperante y parcial cualquier exégesis simplista de la difusión escrita de los Amantes.

### **LA MEMORIA GENEALÓGICA DE LOS AMANTES DE TERUEL (SIGLO XVIII)**

En 1785 se publica en un *Memorial literario de la corte*, con motivo de la crítica a la comedia de Montalbán de *Los Amantes de Teruel*, parte de la *Historia Genealógica de los Amantes de Teruel* que presentó como aval el capitán D. Joseph Tomas Garcés de Marzilla, caballero del Orden Militar de Nuestra Señora de Montesa y descendiente de la rama de D. Diego Garcés de Marzilla, llamado el *Amante*. Probablemente estamos ante una biografía ficticia y propagandística, que escribe el propio noble para dar mayor lustre, esplendor y renombre a sus apellidos, apoyando su genealogía en *un antepasado de memoria gloriosa*, el Amante<sup>32</sup>. Estas leyendas genealógicas, que inventaban parentescos ficticios, fueron especialmente habituales en los Siglos de Oro, como comenta, por ejemplo, Gracián en el *Criticón* (Redondo, 1988). Además, tampoco era extraño que se recuperaran estos hechos pasados para revitalizarlos en el siglo XVIII (Dacosta, 2007:32).

---

<sup>32</sup> Reproduzco el texto en el anexo 3.

Es interesante, sin embargo, insistir un poco más en esta memoria porque posiblemente en ella esté una de las claves del origen de la leyenda de los Amantes. El capitán Garcés de Marzilla necesita acreditar un origen sin tacha y para ello no era extraño acudir a la exageración, a la invención, manipulación o distorsión de los antecedentes familiares. La reivindicación del linaje en los libros de *linaje* ya dio sus primeros frutos en el siglo XIV, con don Juan Manuel a la cabeza, si bien los textos genealógicos fueron una práctica común en la Península Ibérica hasta bien entrado el siglo XVI. En estas obras se ennoblecía la genealogía de una familia con fines ventajosos: los miembros de un linaje van construyendo la imagen que quieren transmitir a la posteridad, la de una nobleza de sangre y de virtud. Para ello, acuden a expresiones y argumentos claramente propagandísticos y justificativos que tienen que ver con el presente del que los escribe y que aspira a la construcción de una identidad, de un señorío y de una renta. El único dato discordante en este caso con respecto a las memorias genealógicas de la Edad Media es que el protagonista del libro solía ser el primogénito y, desde luego, Juan parece que no lo era.

El discurso narrativo de la *Memoria genealógica de los Amantes de Teruel* es diáfano; con él acredita como rasgo valioso el estar emparentado directamente con los Garcés de Marzilla, a los que atribuye sangre real, es decir, la principal herramienta que utiliza para la supervivencia de su linaje es la fórmula de la monarquía y su designación divina. En este caso, dado el lapso de tiempo transcurrido, no hay riesgos de que la mentira sea descubierta y puede ocultar sin empacho lo problemático de su vasallaje.

Pero su declaración está contaminada por la tradición literaria previa (romancero, cancionero, *novella*...), a pesar de

que su versión aspira a desterrar las falsedades. Garcés de Marzilla le atribuye a su linaje un pasado glorioso insistiendo en su discurso en la incorruptibilidad del cuerpo de don Diego, el *Amante*. No escapa a la presencia de motivos folclóricos y literarios, que pueden rastrearse al hilo de las páginas anteriores, cuya función sería, como se ha visto, maquillar la realidad:

1. Doña Isabel era pariente de Diego. Ambos se amaban desde niños, noticia que no está en el protocolo T23(B) *Childhood sweethearts*.
2. El padre de Isabel era ambicioso y la casó con un hermano del señor de Albarracín, del que era sucesor: T131.1.2. *Father's consent to son's, daughter's marriage necessary*.
3. Diego era noble de sangre, pero pobre por ser segundón: T91. *Unequals in love*; T91.5. *Rich and poor in love*. En el fondo estaríamos ante una novelización del motivo T57.2(B) *Hero cannot reveal love for king's daughter and woo her because of his lowly rank*.
4. El pretendiente es aceptado pero se propone un plazo para enriquecerse, volver y cumplir su palabra de matrimonio. Es este un procedimiento disuasorio, a la manera de T323. *Escape from undesired lover / mistress/ by strategy*. Se prueba al pretendiente (H310ff. *Suitor is put to severe tests by his prospective bride or her father*) para asegurarse de su lealtad y sinceridad (H314. *Suitor's sincerity tested*).

Joseph hasta el momento sigue fielmente el *papel escrito de letra antigua* del protocolo.

5. A las órdenes de Alfonso VIII de Castilla participó, junto con Sancho VII de Navarra y Pedro II de Aragón, en la batalla de las Navas de Tolosa en el

año 1212 (16 de julio de 1212), posibilidad confirmada por Ubieto (1979; 1981):

siendo señalado en ella, entre otras hazañas, por el valor y esfuerzo con que avanzó, y dio el primero entre los Navarros y Aragoneses contra las cadenas de hierro con que los Moros habían cerrado la parte en que estaba armada la tienda de Miramamolín, que fueron rotas por el rey de Navarra, habiéndoles puesto en fuga, saqueado sus reales, y destrozado su ejército.

Thomas lo trata como un héroe caballeresco. En el *Memorial* se añade que dan testimonio de este hecho el Licenciado Cascales, humanista e inquisidor del siglo XVI, Pedro de Vitalis, que emparenta a la familia con el clan de los Tizón por matrimonio<sup>33</sup>, y D. Juan Alonso de Guerra y Villegas, cronista y rey de armas de Carlos II (1665-1700), en la historia de Murcia<sup>34</sup>. Los tres concluyen que por esa acción el rey de Navarra, Sancho el Fuerte, le concedió a la villa de Marzilla (Navarra) el poder colocar en su escudo de armas las cadenas de las Navas. Altadill (2005)<sup>35</sup>, en cambio, le da esta atribución a Fermín de Marzilla, quien fue infanzón y capitán de las tropas navarras. Añade (2005: 180) que su bizarría fue inmortalizado por *Las trovas de los mejores caballeros que vinieron con el Rey Don Jaime a la conquista de Valencia*, escritas en provenzal por mosén Jaime Febrer en 1848, “dedicadas a los más bravos caballeros del episodio bélico”. Los mencionados conceden, en cambio, a su sobrino tal privilegio. Otros lo dejan fuera de la familia Garcés Marzilla.

---

<sup>33</sup> A él pertenecía la madre del Amante.

<sup>34</sup> Garbarda (1842) reproduce íntegramente esta información.

<sup>35</sup> Fue Julio Altadill y Torrontera de Sancho San Román (1858-1935) militar e historiador, gran conocedor de la historia de Navarra.

De nuevo, en tal hecho hay una notable impronta localista. En *Las trovas de los mejores caballeros que vinieron con el Rey Don Jaime a la conquista de Valencia*, escritas en provenzal por mosén Jaime Febrer, esta se dedica a Fermín Marzilla:

FERMÍN MARCILLA

TROBA 301

En Fermín Marcilla, infanzo navarro,  
dibuen descendix de Santjo Garcés  
que ab lo rey en Pere assití bizarro,  
trobantse en les naves, e ab gentil desgarrro  
pelea valent, puix a un alavés  
li levará lo cap; e haguda victoria,  
tornantse ab lo rey per Castellfabí,  
e per Ademus, conseguí la gloria  
de aquestos dos llochs. Son fill per memoria,  
pinta en lo camp blanc faixes de carmí,  
e una estrella blava, com la veéu así.

Entre las fuentes y el original transcurren varios siglos y, en ambos casos, podría dudarse de la autenticidad de los hechos narrados. El mismo apellido, como en otras ocasiones, contribuye a la confusión. Con todo creo que la imprecisión no es gratuita porque Joseph Thomas quería aplicar a su *Memoria genealógica* [...] resortes narrativos similares a las estrategias épicas. De este modo, transforma al Amante en fundador de un pueblo en un relato en el que abundan los elementos líricos. Juan Diego es, pues, un personaje importante de su tiempo.

6. Llega Diego justo en el momento en el que se estaban produciendo los desposorios (H1230.1(B) *Quest (task) with time limit accomplished at last minute*), estructura que acentúa la tensión dramática y favorece el suspense. Como ya he señalado en otro

momento, la novelización del episodio en ciertos aspectos es demasiado evidente. Estos no pueden ser justificados por el azar.

7. El desenlace de la *Historia* de Joseph es rápido y efectivista. Ambos mueren en la Iglesia, durante los desposorios, sin que medie más que una mirada:

Entra D. Diego en la Iglesia, y la inopinada vista de los dos Amantes hiere con tan vivo dolor y agudo sentimiento sus corazones, que a un tiempo mismo cayeron ambos desmayados, el uno en el prebisterio, y el otro en la parte inferior de la Iglesia, donde se hallaba; y aunque acudieron los circunstantes a darles socorro, fueron en vano sus diligencias, pues en breve rato desamparan los heridos espíritus a los pesados cuerpos [...].

De nuevo, aunque anacrónicamente, se vuelve al amor cortés y a los prolegómenos del humanismo. En el fondo subyace la opinión popular, muy difundida en el Renacimiento, del poder de la mirada, que ejerce un enorme esfuerzo en la inducción de sensaciones fascinando y sugestionando. Retomando las palabras de Diego Álvarez Chauca en su discurso médico contra la fascinación, era creencia común que

Los más susceptibles de ser fascinados son los niños hermosos, que atraen sobre sí la mirada, los ancianos débiles y los jóvenes hermosos que poseen poros cutáneos amplios y un temperamento colérico, porque ambas condiciones hacen que los efluvios fascinantes penetren con facilidad en el cuerpo (Barona, 1995: 26).

8. Hallaron los cuerpos intactos y sin lesión. Este dato los recubre de un halo de santidad, ya presente en el

siglo XVII. De este modo, los cadáveres son, como los de santos y beatos, objeto de peregrinación y de fervor religioso y son expuestos “viéndose por todos que acuden a satisfacer su curiosidad”. En el folclore correspondería al motivo V113.0.2. *Vow to visit a sacred shrine*. De este modo, la tumba de los Amantes acaba convertida en visita obligada para todos los cristianos, siendo colocada a la altura de las peregrinaciones y romerías a Santiago de Compostela e, incluso, a Tierra Santa (V531. *Pilgrimage to Holy Land*).

Esta lectura, hecha por el supuesto descendiente del ‘Amante’, aspiraba a mostrar

en realidad el trágico suceso de los que verdaderamente se llaman Amantes de Teruel, distinto no en poco, y desfigurado por los Poetas que de él han escrito, abusando en mucha parte de su acostumbrada licencia, y como más les convenía para hacer su acción más maravillosa, aunque menos verosímil, y ajustada a la tradición constante y continuada de siglo en siglo sin contradicciones [...].

Marzilla quiere dar verosimilitud a lo ocurrido, poniéndose en contra de la tradición literaria, la que ha hecho pervivir el mito. Sin embargo, incurre en los mismos errores que achaca a los poetas, pues sin lugar a dudas ficcionaliza la acción y le da deliberadamente tintes religiosos y casi milagrosos, *construyendo el pasado mítico-folclórico de un héroe legendario*.

## NI COMEDIA NI TRAGEDIA SINO DRAMA ROMÁNTICO

El siglo XIX, en su interés por el mundo medieval, sus valores y creencias, recupera y adapta el relato amantista a sus gustos estéticos. El positivismo se impone en el Romanticismo como método de trabajo y trae consigo la necesidad de justificar documentalmente el relato. Los Amantes, la vida de Macías el Enamorado y otros hechos en armas o amores de la época medieval interesan a los *autores románticos*, que no se conforman con recrear los hechos sino que exigen conocer sus entresijos y la génesis de los mismos. Por ejemplo, Hartzenbuch se dio cuenta en sus investigaciones de los paralelismos entre el *Decamerón* de Boccaccio y los Amantes de Teruel. Pero su perspicacia resultó insuficiente porque la deuda y los orígenes del relato turolense van más allá de las *novelle* boccaccianas. Este dato altera ligeramente la prelación de los testimonios porque la *novella* del certalés no es una *rara avis*, sino una manifestación más de la producción de un grupo de autores italianos contemporáneos llamados *novellieri*.

Con la incursión del argumento en los límites del *drama*, el relato de los Amantes abandonó en su devenir diacrónico el formato de la *narratio brevis* de la mano del escritor turolense Isidoro Villarroya, quien se deja llevar en su reconstrucción de la *tradición* por un sentimentalismo

excesivo hacia su tierra. Además, la ópera decimonónica llegó a escribir varios libretos dedicados a este tema<sup>36</sup>. La pintura y la escultura, entre otras bellas artes, volvieron la vista hacia la leyenda contribuyendo con su actitud a la polémica sobre la historicidad de los hechos. El Romanticismo hizo resurgir como relato completo un tema que había sobrevivido desgajado en la literatura durante varios siglos.

A grandes rasgos, la literatura romántica en España supuso el triunfo de la imaginación, el subjetivismo, la necesidad de evasión (en el tiempo, la Edad Media<sup>37</sup>; y en el espacio, los países de Oriente), la naturaleza como medio de expresar los estados de ánimo y el compromiso social. Al margen de las polémicas que no interesan especialmente en este momento, el Romanticismo triunfó en la Península Ibérica en las medianías del siglo XIX, y con él surgieron la *comedia de costumbres*, las nuevas tendencias filosóficas y el *drama histórico*, al que conviene adscribir, según los parámetros de la crítica, el texto de los Amantes. Esta dicotomía ha planteado algunos problemas porque se ha buscado precisar los términos hasta el punto de generar una querrela cuyo objetivo era encerrar en un concepto preciso la representación teatral del siglo XIX: o llamarla *drama*

---

<sup>36</sup> Bellini, *I Puritani*. Opera. Libreto basado en una novela de Walter Scott. [referencia del 12/10/2010], disponible en: <http://www.kareol.info/obras/puritani/puritani.htm> Agradezco, una vez más, la información a José Manuel Pedrosa.

<sup>37</sup> En *Los Amantes de Teruel* se nos dice que “el primer acto pasa en Valencia, y los demás en Teruel” en el año 1217 (p. 1), mientras que Jimeno, uno de los criados del conde de Luna, asegura que contará la historia tal como pasó en el año 1390 (p. 153). Para el cotejo entre Edad Media y Romanticismo son imprescindibles los trabajos de Rebeca Sanmartín Bastida.

*romántico*<sup>38</sup> o *drama histórico*, como si ambos fueran sintagmas excluyentes. Como paradoja y teniendo en cuenta las diferencias que se han establecido entre ambos marbetes, el texto de Hartzenbusch debe pertenecer a ambas categorías: los *Amantes* forman parte del grupo del *drama histórico* por su ambientación temporal; además, serían un *drama romántico* por el desenlace trágico y la fuerza de un sino adverso. La misma solución final de la muerte por amor dentro de su misma extremosidad es una solución poética y cristiana al

---

<sup>38</sup> Es la expresión teatral más característica del Romanticismo. Enlaza con el teatro del Siglo de Oro muy del gusto del público romántico y despreciado por los autores neoclásicos. Se traslada al escenario la visión que los románticos tienen de la vida. Entre los temas destacan: el amor, que rompe fronteras y convencionalismos; el azar, que vapulea al héroe romántico; la libertad, que es la gran conquista y el gran sueño, o la rebeldía política, que se convierte en el gran compromiso. Los personajes reflejan los gustos románticos: su origen desconocido, su apostura varonil, su amor a la libertad les confieren inevitablemente un destino trágico. La historia o la leyenda son las dos principales fuentes de inspiración. La escenografía y la ambientación son fundamentales dentro de la estética del drama romántico: panteones, montañas, castillos, tormentas y paisajes inhóspitos y nocturnos son sus predilectos. La intención ya no es educativa sino que pretende llegar a la sensibilidad del espectador.

En la forma se rechazan las reglas clásicas, mezcla lo trágico y lo cómico, la prosa y el verso; la división en actos es irregular, tres o cinco son las estructuras más frecuentes. Es muy importante la “teatralidad”, de ahí que se persiga una atmósfera adecuada, un estilo sublime, un lenguaje retórico y una gran intensificación de elementos efectistas que causen sorpresa al espectador. Entre las obras más representativas encontramos *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, *Los amantes de Teruel*, de Eugenio de Hartzenbusch y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.

final ineludible del suicidio de los amantes. No rompe, pues, una tradición en la serie de conclusiones románticas, sino que atenúa líricamente el sacrilegio del suicidio hasta entonces dominante. Tanto Leonor en *El Trovador* como Isabel en *Los amantes de Teruel* tienen voluntad de suicidarse por amor al saber que su amante va a morir o yace ya muerto (T211.2. *Wife's suicide at husband's death*, en el caso de Isabel S115.5.1# *Suicide by falling on erect sword*).

Leonor:

—Aborréceme, es mi suerte;  
maldíceme si te agrada,  
mas toca mi frente helada  
con el hielo de la muerta.  
Tocála, y si hay en tu seno  
un resto de compasión,  
alivia mi corazón,  
que abrasa un voraz veneno ...  
Me muero, me muero ya  
(García Gutiérrez, 1984: 192-193).

Isabel:

—Ved en prueba esta punta sutil envenenada [...] Mi bien, perdona mi despecho fatal. Yo te adoraba. Tuya fui, tuya soy: en pos del tuyo mi enamorado espíritu se lanza.

(*Dirígese adonde está el cadáver de Marsilla; pero antes de llegar, cae sin aliento con los brazos tendidos hacia su amante.*)

(Hartzenbusch, 1989: 81-82)

Hartzenbusch escribió su obra en pleno apogeo del drama histórico, y compartió protagonismo con Zorrilla y García Gutiérrez. Pero quien realmente cambió el teatro español del siglo XIX fue Larra influyendo en muchos autores contemporáneos y posteriores al cohesionar hechos

históricos con matices ficticios que atraen la atención del receptor, es decir, haciendo convivir en un mismo espacio historia y literatura. En su trabajo, Hartzenbusch sigue esta línea y opta por idealizar la leyenda magnificando y dignificando los sucesos medievales.

El interés por los Amantes de Teruel ha sido uno de los grandes bastiones del teatro del siglo XIX. Al margen de la labor de Hartzenbusch, hay un total de ciento diecinueve obras dedicadas a este tema durante este siglo. Responsabilidad de poetas, novelistas y dramaturgos se han acercado a la leyenda desde enfoques variados: unos cambian la fecha de la petición de mano; otros, la de la vuelta; algunos, el tiempo pedido como plazo; y varios, como Hartzenbusch, inventan personajes.

Hartzenbusch asume la tradición de manos de Artieda y de Tirso de Molina, la purifica y la perfecciona, porque se plantea escribir la gran obra española sobre el amor (Muñoz Garrido, 2003: 72). La estrena a beneficio de Carlos Latorre, con intervención de los mejores actores del siglo XIX, Bárbara Lamadrid y Julián Romea. Obtuvo gran éxito el estreno, hasta el punto de que Larra en su conocidísimo artículo tributó al autor el más encendido homenaje (véase anexo).

Hartzenbusch escribe un drama histórico sustentado en una fecunda tradición preexistente: una pareja de enamorados cuya pasión es familiarmente contrariada dando lugar, indirectamente, a una doble muerte por amor. Además del amor y la muerte, presenta en su obra el triunfo de una mentalidad que vence sobre los prejuicios sociales. El motivo de la desigualdad en el amor, que antes era secundario, se convierte en causa evidente de la tragedia. Pedro Segura declara su voluntad de casar bien a su hija porque debe mirar por su vejez:

Pedro: mucho me aflige, Isabel,  
tu pesadumbre tenaz;  
pero, por desgracia, yo  
no la puedo remediar.  
Esclavo de su palabra  
es el varón principal;  
tengo empeñada la mía,  
la debo desempeñar.  
En el honor de tu padre  
no se vio mancha jamás:  
**juventud honrada pide  
más honrada ancianidad.**

(Hartzenbusch, 1989: 24)

El dinero condiciona la aceptación social. Pero Pedro Segura quiere presentarse ante el lector como un personaje leal pese a que oculte, por su interés, que Marsilla está vivo. En la recreación decimonónica las miserias humanas se multiplican (adulterio, chantaje, mentiras, traiciones, trampas y otras añagazas):

Pedro: Calla: no te oiga Isabel.  
Guarda con ella silencio.  
Marsilla ha venido, y ella  
no lo sabe.

(Hartzenbusch, 1989: 68)

Picoche (1982: 230-232) estudia la estructura del drama que está construida de un modo muy firme con los siguientes mecanismos:

1) El centro del drama es el final del acto, concretamente la escena octava en la que don Rodrigo chantajea a doña Margarita, madre de Isabel, con las cartas de un adulterio que esta cometió hace muchos años, estando

ya casada, y que él conoce por su amistad con Roger de Lizana, el amante.

Margarita: ¡Cartas!

Rodrigo: De mujer... cinco... sin firma todas. Pero yo os las presentaré, y vos me diréis quién las ha escrito.

Margarita: ¡Callad! ¡callad!

Rodrigo: Si no acudiré a vuestro esposo: bien conoce la letra.

Margarita: ¡No! Dámelas, rompedlas, quemadlas

Rodrigo: **Se os entregarán; pero Isabel me ha de entregar a mí su mano primero.**

Margarita: ¡Oh!

Rodrigo: Dios os guarde, señora.

Margarita: Deteneos, oídme.

Rodrigo: Para que os oiga, venid a verlas. (*Vase*).

Margarita: Escuchad, escuchadme. (*Vase tras don Rodrigo*).

(Hartzenbusch, 1989: 49).

Se las dará con la condición de que Isabel se case con él.

- 2) A cada lado de este eje se desarrollan las escenas fatales que influyen en el desenlace: la extorsión del villano y la mentira de la mujer celosa.

Zulima: El rey llegó a saber  
lo que pasaba; la reina  
pudo escapar, protegida  
por un bandido, cabeza  
de la cuadrilla temible  
que hoy anda por aquí cerca;  
y Marsilla...

Isabel: ¿Qué?

Zulima: Rogad  
a Dios que le favorezca.

Isabel: ¡Ha muerto! ¡Jesús, valedme! (desmábase)  
(Hartzzenbusch, 1989: 42)

- 3) A cada lado de ambas escenas se halla un motivo dramático entre madre e hija, de las cuales la segunda es el complemento de la primera.

Isabel: ¿Quién figurase pudiera  
que me olvidara Marsilla?

.....

Yo se la daré leal,  
yo defenderé mi diestra:  
viuda del primer amor  
he de bajar a la huesa.  
Llorar libremente quiero  
lo que de vivir me resta  
sin que pueda hacer ninguno  
de mis lágrimas ofensa.  
No he de ser esposa yo  
de Azagra: primero muerta

Margarita: ¿Tendrás valor para...?

Isabel: Sí, mi desgracia me le presta.

Margarita: ¿Y si te manda tu padre?

Isabel: Diré que no.

Margarita: Si te ruega...

Margarita: Si amenaza...

Isabel: Mil veces no...

(Hartzzenbusch, 1989: 44-45)

- 4) A cada lado, también, una intervención del padre: la vuelta de Monzón.

Pedro: Gustoso a Monzón partí,  
comisionado especial  
para ofrecer a don Jaime  
las tropas que alistaré

nuestra villa de Teruel  
en defensa de la paz  
que don Sancho y don Fernando  
nos quieren arrebatat:  
fue don Rodrigo de Azagra,  
obsequioso y liberal,  
acompañándome al ir,  
y me acompaña al tornar;  
mas yo me acordaba siempre  
de vosotras con afán.  
Triste se quedó Isabel;  
más triste la encuentro.

(Hartzenbusch, 1989: 22)

o la salida para la Iglesia.

Pedro: Hijos, el sacerdote que ha de bendecir  
vuestra unión, ya nos está esperando en la  
iglesia. Tanto mis deudos como los de  
Azagra me instan a que apresure la  
ceremonia; pero aún no ha fenecido el plazo  
que otorgué a don Diego ...

Martín: ¡Inútil escrupulosidad! No os detengáis.  
No romperá mi hijo el seno de la tierra  
para reconveniros.

Pedro: Estad seguros de que mientras no oigáis  
las campanas, no habrá dado su mano  
Isabel. Estos caballeros podrán atestiguar  
que se esperó hasta el cabal vencimiento  
del plazo. Marchemos.

(Hartzenbusch, 1989: 56)

5) En ambos extremos, las escenas en que interviene  
Marsilla: Valencia al principio,

Zulima: ¡Cómo! ¿Qué riesgo?

Marsilla: A Valencia

tu esposo ha de llegar hoy;  
y en llegando, tú y él y otros  
al sedicioso puñal  
parecéis.

(Hartzenbusch, 1989: 16)

y Teruel al final.

Marsilla: Por Dios... que lo olvidé. Pero, ¿no basta,  
para que hacia Isabel vuele Marsilla,  
querer, deber, necesitar mirarla?  
¡Oh!, ¡qué hermosa a mis ojos te presentas!

.....

Isabel: **Me engañaron: tu muerte supusieron  
y tu infidelidad.**

(Hartzenbusch, 1989: 74)

Isabel, como los personajes de la tradición del romancero, es engañada con la noticia de la muerte del amado; aquellas salen en su búsqueda o toman los hábitos. La actitud de la muchacha está más en consonancia con *El sí de las niñas* de Moratín, no por el motivo, sino por sus connotaciones: prima la ley del honor sobre el deseo.

Esta gradación aspira a concentrar la intensidad dramática en determinados momentos, siempre al final de las escenas. “El acto más intenso es el penúltimo” (Picoche, 1982: 232), aquel donde Isabel confiesa su amor por Marsilla a don Rodrigo de Azagra. Aun así, este no se muestra indulgente con Isabel e insiste en casarse con ella:

Rodrigo: [...] Ahora, aunque nos casemos,  
¿me podréis aborrecer?

(Hartzenbusch, 1989: 54)

Isabel, a continuación, se burla de su poca galanía:

Isabel: ¡Vos sí que triunfáis así  
de esta débil mujer!  
(Hartzenbusch, 1989: 55)

El drama de Hartzenbusch repite motivos, no folclóricos, sino literarios, que comparte, en buena medida, con *El Trovador* y con *Don Álvaro o la fuerza del sino*:

1. Los enamorados son jóvenes que se conocen desde niños y aún no son considerados socialmente adultos.
2. Esto hace que Marsilla no pueda aspirar a la mano de su amada ya que, en su corta edad, no ha conseguido hacer fortuna con la que conquistar al padre de Isabel.
3. Debe irse fuera de Teruel para recobrar el renombre que la ruina económica de su familia le había ocasionado: desde ese momento en un hombre sin patria, tierra y señorío.
4. Hay un abuso del poder del futuro marido, que aprovecha de la pobreza del enamorado correspondido por la amada para conseguir el amor de ésta.
5. No hay descripción psicológica de los personajes y la única fuente informativa sobre sus pensamientos y temores son ellos mismos. Con sus extensos monólogos nos dan a conocer rasgos de su personalidad, sin llegar a una visión física del conjunto.

Las informaciones sobre los personajes pueden ser contrastadas en *Anales* de la época. Allí comprobamos qué personajes existieron en la realidad y cuáles son creaciones del autor. Paul Ricoeur diferencia entre *figuras representadoras*

como plasmaciones literarias de personajes reales-históricos y *figuras significadoras* que son inventadas por el propio autor. Zulima y Azagra, aunque figuras secundarias y símbolos de la otredad, de la alteridad y de la muerte (Materna, 1998: 193), están cargadas de un dramatismo tal que la intriga sin ellas carecería de interés.

Zulima:

No borres de tu memoria  
tan debido ofrecimiento,  
y haz por escuchar atento  
cierta peregrina historia.  
Un joven aragonés  
a un noble puso los ojos  
vino cautivo al serrallo:  
sus prendas y el nombre callo;  
tú conocerás quién es.  
Toda mujer se lastima  
de ver parecer sonrojo  
en el esclavo Zulima  
y férvido amor en breve  
nació de la compasión:  
aquí es brasa el corazón;  
allá entre nosotros, nieve  
quiso aquel joven huir;  
fue desgraciado en su empeño:  
le prende, y por su dueño  
es condenado a morir.  
Pero a favor del cristiano  
velaba Zulima: ciega,  
loca, le salva; mas, llega  
a brindarle con su mano.  
Respuesta es bien se le dé  
En trance tan decisivo:  
habla tú por el cautivo;  
yo por la reina hablaré.

(Hartzenbusch, 1989: 15)

Zulima anticipa el final de la historia al ser rechazada por Marsilla.

Por otro lado, está don Martín cuya única justificación dentro de la obra es dar la noticia de la boda de Isabel con Rodrigo de Azagra a su hijo Diego de Marsilla.

Martín: ¡Suerte cruel! Cuando el fatal sonido  
de la campana término ponía ...

Marsilla: ¡Ese tigre anunció la muerte mía!

Martín: ¿Lo sabes?

(Hartzenbusch, 1989: 63)

Así pues, Zulima, una mora enamorada de un cristiano de esas que abundaban en la literatura medieval, sería un personaje verosímilmente literario que influye en el curso del drama mientras que don Martín representaría al padre preocupado por la desdicha de su hijo pero, a su vez, resignado y sin maldad.

Isabel resulta la gran heroína de la historia al transigir en casarse para salvar la honra de la familia: se sacrifica en aras de un interés superior porque es una víctima. Marsilla es el enamorado cuyo destino fatal interfiere en sus planes con Isabel ya que a causa de que la sultana Zulima lo ha apresado y posteriormente atado a un árbol de las afueras de Teruel llega tarde al plazo que don Pedro, padre de Isabel, le había impuesto.

Zulima: ¡Nunca espere ser dichoso  
quien de celos me mató!

(Hartzenbusch, 1989: 18)

Con estas palabras Zulima augura la planeada fatalidad que le espera a Marsilla. Con la mora enamorada, el dramaturgo turolense

sublima a Marzilla e Isabel presentándolos como un dechado de virtudes, pues Marzilla entra en la habitación, pero no en la conyugal y tampoco está el marido. A tanta pureza y perfección de amor no puede corresponder otra solución que la muerte, pero una muerte por la fuerza del dolor, por el sentimiento y la pena. Marzilla e Isabel, en su constancia y sublime sacrificio, son tipos magistrales (Muñoz Galiano, 2003: 72-3).

La ejemplaridad ha perdurado en la transmisión literaria de los hechos, no así connotaciones ideológicas y políticas que han acabado imponiéndose. Como resultado, se ha pasado de un drama particular de dos familias, a una denuncia social y nacional de una situación opresora; de lo local ha dado el salto a lo nacional. El relato de los Amantes se hace patrimonio de la humanidad, convirtiéndose en el reflejo romántico del “amor constante más allá de la muerte” del soneto de Quevedo. Si la muerte súbita por amor era un motivo literario en la Edad Media, el mismo motivo adquiere un significado distinto en el drama de Hartzensbuch: los amantes son víctimas de la sociedad, y no solo de un padre avaricioso. Azagra no sale bien parado, y se convierte en un actante maléfico, entrado en años y libidinoso. Navas Ruiz (1970) descubre un fuerte sentido social que engloba la oposición entre un sistema de convivencia colectiva, al que el individuo se liga por el deber, y el deseo íntimo que se rebela contra él en busca de la felicidad. Isabel pone el colofón a la lectura romántica:

Isabel: Mi bien, perdona  
Mi despecho fatal. Yo te adoraba.

Tuya fui, tuya soy: en pos del tuyo  
Mi enamorado espíritu se lanza.

(Hartzenbusch, 1989: 82)

Así pues, el mensaje de la tradición medieval y el de la versión romántica es muy distinto; no obstante, en ambas pervive una precisión cronotópica que pretende dar visos de verdad a lo narrado y, para ello, Hartzenbusch acude al tiempo y el espacio de la tradición. Esta premisa explicaría la abundancia de descripciones precisas, sobre todo, en la evocación de Teruel y los valores simbólicos de las mismas. De esta manera, autor y espectador ven en Teruel un lugar arcádico donde se desarrolla la acción y en el que la hermosa ciudad refleja el amor puro que los enamorados distanciados se procesan.

Marsilla:

—Hoy... si no es esto soñar,  
torno a la luz, a la vida,  
y espero ver la florida  
margen del Guadalaviar,  
allí donde alza Teruel,  
señoreando la altura,  
sus torres de piedra oscura  
que están mirándose en él.  
No es lo más que me redima  
la noble princesa mora:  
el bien que me hace, lo ignora  
aun la propia Zulima.

(Hartzenbusch, 1989: 11)

En cuanto al tiempo, la historia de *Los amantes de Teruel* comienza con un *ultimatum* temporal. Marsilla en un espacio de tiempo determinado por don Pedro debe obtener fortuna con la que poder optar a conseguir la mano de Isabel. Por la

intervención de un fatal destino interfiere en el camino del joven enamorado una Sultana, Zulima, que hace todo lo posible para que el caballero no llegue a tiempo. Todo va contrarreloj: don Pedro acepta a don Rodrigo como esposo de su hija, informa de esto a doña Isabel y posteriormente a don Martín, padre de Marsilla. Doña Margarita, madre de Isabel, intenta que don Rodrigo desista de tal idea y a cambio consigue que éste la chantajee con unas cartas amatorias escritas a su amante durante el matrimonio con don Pedro, etc. El tiempo va a la velocidad de un rayo; las escenas se suceden dinámicamente unas tras otras.

Margarita: (Aparte, siguiendo con la vista a los dos, que se retiran)

Isabel: (Que viene tras su madre)

Isabel: (Sollozando al retirarse)

(Hartzzenbusch, 1989: 32-33)

En otras palabras, el tiempo es el centro del argumento. Éste condicionará el decurso del relato con una fecha límite, de la que no se hace eco la historia, y que conducirá a los enamorados a un *fatum* trágico, que les llevará a la muerte.

Isabel: (Con sobresalto) ¿Qué hora es ya?

Teresa: No tardarán en tocar a vísperas ahí al lado, en San Pedro. Es la hora en que salió de Teruel don Diego, y hasta que pase, mi señor no se considera libre de su promesa.

(Hartzzenbusch, 1989: 50)

Adel, ayo del sultán de Valencia, tras asesinar a la sultana Zulima hace un alegato ante todo el pueblo de Aragón.

Adel: Aragoneses,

yo la sangre vertí de la sultana;  
pero el rey de Valencia, esposo suyo,  
tras ella me envió para matarla.  
Consorte criminal, amante impía,  
la muerte de Marsilla maquinaba,  
la muerte de Isabel..  
(Hartzenbusch, 1989: 81)

En él muestra la intención que desde un principio tenía Zulima de acabar con la vida de los dos amantes; todo sería cuestión de tiempo.

Por otra parte, resulta cuando menos frustrante el encuentro entre los enamorados. Éstos nos se reciben de forma cariñosa; es más, la amada se muestra desdeñosa, pese a su confesión de que le sigue amando,

Isabel: Pues bien... Yo te amo. Vete.  
(Hartzenbusch, 1989: 77)

Y el enamorado le recrimina que se haya casado con otro y no le hubiera esperado.

Marsilla: Yo no, Isabel, yo no. Marsilla supo  
despreciar una mano soberana  
y la muerte arrostrar, por quien ahora  
la suya vende y el porqué le calla.  
(Hartzenbuch 1989: 76-7)

Le pide explicaciones de las que él obtiene una respuesta clara: Isabel ya no le ama.

Marsilla: ¡Gran Dios! Ella lo dice.  
Con furor me lo dijo: no me engaña.

Ya no hay amor allí. Mortal veneno  
Su boca me arrojó, que al fondo pasa  
De mi seno infeliz, y una por una,  
Rompe, rompe, me rompe las entrañas!  
Yo con ella, por ella, para ella  
Viví... Sin ella, sin su amor, me falta  
Aire que respira... ¡Era amor suyo  
El aire que mi pecho respiraba!  
Me lo negó, me lo quito: me ahogo,  
No sé vivir.

(Hartzenbusch, 1989: 80)

El tiempo ha dado lugar a cambios en la vida de Isabel que Marsilla no podrá superar; así prefiere morir antes que vivir con dolor físico y espiritual. Tras esto Isabel, buscará la vida eterna a su lado.

Isabel: El cielo que en la vida nos aparta,  
nos unirá en la tumba.

(Hartzenbusch, 1989: 82)

La adquisición de una fortuna adecuada a la familia Segura supone la búsqueda incansable por parte de don Diego del amor de Isabel. Todo se enreda de tal forma que el motivo del espacio y el tiempo unido a la velocidad juegan una baza esencial en este hilo argumental. Teruel es la ciudad que vio nacer a los dos enamorados y Valencia la que los separó. Transcurrido un tiempo, los amantes vuelven a encontrarse pero esta vez las cosas son muy diferentes: Isabel ya es mujer de otro hombre, pues don Pedro de Segura ha cumplido la palabra de casarla con otro que no fuese Marsilla si éste no volvía con riqueza en el plazo prefijado. Esta coherencia interna supone la búsqueda continuada de la verdad narrativa, base del drama histórico. El lector debe comprender la historia aunque esto suponga la introducción

de elementos literarios que no forman parte de la leyenda. Esa es la ventaja que posee la literatura, que se puede servir de la ficción para hilar adecuadamente el enredo amoroso. Todo forma parte de un entramado que el autor debe elaborar con destreza y habilidad para llegar a obtener la espectacularidad dramática deseable. De ahí, la gran importancia de la estructura que se ocupa de mantener la intriga durante todas las escenas; es decir, se trata de un guion dramático adecuado a necesidades comerciales. No pretende instruir al lector, ni persigue un afán didáctico o aleccionador sino tan sólo entretener o, mejor aún, conmocionar.

En este contexto surge la figura de Juan de Dios de la Rada y Delgado (1868), quien en su obra *Mujeres célebres de España y Portugal* cita a Isabel de Segura como un tributo a aquellas mujeres que han servido de ejemplo. Son “mujeres privilegiadas, dignas por sus altos merecimientos de la admiración y de la gratitud de la humanidad” (p. VIII). Entre reinas, como Isabel la Católica o doña Berenguela, santas, como santa Teresa, mártires, como Engracia, Eulalia, o infantas, además, cita a Jimena Díaz, y a mujeres de reyes (de Ramiro II, Alfonso VI, Sancho III), menciona a Isabel de Segura, al principio del tomo II, dedicado a la Edad Media. El Romanticismo hace una lectura de la Edad Media, en la que no importa la veracidad histórica, o esta queda mermada ante la voluntad de la presentación de unos valores estéticos o simbolistas (Sanmartín Bastida, 2000):

- Blanca de Castilla, madre de San Luis.
- Isabel de Segura.
- Beatriz Alfonso, hija de Alfonso el Sabio y Reina de Portugal.
- Doña Maria Coronel.
- Doña Leonor de Castilla, Princesa de Gales.

- Doña Isabel de Aragón (la Reina Santa), muger de D. Dionis de Portugal.
  - Doña Maria de Molina (La Grande).
  - Na Marcadera de Peralada (La Mercadera).
  - Doña María de Portugal, muger de D. Alfonso XI de Castilla.
  - Inés de Castro.
  - Doña María Coronel.
  - Doña Juana Manuel, muger de Enrique II.
  - Doña Leonor de Aragón.
  - Doña Blanca de Navarra.
  - Doña Isabel la Católica.
  - Aixa<sup>39</sup>.
  - Moraima.
  - Doña Beatriz de Galindo.
  - Doña Juana Juárez de Toledo.
- 
- Libro tercero. Edad Moderna.
    - Doña Juana la Loca.
    - Catalina de Aragón, Reina de Inglaterra.
    - Doña María de Pacheco.
    - Luisa y Angela Sigea.
    - Santa Teresa de Jesús.
    - Doña Catalina Erauso (La Monja Alférez).
    - María de Estrada.
    - Doña Oliva Sabuco de Nantes.
    - Doña Ana de Mendoza, Princesa de Éboly.
    - Doña Juana Coello.
    - María Pita.

---

<sup>39</sup> Se refiere el autor a Aixa Bint Muhammad Aben Al-Ahmar, madre de Boabdil. Vivió en la segunda mitad del siglo XV. Fue una de las personalidades más importantes de la historia de Al-Andalus. Se le atribuye la frase: “Llora como mujer lo que no supiste defender como hombre”. Participó activamente en algunos de los acontecimientos más importantes de la toma de Granada.

- Celebridades artísticas y literarias del siglo XVI.
  - Doña Isabel Sánchez Coello.
  - Catalina Badajoz.
  - Doña Isabel de Córdoba.
  - Cecilia Monillas.
  - Doña Juana Morella.
  
- Celebridades varias del siglo XVII.
  - Juana Inés de la Cruz.
  - Catalina de Jesús.
  - Catalina de Braganza ó de Portugal.
  - La Duquesa de Béjar, D<sup>a</sup> Teresa Sarmiento.
  - Doña Luisa Roldán.
  - María, heroína portuguesa.
  - Doña María de Zayas.
  - La Duquesa de Huéscar y de Arcos. Doña Mariana Silva Bazán y Sarmiento.
  - Doña María Prieto.
  - Doña María Isidra Guzmán y La Cerda.
  - Agustina Zaragoza.
  - Doña Mariana Pineda.
  - Rita Luna.

Como parecía intuirse ya desde los primeros momentos, Isabel ha sido colocada en la lista de las claras mujeres de todos los tiempos, dándole una entidad real a su figura en un momento especialmente suspicaz a la fidelidad histórica. El siglo XIX da cabida a la mayor polémica sobre el tema de los Amantes, pero también es el tiempo en el que se trabajó con más ahínco en hacer perpetuar la leyenda porque confluían dos motivos propios del siglo: a) el nacionalismo político y b) el interés por la historia. Y el amor como materia novelable y la muerte como desenlace trágico

siempre habían sido temas que despertaron un enorme atractivo dramático.

## LOS AMANTES EN LOS PLIEGOS DE CORDEL DECIMONÓNICOS

La brevedad de la leyenda de los Amantes la hacía apetecible para su difusión en el formato de los pliegos de cordel. Alventosa, en el siglo XVI, ya daba buena cuenta de ello. Pero en su obra se podría ir más lejos, porque es probable que asumiera la forma de una *relación de sucesos*, algo así como una publicación sensacionalista sobre acontecimientos prodigiosos y notables, escabrosos, reales o ficticios, acaecidos en la Península durante décadas: el nacimiento de siameses, eclipses solares, parricidios o infanticidios, estrellas fugaces... Carro Carbajal y Sánchez Pérez (2008) publicaron una relación de sucesos escrita por Diego Gasque durante las últimas décadas del siglo XVI. Su título es sugestivo: *Caso afortunado que agora nuevamente sucedió en la ciudad de Fina, que es junto a Génova. Trata de la crueldad grande que causó una perversa muger que ahogó a su hija, y hizo matar a su suegra y sacar la lengua por el colodrillo. Y condenó a un moço, el qual murió asaetado sin tener culpa*. Como el relato de Alventosa, está escrito en quintillas dobles y estaba destinado a un público específico con

una acendrada experiencia del género que le podía venir de distintos frentes, el laico y el religioso. Endechas y lamentos fúnebres están bien documentados en textos historiográficos muy antiguos, que se entremezclan en su formalización con hábitos sociales arraigados [...] (Cátedra, 2002: 250).

La literatura de cordel es un soporte privilegiado de esta transmisión cultural popular (Redondo, 1989) que conecta con el consumidor acudiendo a recursos orales y motivos folclóricos (Carro Carbajal, 2006). El espíritu contrarreformista impregna las relaciones de una religiosidad ya evidente en el *papel escrito de letra antigua*. Por su brevedad, carácter religioso y melodramático, abundancia de motivos folclóricos, tensión dramática y narrativa... el texto de los Amantes encajaba como un guante en este género literario y editorial. En el trasvase los Amantes se someten a un proceso de remodelación estética y temática.

En estos mismos métodos se localizaría la base de la parodia, que Deza había planteado abiertamente en el siglo XVII. Para que esta fuera efectiva era necesario el reconocimiento de los referentes, algo que podía intuirse, con cierta dificultad, en la *Triste Deleytación*. Pese al escaso interés que los primeros testimonios sobre los Amantes han despertado en la crítica, creo que es allí donde están los datos que explican todo el proceso posterior, y que confirman una divulgación tradicional, mejorada, consolidada y legitimada por la literatura. Los pliegos de cordel y las parodias satíricas confirman estas hipótesis. *Los amantes de Chinchón*, *Estrupicios del amor* y *Los novios de Teruel* en la segunda mitad del siglo XIX ponen en escena una versión degradada de los excesos románticos sobre la tradición (Pélaez Pérez, 2004: 2). No son obras serias, que pasarían al canon, sino chanzas descarnadas que emplean distintos procedimientos, si no retóricos, sí burlescos. Fueron

especialmente significativas las del siglo XIX, en principio orientadas a destrozarse las pretensiones románticas, luego reconducidas por caminos más lúdicos. En cualquier caso, tanto las parodias como sus recreaciones demuestran el reconocimiento social del subtexto originario al que contribuyen a revalorizar y a consolidar, dando cuenta de su prestigio cultural.

Pliegos sueltos o literatura de cordel y relación de sucesos, en este caso en su versión paródica, son dos características de la *Relación burlesca intitulada 'Los Amantes de Teruel'*. Todos estos materiales, que recojo en los anexos finales, merecen un tratamiento metódico y detallado si se quiere reconstruir con solvencia la *tradición medieval*. Ahora desborda, con creces, mi propósito. Sí quiero comentar, no obstante, algunos elementos de la trama. Esta relación burlesca parodia el romance del siglo XVI, perdido en la actualidad, que da comienzo con el verso:

En Teruel, príncipe angosto [...]

El *príncipe angosto*, excelso, superior, rico, magnífico, generoso y magnánimo, en parangón con Dios, es reemplazado por un *príncipe angosto*, un simple juego de palabras fácil de decodificar que degrada el referente, convertido en un ser mezquino, nada liberal ni dadivoso. Hay, pues, una inversión mecánica de todos los elementos de la leyenda, aun de los intersticios más sutiles.

Como en toda parodia, la efectividad de la burla se basa en la rapidez para reconocer los componentes parodiados. Este pliego de cordel, sin fechar pero publicado en Córdoba, es la prueba más fehaciente de la existencia del romance del siglo XVI y de su difusión oral más allá de nuestra Comunidad. Lo más sobresaliente de la parodia es la

cosificación y animalización de los personajes y la desmitificación de los espacios, en la línea de la tradición picaresca quevediana. La relación burlesca es una burla grosera, soez, mecánica, que roza lo vulgar, cuando no lo sobrepasa totalmente:

En Teruel donde se crían  
puerros, ajos y cebollas,  
melocotones, y nabos,  
pepinos, y zanahorias.  
En Teruel vuelvo a decir  
a donde se pescan zorras  
con anzuelos de pellejo,  
y con cernada de botas;  
[...]

El Teruel glorioso y noble, orgulloso padre de Isabel y Juan, de la tradición se ha transformado en una caótica huerta con significados simbólicos bastante expresivos. Isabel, pasa a ser ahora Dominga/Domingona, nombre al parecer alto, sonoro y significativo (véase en el anexo 4 el cuento titulado *Barbastro* publicado en «El Liberal», 13 de febrero 1898, por Emilia Pardo Bazán). Carente de toda delicadeza, es manca, coja, sorda y tuerta, además de:

cortés, como una **cochina**  
firme como una *pelota*,  
noble, como una *judía*,  
compuesta como una **mona**,  
discreta como un **jumento**  
[...].

La relación burlesca es cantada por el propio Juan Marzilla, en quien se subvierten la mayor parte de los motivos literarios y folclóricos asociados a su figura según la *tradición*.

Va dirigida a un señor, amigote de correrías, que ha presentado en el primer verso como *príncipe angosto* de monas, borricos y escobas, y al que menciona como *suciedad*. Le cuenta, como Lázaro de Tormes a Vuestra Merced, su historia. La deuda picaresca no sólo es patente en la estructura y la temática, sino también en el comportamiento de Juan, y en su lengua, en la que utiliza modismos y expresiones del léxico de la germanía y del hampa. Su casa es una choza, donde “Vivía pared en medio” Dominga. Animado por las virtudes de la muchacha, la pide al abuelo, de profesión borracho, en matrimonio, y se niega:

Después de otros muchos tragos  
que hubo de una parte y otra,  
me respondió, que sin duda  
fuera mía Domingona  
a tener el mayorazgo  
de un D. Fernando Algarroba,  
[...]

Juan le solicita ciento cincuenta meses, casi 12 años, de espera. Se embarca en un viaje muy corto, de El Retiro a Atocha, centro neurálgico de la picaresca y la baja prostitución, con olores a laurel y letrinas, donde protagoniza lances curiosos: libra una batalla con un tal D. Pedro Mendrugo por un mendrugo de pan. De Atocha va a Yepes (Toledo)<sup>40</sup>, zona famosa por sus vinos, donde salva a su amigo *suciedad* de ser tragado por una sucia letrina y devorado por un manojo de piojos y liendres. Como contrapartida, le pide ayuda económica bajo la promesa:

Verás, que me parto a Roma,

---

<sup>40</sup> De Yepes era el arcipreste de San Salvador, el mismo del que se decía que estaba amancebado con la mujer de Lázaro de Tormes.

y caso con mi Dominga,  
porque siendo ella mi Esposa,  
**no hay dolor que no me oprima,**  
**ni pena que no me coja.**

Geografía y léxico de la picaresca, del hampa y la germanía, mención de lo marginal, y temas predilectos de la literatura de cordel se concentran en esta sucinta composición. Cuanto más alto son los referentes, más bajos son las reconstrucciones paródicas de la cultura popular. En la línea del carnaval, esta relación ridiculiza y niega todas las manifestaciones de la fe, las costumbres, el saber y los mitos de la sociedad feudal. El libro de Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, viene muy bien para explicar este proceso. Con mucho menos lustre que Rabelais, pero con el mismo objetivo, el autor de esta relación usa imágenes corporales grotescas, disfraces y metamorfosis; se sirve de la ironía y de modos distanciadores como sátira, parodia, estructuras invertidas... El orden de la sociedad se subvierte, con un humor que trae consigo la degradación grotesca de la cultura oficial.

Poco después, Esteso recopila en un brevísimo libro un conjunto de parodias de las obras más famosas de todos los tiempos, entre las que incluye *Los Amantes de Teruel*, a los que bautiza como *Los bergantes de Teruel*. Ni Isabel ni Diego se reconocen cuando se encuentran casualmente: ella tiene más nariz y está más obesa. Ella, inconstante “orgullo de Teruel”, se ha casado con Ricardo el moro —moros eran los enemigos de la cristiandad contra los que Juan fue a luchar— porque no quería quedarse como su tía de Almería. La inversión de los arquetipos afecta a sus acciones. Isabel le pide un beso a Diego, un beso de mártir o de hermana. Él la insulta:

¡Te has portado como una guarra!

Con una hojalata, a modo de trinchete, el amante pretende acabar con la vida de ambos. Lo sublime se rebaja a lo más prosaico.

El interés de estas parodias no es tanto escarnecer a los referentes como ofrecer lecturas complementarias y reflejar la notable difusión de la leyenda. *La parodia revitaliza el hipertexto y le da una nueva proyección.* No hay que desestimar, por tanto, su importancia.

En pliegos sueltos también se difunden tres versiones que paso a comentar muy brevemente. Son textos serios en los que se respeta el hipertexto originario, aunque reorientado por derroteros mucho más modernos. Aun así, perviven arquetipos universales y fácilmente reconocibles porque en ellos, y en los motivos folclóricos, está el fundamento de un relato que ha sobrevivido en la literatura pero ha pervivido en la cultura popular.

***Los amantes de Teruel. Nueva relación histórica y compendiada de los amores y trágico suceso de dichos amantes don Diego de Marzilla y don Isabel de Segura,*** Barcelona, “El Abanico”, 19, en dos partes.

El pliego se autoproclama relación histórica, una estrategia propagandística ya empleada por Alventosa. La primera de las partes comienza apelando a la ancestral amistad de los padres de los Amantes:

La amistad más franca y pura [...].

No hay diferencia de clase porque son de iguales inclinaciones, afectos sinceros, nobleza, caballería, amor al

honor, a la patria y al rey, hitos fundamentales del Romanticismo. Los mismos elementos son empleados para caracterizar a los Amantes, convertidos ahora en ideales románticos, dechados de virtudes y apasionados corazones. Se repiten punto por punto los motivos del papel escrito de letra antigua, incluso en la presentación y en el número de los personajes: Juan quiere casarse con Isabel, y ella acepta. Su padre, en cambio, rechaza la propuesta porque es avaricioso y ve muy mermada la herencia del muchacho. Como héroe romántico, achaca a la fortuna su adverso sino:

Diego a la calle se lanza  
con el alma dolorida,  
llorando al ver convertida  
en dolor toda su esperanza  
y maldiciendo su suerte  
**y su fortuna precaria**  
[...].

El Amante se enfada con Pedro Segura y decide partir y conseguir oro “para arrojar a la cara/del que burla mi esperanza”. Es apasionado, sufre la agonía de la desesperanza, el dolor de ausencia y tiene el “alma llena de hiel”. Responsabiliza a los hados inclementes, es víctima desesperada, que parte en solitario “para conquistar su amor”. En el clímax de la tensión dramática se da fin a la primera parte.

La segunda sigue:

En un soberbio alazano  
que el huracán desafía,  
cabalga con bizzarria  
un guerrero castellano  
[...]

Con esta declaración, Diego deja de ser representante de Teruel para convertirse en patrimonio nacional, en un momento de revueltas nacionalistas que afectaban a toda Europa. Se estaba gestando el concepto de unidad nacional, y la tradición de los Amantes acaba adaptada a esta intención propagandística.

Diego se alista en las tropas más eximias que lucharon contra los sarracenos; se codea con los Reyes de Castilla, de Navarra y Aragón, y los templarios de Montpellier. Ahora el relato, presumiblemente para imitar la cadencia del verso épico, adopta la estructura del cantar de gesta; con aliteraciones, asíndeton, apelaciones al auditorio... emula la rapidez de la lucha, el vigor del brazo. El éxito lo convierte en Capitán de Caballeros, nombrado directamente por el Conde de Haro. Su fama llega a oídos de Alfonso VIII.

Paralelamente Pedro de Segura urde un plan y se apodera de las cartas que Diego le manda a Isabel porque a los ojos de la muchacha pretende darlo por muerto. El actante maléfico que intercepta las cartas cuenta con una larga tradición folclórica. De hecho, en la *Leyenda del Caballero del Cisne* —y aun antes, en la tradición celta— la suegra opera de la misma manera con la condesa Isomberta, la madre del futuro Caballero del Cisne (K2117.1. *Husband's letter ordering the calumniated wife to be treated well is altered into an order of execution; K2117. Calumniated wife: substituted letter. The letter announcing the birth of her children changed on de way to the king, so that the queen is falsely accused*). Pero Isabel se niega a ser coaccionada y se mantiene firme en su promesa de cinco años. Pasado el tiempo, contrae matrimonio con Azagra. Le solicita postergar la consumación del matrimonio por una noche:

Permitidme dedicar  
esta noche a la oración  
para que mi corazón  
venga Dios a confortar.

Diego vuelve en el último minuto, no a tiempo para evitar el matrimonio. Entra en la habitación de los Azagra y, al ver con sus propios ojos su desgracia, muere sin pedir un beso. En la misma cámara cae de repente Isabel (T93. *Fate of disappointed lover*).

Estos excesos despertarían la hilaridad por atentar contra el sentido común y serían objeto de paródicas recreaciones. Se omiten en esta *relación* ciertos datos; sin embargo, se reconocen a la perfección los arquetipos principales, llevados al límite de sus fuerzas en la expresión de los afectos.

***Historia de los Amantes de Teruel, Marzilla y Segura,* Dámaso Santarén, 1852. Véase anexo.**

Este texto en prosa fue reeditado como *Historia de los Amantes de Teruel, Marzilla y Segura*, Fernando Santarén, 1863, sin apenas variantes. Se trata de una novelización de los acontecimientos, en el mismo formato en el que se divulgaron las *historias caballerescas breves* de raíces medievales. Se agrupa por capítulos, con epígrafes claramente marcados que funcionan a la vez como resumen y como organizadores del discurso, en una segmentación pionera de la historia en motivos, tipos y arquetipos que el folletín recupera para la época.

En este contexto Pedro Segura es extremadamente rico, pero tarda en contar con un sucesor. Cuando lo consigue, (Q192. *Child as result of prayer*; T548.1. *Child born in answer to*

*prayer*), la madre muere (T585.6. *Newborn child kisses dying mother*). Aquí está el germen de un destino adverso, muy del gusto romántico (N121. *Fate decided before birth*) y de cierta predestinación, ajena a cualquier posible libre albedrío. La madre de Diego, que acaba de perder a su hijo (T589.7. *Simultaneous births*), amamanta a Isabel durante dos años (K1461. *Caring for the child*; T611. *Suckling of children*). De nuevo, nacimiento y muerte, cuna y sepultura, se emparejan como contrarios. Además, Diego e Isabel en este momento son hermanos de leche (P272. *Foster mother*; P274. *Foster sister*), lo que no impide su amor (P274.1. *Love between foster sister and foster brother*).

Diego, primero, se dirige a su propio padre, al que le cuenta su interés. Como hombre conocedor del corazón humano y como buen consejero, “después de una larga suspensión” le comenta a su hijo que Segura podría interponerse en sus amores. Así es. Diego se declara al padre, y Segura y su hija se van a pasar un día al campo. Le manda un billete en el que se reproducen las palabras que Isabel emite ante su padre en el papel escrito de letra antigua para evitar el matrimonio con Azagra:

Carísimo Diego: el embarazo y rubor que me hubiera causado el hacerte personalmente una ingenua declaración de tal naturaleza, me ha obligado a escogitar este medio. He meditado con detención tan honesta solicitud; nada hallo en ti que no te haga apreciable a mi vista [...] mas en la actualidad median otras circunstancias muy poderosas para mí. Isabel es todavía muy joven, pues apenas cuenta diez y seis años, y es mi opinión que las doncellas jamás deben tomar estado antes de la edad en que la madurez del juicio dirija sus acciones y estén bien prácticas en el gobierno de una casa y en disposición de poder desempeñar debidamente los deberes de una madre de familia.

Solo secundariamente hace referencia a la dote. Apasionado y preso de sus potencias, pide ayuda a su hermana (T66. *Help in wooing*; H970. *Help in performing tasks*) para concertar una cita en casa de Isabel (T35.5. *Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, defiant of the danger*). En el encuentro nocturno (T30. *Lovers' meeting*) los sorprende don Pedro (K1271. *Amorous intrigue observed and exposed*). En este momento el folletín llega a su punto máximo, cuando Segura reprende duramente a su hija, quien se ha retirado rápidamente de la ventana por un oportuno ruido. Diego pide el consabido plazo de cinco años de dilación del enlace. Isabel se asusta, se desmaya, se reincorpora. Al día siguiente Diego parte: participa en la batalla de las Navas de Tolosa, salva la vida del Conde de Haro y conquista la ciudad de Úbeda. Va con Alfonso VIII a Francia, a pelear con los albigenses. Participa en la cruzada castellana contra el infiel, y en la lucha contra los cátaros. Según la cronología, Marzilla pudo participar en la cruzada cátara, conflicto armado que tuvo lugar entre los años 1209 y 1244, por iniciativa del papa Inocencio III con el apoyo de la dinastía de los Capetos (reyes de Francia en la época). Lógicamente su participación abarcaría de 1212 a 1217, momento en el que termina el plazo dado por Segura. Como consecuencia, y en una recreación un tanto anacrónica, pero aún vigente, del espíritu caballeresco, Diego es hecho prisionero (R5. *Capture on field of battle*).

Entretanto, Isabel desespera y, delicada como heroína romántica, enferma del mal de ausencia. Don Pedro la acerca a Zaragoza y el cambio de aguas mejora su constitución. En el viaje se suceden sus pretendientes. A todos mira, pero a todos rechaza. Uno sobresale: el “hermano de Fenández de Aragón, señor de Albarracín, gran privado de los reyes de Castilla y Aragón, célebre militar, varón de nombradía y

suma reputación”. El muchacho es “joven, atento, gallardo y de interesante amabilidad”.

Deja Úbeda y se marcha como prisionero a Córdoba. Liberado por Mahomad por haber descubierto una conspiración que contra él tienen preparada, lo nombra privado y le encomienda la custodia de su hijo. Va con él a África, y es apresado por la calumnia de una mora. Inicia así un periplo que recupera motivos de la novela bizantina del siglo XVI. En ellos Oriente es un Paraíso exquisito y apetecibles, con abundantes manjares y hermosas odaliscas. Solía terminar estas novelas de viajes y aventuras con el encuentro de los amantes tras años de separación (T96. *Lovers reunited after many adventures*). El autor ha dotado al relato de cierta lógica narrativa y, frente a las versiones anteriores, parcas a la hora de describir los acontecimientos protagonizados por Marzilla durante sus cinco años de ausencia, este es prolijo en estos detalles, reduciendo la trama amorosa a sus líneas maestras.

Justo en el momento de cumplirse el plazo, llega Diego a su casa. Allí encuentra a sus padres, alegres por su venida pero apenados por el matrimonio de Isabel. Son ellos quienes le cuentan la noticia. El enamorado, ayudado por un criado, llega a la muchacha. Le pide un beso “no de amor [...] de paz [...] de reconciliación” antes de partir de nuevo de Teruel. Su negativa le provoca un “temblor repentino” y cae muerto. Enseguida se llama a los facultativos, que únicamente dictaminan la muerte. Isabel está llorosa; va al funeral y, oculta tras un velo, abraza el cadáver. Allí muere y el clero, los padres y los deudos deciden enterrarlos juntos.

Isabel tiene mucho de heroína romántica, como la Regenta, Ana Karerina o Madame Bovary. Con este desarrollo, el relato ha ganado en verosimilitud narrativa, recuperando muchos de los motivos que la recreación

literaria había ido dejando de lado y volviendo a sus orígenes míticos y legendarios.

## CONCLUSIONES

El proceso de gestación de la leyenda de los Amantes siguió pautas de afianzamiento similares a otras narraciones, con el consiguiente riesgo de ser considerada una pura fabulación. No es, pues, una *rara avis* sino más bien un caso excepcional dentro de una importante tradición folclórica que ha contribuido a su pervivencia. Isabel y Juan son arquetipos universales, que en Teruel han adquirido categoría de *mitos populares fundacionales* por el interés que han despertado en distintos géneros y en épocas distantes los amores trágicos. La razón de su existencia está en una *tradición arraigada*, rica en matices y versátil, proteica, en suma, con dos temas como constantes argumentales: el amor y la muerte. La tradición folclórica y literaria ha hecho el resto, cohesionando esas deudas, diluidas progresivamente, a medida que la literatura iba engullendo el rico mundo de matices y símbolos de la estructura oral. Mientras que los primeros documentos tienen abundantes referencias folclóricas, en Hartzzenbusch estas se ha diezmado, dando cabida a un componente ideológico y a una interpretación política diferente a la del contexto originario, limitado, posiblemente, a exaltar y a limpiar el honor de unos Marzilla que se recordaban por haber protagonizado escabrosos asuntos amorosos y

rencillas personales en Teruel. Así, *el linaje maldito expía sus culpas con un egregio personaje, nacido de las entrañas del pueblo turolense, su hijo predilecto, que acaba redimiendo a la familia y convirtiéndose en un elemento legitimador*. Esta exégesis no es, en modo alguno, original y ha sido impulsada por la recreación literaria y otros recursos documentales.

La tradición ha contribuido a presentar un relato, suma de motivos folclóricos y narrativos, como un conjunto de hechos históricos remozados artísticamente. Como pasaba en otras formas literarias, la narración debía apoyarse en hechos reales o verosímiles para hacerse creíble; de ahí la combinación de unos pocos datos históricos con aderezos populares, como en *Las Mil y una noches*. En todo caso, desde Yagüe de Salas se ha puesto especial hincapié en resaltar la verdad de estos datos, que acaban convertidos, como muchos relatos de amor, en ejemplos para admirar por un comportamiento *admirable* (Aragüés, 1999: 90-92), y también *admirado*, según la *Relación Anónima*. El relato de los *Amantes* pertenecería a esta segunda tradición, y prefiguraría una imagen cercana a la del mártir (*mártires de amor* y símbolos locales), incluso próxima a la santidad por amor porque Dios ha intervenido directamente en los hechos dejando sus cadáveres incorruptos y olorosos. El texto de Blas de Laserna (*Los Amantes de Teruel*, 1793) apunta esta idea al final de la obra, en unos versos añadidos por el censor, que serían recitados por Isabel:

¡Ay, mi perdido bien! ¡Ay, dulce esposo! ¡Ay, mártir del amor!

De nuevo se insiste en la idea de que Juan fue el esposo legítimo de Isabel, y no Azagra. Esta imagen del martirio por amor subyace, asimismo, en una *novella* del *Decamerón* de Boccaccio, en la que parodia y desacraliza la tradición

religiosa del culto del santo. Se trata de la *novella* de Lisabetta y Lorenzo que aparece en el *Decamerón* IV, 5. Carece de antecedente literario expreso, y hay que acudir para averiguar su génesis a una canción popular cuyo primer verso es:

Qual esso fu lo malo cristiano,  
che mi furò la grasta, et cetera.

El estudio comparativo de los motivos fundamentales que integran la *novella* permite establecer paralelismos con el sacrificio religioso (que se traduce en forma de reliquias y de culto al cuerpo santo incorrupto), de modo que Lorenzo pasa a ser una adaptación pagana de san Lorenzo, y Lisabetta llega a adorar al mártir de amor (Terzoli, 2001). Todo refleja un calculado subterfugio canalizado por la voluntad popular de enterrar juntos a dos jóvenes que no estaban casados. Esta misma lectura puede hacerse de la leyenda turolense. Como los héroes y los santos, el sepulcro de los Amantes es objeto de culto y peregrinación. Las momias son testimonio de lo ocurrido, pero también reliquias de adoración. El entierro en un recinto sagrado vendría a confirmar esta interpretación. Tras su exhumación en 1553 y al ver don Andrés Santos, primer obispo de Teruel, tales hechos, les otorgó el honor de enterrarlos bajo el altar de la capilla de san Cosme y san Damián. Nos movemos entre lo sagrado y lo profano, lo popular y lo escrito, *surgiendo en este contexto una leyenda en torno a un amor juvenil que necesita la muerte para realizarse*. Pero va a ser la literatura romántica la que contribuya a la consolidación del relato, a la propaganda de sus características y la fijación de sus constantes o motivos, en este caso literarios más que folclóricos: a medida que el relato pasa a la literatura escrita pierde los elementos tradicionales y repeticiones de contenido que favorecen la

memorización. Asistimos a un largo proceso por el cual la memoria deja espacio a la novelización de unos sucesos que se cargan con significados anacrónicos e interesados.

Con la ausencia o la brevedad de sus comentarios en el protocolo, Yagüe logra tres conquistas: a) dar visos de historicidad a los hechos que narra, porque se mantiene alejado de valoraciones o reflexiones subjetivas; b) contribuir a reforzar la atmósfera semi-maravillosa en la que se insertan sin ser sometidos a duda los acontecimientos contados; c) dar intensidad, efecto y tensión narrativa. Estaríamos ante una crónica de los hechos, que él mismo había recreado artísticamente tres años antes. Su difusión se llevaría a cabo en un momento propicio para creer en la historicidad de lo narrado; su gestación, la Edad Media aragonesa, tiene lugar en un cronotopo propicio para asumir creencias mágico-religiosas e, incluso, relatos inverosímiles. En realidad, rastrear el relato de los amantes es un buen instrumento para conocer la historia de la literatura de la Península Ibérica, y la sociología y la mentalidad de cada época.

Si un Marzilla tuvo la idea, los vecinos no cejaron en ello; el relato familiar evolucionó y pasó a ser un *mito de identidad local*. En este contexto no resulta primordial la narración cronológica de una vida, como tampoco la cantidad y calidad de las fuentes disponibles para componer el relato. El resultado serán leyendas donde el protagonista sobrepasa el rango de personaje histórico y adquiere un nuevo valor: el de modelo de vida, un *exemplum* para imitar o admirar. Sin duda, como el santo, los Amantes pertenecen a la historia, dada su condición humana, y a la metahistoria por la participación divina. Además la heroicidad es, en cierta medida, otra manifestación de santidad (Gómez Moreno, 2008).

Otro problema es justificar su éxito a lo largo de los siglos. En todos los casos, salvo en la comedia burlesca, se ha hecho una lectura interpretativa, porque cada versión, que parece conocer la anterior y asumirla, ha propuesto una visión positiva de los hechos (psicológica y religiosa-alegórica, como ejemplos de amor): Juan e Isabel han actuado con justeza, pero su amor ha sido imposible. Teniendo en cuenta el *papel escrito de letra antigua*, también puede hacerse una lectura como *exemplum ab contrario*, es decir, dejarse llevar por el amor es un temerario modelo de conducta. Ahora los Amantes ejemplificarían una actitud de nefastas consecuencias. Esta demostración se haría por la vía de lo trágico. El *amor*, que no la *amistad*, lleva a la muerte, como revela *La Celestina*. Aunque el contexto sea el mismo, la interpretación posterior ha diluido el matiz trágico como mecanismo de *reprobatio amoris*, haciendo prevalecer un rango heroico y sublime que, en principio, no estaría en los acontecimientos turolenses. La *reprobatio amoris* se recupera en las parodias del siglo XIX como escarmiento sarcástico también contra los arrebatos pasionales que llevan al rapto, al suicidio, a la melancolía... Este *revival* medieval es probable que surgiera como revulsivo contra conductas contemporáneas, más o menos cotidianas, que, como en el caso de Larra, inmortalizaban a sus protagonistas en la incipiente prensa española por muertes sangrientas por amor. De allí la vitalidad de la paremia: “Los amantes de Teruel, tonta ella y tonto él”, con la que se pone en solfa la temática amorosa decimonónica por las negativas consecuencias que produce y por cierta cursilería en su desarrollo.

El relato se adapta a la ideología de cada época y se asimila a las modas culturales imperantes, siempre sobre una documentada base folclórica. Podría tratarse de un relato literario configurado a partir de hechos ciertos, en la línea del

*Decamerón* y los *fabliaux*, y según el proceso de *légenderisation* del que habla magníficamente Delpech en relación con Jaime I. En este contexto la historia y la literatura son inseparables: sobre una base probablemente histórica se han proyectado elementos folclóricos. La historia y la leyenda son dependientes, y están llenas de influencias recíprocas.

La versatilidad de la leyenda le ha concedido vida autónoma, y ha logrado adaptarse a las modas y tradiciones literarias de cada momento, haciendo hincapié en los aspectos que a cada circunstancia cultural le interesaba: el *exemplum*, el cuento, la novela de caballerías y bizantina, el teatro, el drama romántico... Hay una tradición literaria muy abundante, con solución de continuidad contrastada, al menos desde el siglo XV. Rastrearla ayuda a comprender el desarrollo posterior del relato amantista.

La leyenda se actualiza continuamente desde el siglo XVI, alcanzando su mejor expresión en el drama romántico. La actualización es posible porque el relato tiene una función trascendente que no se hubiera percibido solo con la historia. Por otro lado, como intenta hacer patente el título del pliego de Alventosa, el relato debió difundirse ampliamente con anomalías o lagunas que la imaginación palió. Esta actualización lleva a la recreación literaria y a la novelización de unos hechos cuya carta de legalidad y dispositivos de supervivencia durante varias centurias se encuentran en el folclore. Su relevancia ha rebasado los límites de una simple tradición local e, incluso, en el *Diccionario de construcción y régimen* de Cuervo aparecen como ejemplo de *amantes* los de Teruel. Llegan a ser icono y representación de una comunidad, como los Sitios de Zaragoza o La Campana de Huesca, ambos relatos insertos en una evidente tradición folclórica y que contribuyen a la Historia Mítica de nuestra comunidad como *mito fundacional*

*territorial*. La leyenda ha surgido de la voluntad de legitimar el amor entre los jóvenes y la excelencia moral de una familia otorgándoles un carácter divino, a veces a través del emparentamiento con los monarcas.

Estamos ante un magnífico relato medieval, que alberga todavía numerosos misterios y problemas pendientes de resolver, no tanto en disputa sobre su historicidad o veracidad como sobre su recreación literaria. Podríamos hablar de una *ficción histórica* como modelo de ejemplaridad. El relato es, en el fondo, una loa *coaevorum virtus* o alabanza de los contemporáneos con pretensiones históricas innegables. Cualquier relato —histórico, de ficción o de historia verosímil—, pese a aparecer bajo una realidad retrospectiva, se vuelve por necesidad prospectivo y didáctico, en especial cuando tiene el propósito de encumbrar la vida de un personaje notable.

El relato viene a ser una manifestación de una escritura en forma novelesca de la historia. Si hasta los personajes de las crónicas son engrandecidos por hazañas que nunca cometieron, ¡cuánto más aquellos de los que solo tenemos documentación literaria, transmitida durante siglos de oídas! Sea o no sea cierto, otros relatos de amores imposibles concentran una acumulación muy similar de motivos literarios: historia y literatura van de la mano porque de la literatura se ha hecho historia. Como consecuencia, el relato es una mezcla o mixtura de elementos distintos: algunos hechos históricos, motivos folclórico aderezados con elementos bíblicos (*iudicium dei*), un trasfondo literario innegable y un componente ideológico del que se carga la estructura primaria.

He intentado, en la medida de lo posible, mantenerme al margen de la polémica historicista. Pero es muy difícil cumplir este propósito porque el relato ahora forma parte de

un mundo exterior a la literatura misma. Las fronteras difusas de la ficción se han borrado sin que se hayan ocultado las claves. A partir del siglo XVI, la documentación literaria sobre los Amantes se multiplica, probablemente por el interés despertado por la exhumación de las momias. Los problemas son anteriores, del siglo XIV, porque conviven la leyenda amantista con los libros de linajes, los *novellieri*, las *Mil y una noches* y la cuentística occidental. Acudiendo a motivos folclóricos y literarios, se han podido comprobar deudas e interferencias, dando explicaciones plausibles, aunque no definitivas, a un proceso de contaminación que puede justificarse a partir de la existencia de un substrato folclórico común, de la de transmisión oral de los testimonios, y hasta la de un desarrollo independiente. *El método de estudio folclorista y las interpretaciones míticas son un recurso más para autentificar la tradición y comprender su esencia y excelencias narrativas.* Estos datos insisten en el *origen tradicional del relato*, remozado continuamente por su versatilidad, proteísmo y permeabilidad con actualizaciones literarias. Con muy pocos personajes, el *papel escrito de letra antigua* ha logrado crear una narración más o menos completa y dinámica en la que el diálogo es un testimonio del juicio más que un elemento narrativo al uso.

## BIBLIOGRAFÍA

AARNE, Antti; Stith Thompson (1995), *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ABBOTT, Nabia (2006), “A Ninth-Century Fragment of the *Thousand Nights*: New Light on the Early History of the *Arabian Nights*”, *The Arabian Nights Reader*, ed. Ulrich Marzolph, Detroit, Michigan, Wayne State University Press, pp. 21-82.

ADELL, José Antonio; Celedonio García (2001), *Historias de amor en Aragón*, Huesca, Pirineo.

AGUDO ROMEO, M.<sup>a</sup> Mar (1995), “El léxico de los delitos sexuales en los fueros locales aragoneses”, *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 1, pp. 37-62.

— (2008), “El rapto de la mujer en la legislación foral medieval aragonesa”, *Aragón en la Edad Media*, 20, pp. 45-64.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1966), *Relaciones de sucesos. I, Años 1477-1619*, Madrid, CSIC.

ALTADILL, Julio (2005), *Castillos medievales de Navarra*, Valladolid, Maxtor.

ALVAR, Carlos (2001), “Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n<sup>o</sup> extraordinario, pp. 333-350.

— y Ángel Gómez Moreno (1987), *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus.

*Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo (1991), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols.

*Amadís. Base de datos bibliográfica sobre literatura caballeresca*, coordinada y dirigida desde la Universidad de Zaragoza por el Dr. Juan Manuel Cacho Blecua (<http://clarisel.unizar.es>).

*Los Amantes de Teruel. 12 canciones de amor* (2003), Zaragoza, PRAMES; Gobierno de Aragón; CAI, Diputación

Provincial de Huesca; Diputación Provincial de Zaragoza; Instituto de Estudios Turolenses (col. Aragón LCD, 24).

AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino V. (2000), “Hacia un contexto médico para la *Celestina*: sobre *amor hereos* y su terapia”, *Celestinesca*, 24, pp. 135-169.

— (2002), “El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen amor*: «loco amor» y «amor hereos»”, *Juan Ruiz, arcipreste de Hita y el «Libro de Buen Amor»*, ponencia pronunciada en Alcalá del Real el 2 de mayo de 2002.

ANGULO EGEA, María (2006), “Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el Melólogo del XVIII”, *Revista de Literatura*, 68, 136, pp. 471-488.

ARAGÜES, José (1999), “*Ars compilandi exempla*. La escritura ejemplar”, “*Deus concionator*”. *Mundo predicado y retórica del “exemplum” en los Siglos de Oro*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.

ARCE, Joaquín (1978), “Il Boccaccio nella cultura e letteratura castigliana: Panorama generale e rassegna bibliografico-critica”, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali. Atti del Congresso Internazionale: “La fortuna de Boccaccio nelle culture e nelle letterature nazionali”*. Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975, ed. Francesco Mazzoni, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 63-105.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1975), *Nobleza de Andalucía*, Hildesheim, New York, Georg Olms.

ARIAS GUILLÉN, Fernando (2009), “Honor y guerra. La tensión entre la realidad bélica y el discurso ideológico en la crónica castellana de la primera mitad del siglo XIV”, *Hispania. Revista Española de Historia*, 69, 232, pp. 307-330.

ARIÈS, Philippe (1989), “El matrimonio indisoluble”, en *Sexualidades occidentales*, eds. Ph. Ariès et alii, Barcelona, Paidós, pp. 194-218.

ARQUÉS, Rossend (1988), “La *Morta-viva*: gènesi, tradició i funció d'una al·legoria de la renaixença de la llengua catalana i de Catalunya”, *Anuari Verdaguer*, 3, pp. 31-76.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1989), “La aventura caballeresca de Garcí Rodríguez de Montalvo”, *Studies in honor of Bruce W. Wardropper*, eds. D. Fox et alii, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 21-32.

BALDÓ AZCÓ, Julia (2007), “Por la qual cosa es dapnado. Suicidio y muerte accidental en la Navarra bajomedieval”, *Anuario de estudios medievales* (AEM), 37, 1, pp. 27-69.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2003), *Espacios del drama romántico*, Madrid, Consejo Superior de Investigación.

BARANDA, Nieves (1994), “El desencanto de la caballería”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.<sup>a</sup> Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, vol. 1, pp. 149-157.

BARONA, Josep Lluís (1995), “De la persuasión a la fascinación: Fronteras entre lo normal y lo patológico en la cultura renacentista”, *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, coord. Elena Real Ramos, Valencia, Universitat de València, pp. 15-28.

BARTRA, Roger (2001), *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, col. Argumentos.

BÉGUIN, A. (1980), *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, FCE.

BERLIOZ, Jacques; Marie Anne Polo de Beaulieu (2008), “L'irruption de la matière orientale dans la littérature exemplaire, XIII-XIV siècle: de la description à la quantification”, *Le Répertoire narratif arabe médiéval. Transmission et ouverture. Actes du Colloque International (Liège, 15-17 septembre 2005)*, eds. Frédéric Bauden; Aboubakr Chraïbi; Antonella Ghersetti, Genève, Droz, pp. 161-172.

BELTRÁN, Antonio (1972), “Notas sobre la literatura popular en Aragón”, *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad de Zaragoza, 1972, pp. 41-46.

— (1979), *Introducción al folklore aragonés. Lo popular aragonés. ‘Literatura popular’ (I)*, Zaragoza, Guara Editorial (Colección básica aragonesa, 22).

BELTRÁN, Vicente (2005), “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, *Los Cancioneros españoles: materiales y métodos*, eds. Manuel Moreno & Dorothy S. Severin, Queen Mary, PMHRS, 43, pp. 9-58.

*La Bibliothèque Bleue. Littérature de colportage* (2003), eds. Lise Andries y Geneviève Bollème, París, Robert Laffont.

BIZZARRI, Hugo (2006), *Cuentos latinos de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2000), “El marco narrativo en los epígonos del *Decamerón*: Franco Sacchetti, Giovanni Sercambi, Ser Giovanni”, *Alfinge. Revista de Filología*, 12, pp. 7-21.

BLASCO Y VAL, Cosme (1870), “Los Amantes de Teruel” y “Los esqueletos de los Amantes de Teruel”, *Historia de Teruel*, Imprenta de J. Alpuente.

BOBES NAVES, María del Carmen (2009), “Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas”, *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 4, pp. 118-141.

BOCCACCIO, Giovanni (1987), “Girolamo ama a Salvestra”, *El Decamerón*, Madrid, Alianza, vol. 1, pp. 359-364.

BORDMAN, Gerald (1963), *Motif-Index of the English Metrical Romances*, Hèlsinki, Academia Scientiarum Fennica.

BOTREL, Jean-François (2000), “Le thème des Amants de Teruel et ses avatars au XIX<sup>e</sup> siècle en Espagne”, *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations*

*génériques, mutations médiatiques*, dir. Jacques Migozzi, Limoges, PULIM, pp. 99-110.

BOUZA, Fernando (1999), *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad Española del Libro; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.

BRANCA, Vittore (2001), “Boccaccio Protagonista nell’Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 21-38.

BROOKE, Christopher N. L. (1989), *The medieval idea of marriage*, Oxford, University Press.

BRUNDAGE, James A., (2000), *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia (1993), “De Metge a Petrarca pasando por Boccaccio”, *Epos*, IX, pp. 217-231.

— (2001), “La proyección de Boccaccio en las letras catalanas de la Edad Media”, *Cuadernos de Filología italiana*, n<sup>o</sup> extraordinario, pp. 499-533.

CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991), “La iniciación caballerisca en el *Amadís de Gaula*”, *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerisca*, ed. M.<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad, pp. 59-79.

— (1993), “El beso en el *Tirant lo Blanch*”, *Ex libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, eds. J. Romera et alii, UNED, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, pp. 39-57.

— (1995), “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad, pp. 99-127. Reimpreso en *El delirio y la razón: Don Quijote por dentro* (2005), eds. Carlos

Alvar; José Manuel Lucía Megías, 2005, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 102-131.

— (2002), “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carvajal; Laura Puerto Morro; María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.

— (2006), “El *Libro del Cavallero Zifar*, entre Oriente y Occidente”, *El cuento oriental en Occidente*, eds. María Jesús Lacarra; Juan Paredes, Granada, Fundación euroárabe, pp. 13-45.

— (2007), “Novelas de caballerías”, “*Orígenes de la novela*”. *Estudios*, dirs. Raquel Gutiérrez Sebastián; Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 133-223.

CALDERA, E. (1988), “El teatro en el XIX. I”, *Historia del teatro en España*, ed. José María Díez Borque, Taurus, Madrid, tomo II, pp. 377-560 y pp. 582-605.

*Calila e Dimna* (1993), eds. Juan Manuel Cacho Blecua; María Jesús Lacarra, Madrid, Clásicos Castalia.

CAMPO, Ana del (2007), “Catalina del Hospital: ciudadana por prestigio”, *Vidas de mujeres en el Renacimiento*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, pp. 23-48.

*Cancionero de Los Amantes de Teruel: colección de 500 cantares escritos por los mejores poetas contemporáneos* (1907), obra debida a la iniciativa de Domingo Gascón y Guimbao; prólogo de Mariano Miguel de Val, Publicación Madrid, Establecimiento tipográfico de Hijos de M. G. Hernández.

*Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (1993), edición y estudio de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor.

*Cancionero de romances sacados de las crónicas de España, con otros (Sevilla, 1584) (1967)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.

*Cancionero de Estúñiga (1987)*, ed. Nicasio Salvador de Miguel, Madrid, Alhambra.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1999), “*Fabliau, lai y roman tragique* en el cuento 77 (VII, 7) del *Decamerón*”, *Estudios románicos*, 11 (Ejemplar dedicado a: *Géneros literarios e interrelaciones de géneros en la literatura medieval*), pp. 51-60.

— (2006), *Pervivencias medievales: Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.

CARNERO, Guillermo (1978), *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (2001), “Los libros de caballería. La novela morisca. Los libros de cuentos”, *La novela española en el siglo XVI*, eds. María Soledad Carrasco Urgoiti; Francisco López Estrada; F. Carrasco, Madrid, Iberoamericana; Vervuert, pp. 15-99.

CARRO CARBAJAL, Eva Belén (2006), “Elementos folklóricos de las noticias en verso difundidas en pliegos sueltos durante el último tercio del siglo XVI”, *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Agustín Redondo y José Simón*, La Coruña, SIELAE & Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 31-36.

— y María Sánchez Pérez (2008), “Estudio y edición del *Caso afortunado que agora nuevamente sucedió en la ciudad de Fina* (Tarragona: Felipe Roberto, 1588)”, *Per Abbat. Boletín Bibliográfico de Actualización Académica y Didáctica*, 8, pp. 97-126.

CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime (1958a), “Confusionismo documental sobre los Amantes de Teruel. Importancia del protocolo de Yagüe de Salas”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 19, pp. 185-192.

— (1958b), “Los Amantes de Teruel: ¿Traducción? ¿Tradición? ¿Historia?”, en *Los Amantes de Teruel: Volumen conmemorativo del IV Centenario del descubrimiento de sus momias (1955)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 23-111.

— (1959), “Los Amantes de Teruel”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 67, pp. 35-55.

— (1975), *Los Amantes de Teruel. Tradición turolense con estudio y notas*, Valencia, Ecir.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2002), “El viñedo el texto. Libro y lectura en la universidad medieval”, *CLAN*, 5, pp. 223-252.

CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2009), “Un ejemplo de predicación en los pliegos de cordel”, *Revista de filología española*, 89, 1, pp. 9-28.

CÁTEDRA, Pedro Manuel (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media: (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad, Secretariado de Publicaciones.

— (2002), *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.

CERVANTES, Miguel de (1967-1975), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 6 vols.

— (1982), *Novelas ejemplares: La española inglesa*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia.

— (1992), *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia.

— (2004), *Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes (1605-2005)*, dir. Francisco Rico; col. Joaquín

Forradellas, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2 vols.

*Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV<sup>e</sup> siècle)* (1951), ed. Charles V. Aubrun, Bordeaux, Féret et Fils.

CHARPENNING, Joseph F. (1980), "Leriano's Consumption Laureola's lettres in the *Cárcel de Amor*", *Modern Language Notes*, 95, pp. 442-445.

CHARTIER, Alain (1996), *La bella dama despiadada*, trad. Carlos Alvar, Madrid, Gredos.

CHEVALIER, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

— (1977), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner.

— (1978), *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

— (1980), "Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coords. Evelyn Rugg; Alan M. Gordon, Toronto, pp. 5-11.

— (1982), *Tipos cómicos y folklore*, Madrid, Edi-6.

— (1983), *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

— (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura* (siglos XVI-XIX), Universidad de Salamanca.

— (2000), "Chascarrillos aragoneses y cuentos folklóricos", *Temas de antropología aragonesa*, 10, pp. 11-26.

*Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo II. Los amantes de Teruel. Amor, ingenio y mujer. La aventura sin buscarla. Ángelica y Medoro* (2003), edición Esther Borrego, dirigida por Ignacio Arellano, [Pamplona]: Universidad de Navarra; [Madrid]: Iberoamericana; [Kessel]: Vervuert.

*Clarisel. Bases de datos bibliográficas*, coordinadas y dirigidas por Juan Manuel Cacho Blecua (<http://clarisel.unizar.es>).

CONDE, Juan Carlos (2001), “Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de *Griselda*”, *Cuadernos de filología italiana* (Ejemplar dedicado a: *La recepción de Boccaccio en España*), 8, pp. 351-372.

— (2005), “Las traducciones ibéricas medievales del *Decamerón*: tradición textual y recepción coetánea”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. Carmen Parrilla; Mercedes Pampín, Noia (A Coruña), Universidade da Coruña; editorial Toxosoutos, vol. 2, pp. 105-122.

CÓRDOBA, Pedro (1985), “Las leyendas en la historiografía de los Siglos de Oro: el caso de los «falsos cronicones»”, *Criticón*, 30, pp. 235-253.

COROMINAS, Joan (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.

CORRAL, José Luis (2002), *Mitos y leyendas de Aragón*, Zaragoza, Leyere.

CORTIJO OCAÑA, Antonio (2003), “El mito de Macías en la literatura española. A propósito de *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega”, *eHumanista*, pp. 1-55. URL: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Belmonte/Porfiar%20hasta%20morir/Porfiar\\_Intro\\_web.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Belmonte/Porfiar%20hasta%20morir/Porfiar_Intro_web.pdf)

COTARELO Y MORI, Emilio (1907), *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Navarra, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979), *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia dramática*

en la literatura española y análisis de los “*Amantes de Teruel*”, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (col. Acta Salmanticensia Iussu Senatus Universitatis Edita. Filosofía y Letras, 107).

CRUZ-SÁENZ, Michèle Schiavone de; Teresa Catarella, Christina D. Braidotti (1995), *Spanish Traditional Ballads from Aragon*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.

CUERVO, Rufino José de (1987-1994), *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

CUESTA TORRE, M.<sup>a</sup> Luzdivina (1993), “La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*”, *Revista de Literatura Medieval*, 5, pp. 63-93.

— (2001), “Fidelidad e infidelidad amorosa en la materia artúrica hispánica”, *Revista de Literatura Medieval*, 13, 1, pp. 93-118.

CURTIUS, Ernest R. (1976), *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 2 vols.

DELGADO, Rosario (2009), “Pervivencia de la leyenda de Tristán e Iseo”, *L’Edat Mitjana en el cinema i en la novella històrica*, eds. Josep Lluís Martos; Marinela Garcia Sempere, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia valenciana, pp. 171-181.

DELPECH, François (1983), *Histoire et légende. Essai sur la genèse d’un thème épique aragonais (La naissance merveilleuse de Jacques I le Conquérant)*, prolog. Georges Frêches, París, Publications de la Sorbonne; Presses de la Sorbonne Nouvelle. (Textes et documents du Centre de Recherche sur l’Espagne des XVI et XVII siècles (CRES), III).

— (1998), “El hallazgo del escrito oculto en la literatura española del Siglo de Oro: elementos para una mitología del libro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53, pp. 5-38.

DELUMEAU, Jean (1983), *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayet.

DEYERMOND, Alan (1971), *A Literary History of Spain. The Middle Ages*, New York, Barnes and Noble, pp. 164-165.

DUBY, George (1987), *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, Taurus.

*El drama histórico: teoría y comentarios* (1998), ed. Kurt Spang, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

DUNDES, Alan (1989), *Folklore Matters*, Tennessee, Knoxville.

EGIDO, Aurora (2005), *En el camino de Roma: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

EGIDO, Teófilo (2000), “Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista (La manipulación de san Juan de la Cruz)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 25, pp. 61-85.

ELISSEEFF, Nikita (1949), *Thèmes et motifs des «Mille et une Nuits»*. *Essai de classification*, Beirut, Institut Français de Damas.

ENWISTLE, William J. (1950), “La Odisea fuente del Romancero del Conde Dirlos”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, vol. 1, pp. 237-248.

ENGLER, Kay (1980), “Amor, muerte y destino: la psicología de eros en *Los Amantes de Teruel*”, *Hispanófila*, 70, pp. 1-15.

ESMEIN, A. (1929), *Le mariage en droit canonique*, Paris, Recueil Sirey.

ESTESO, Luis (1918), *¡Oigan las mujeres guapas! Parodias de los dramas inmortales [...] Los Amantes de Teruel, [...]*, prol. F. del Campo, Madrid, Ed. del autor.

“Extracto de la Historia y Genealogía de los Amantes de Teruel” (1785), *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, XXI, tomo IV.

FAIRMAN, Patricia Shaw (1984-1985), “Pedro Alfonso y el primer *fabliau* inglés”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 34-35, pp. 329-342.

FEBRER, Jaime (Mosén) (1848), *Las trovas*, Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert.

FERNÁNDEZ, Pura (2002), “La literatura trashumante europea: notas sobre una tipología de la *Bibliothèque bleue*”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 57, 2, pp. 257-278.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Dimas (1953), “Una versión poco conocida de la escritura pública de Yagüe de Salas sobre los Amantes de Teruel”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turoleses*, 5, pp. 249-253.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, José Ramón (1983), “El romance doble Gerineldo + La boda estorbada de Sorbeira (Valle de Ancares. León)”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 33, pp. 323-352.

FERRANDO, Andoni (1996), “Fortuna catalana d’una llegenda germànica: el tema de l’emperadriu d’Alemanya falsament acusada d’adulteri”, en *Actes del desè Congrés Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 3, pp. 197-216.

FLORES, Juan de (1981), *Triunfo de amor*, edición crítica, introducción e notas de Antonio Gargano, Pisa, Giardini editori e stampatori.

FRAPPIER, Jean (1976), “La Chasteleine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello”, *Études d’histoires et de critique littéraire*, Paris, Champion, pp. 402-470.

FREEDMAN, Paul (2008), “The Odors of Paradise”, *Out of the East. Spices and the medieval imagination*, New Haven-London, Yale University Press, pp. 76-103.

FRENK, Margrit (1994), *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra.

*Fuero de Teruel, El* (1950), ed. Max Gorosch, Estocolmo y Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB.

GABARDA, Esteban (1864), *Historia de los amantes de Teruel, con los documentos justificativos y observaciones críticas del autor...*, Teruel, Imprenta de Vicente Mallén.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1987-1989), “El Libro de los engaños y el *fabliau* francés de *Auberé*”, *Estudios románicos*, 4. Ejemplar dedicado a: *Homenaje al profesor Luis Rubio (I)*, pp. 431-440.

— (1999a), “La batalla vencida después de la muerte. La leyenda del Cid y la tradición árabe”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 17, pp. 309-312.

— (1999b), “Un cuento árabe, un *fabliau* francés y un relato del *Decamerón*”, *Literatura tradicional árabe y española*, coord. Rosa María Ruiz Moreno, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 73-84.

— y Diego Catalán (1953-54), “El tema de la boda estorbada. Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco”, *Vox Romanica*, 13, pp. 66-98.

GÁMEZ MONTALVO, M.<sup>a</sup> Francisca (1998), *El régimen jurídico de la mujer en la familia castellana medieval*, Madrid, Comares.

G[ARCÍA] C[ASTÁN], C[oncepción] (1980-2001), “Andrés Rey de Artieda”, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, dir. Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 11, p. 2884.

GARCÍA DE CASTRO, Diego (2004), *Seniloquium. Refranes que dicen los viejos*, ed., trad. y notas de Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno, *Anexos de la Revista Lemir*.

GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángela (2002), “La leyenda hagiográfica medieval: ¿una especial biografía?”, *Memoria y*

*civilización: anuario de historia de la Universidad de Navarra*, 5, pp. 77-99.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1975), “Tres notas sobre el romancero español”, *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino*, Valencia, Castalia, pp. 239-254.

GARCÍA HERRERO, M.<sup>a</sup> Carmen (1989), “Ritos funerarios y preparación para bien morir en Calatayud y su comunidad (1492)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 59-60, pp. 89-120.

— (1990), *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Ayto. de Zaragoza.

— (1992), “Por que sepáis todos los nombres”, *Un año en la historia de Aragón: 1492*, eds. José Ángel Sesma Muñoz *et alii*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 65-74.

— (2005), “Los matrimonios de Gaspar Eli: tipología matrimonial en un proceso de 1493”, *Del nacer y el vivir. Fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media*, ed. Ángela Muñoz Fernández, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. de Letras, pp. 197-213.

GARCÍA PRADAS, Ramón (2001), “Lo maravilloso en el ámbito de lo erótico medieval o la imagen de un amor insólito: el caso de *Tristán e Isolda*”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 16, pp. 47-60.

— (2002), *La recepción del “Tristán” en la narrativa europea del siglo XII y los primeros años del XIII*, Tesis de doctorado dir. por Montserrat Morales Peco, Universidad de Castilla la Mancha, Filología Moderna.

GARNIER, François (1989), *Le langue de l’image au Moyen Âge. II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d’Or.

GAUDEMET, Jacques (1993), *El matrimonio en Occidente*, Madrid, Taurus.

GERLI, Michael (1981), “La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49, pp. 65-86.

GILCHRIST, Roberta (2005), “Cuidando a los muertos: las mujeres medievales en las pompas fúnebres familiares”, *Dones i activitats de manteniment en temps de Calvi Barcelona, 24-26 de novembre de 2005. Treballs d'Arqueologia* 11, pp. 51-72.

GOLDBERG, Harriet (1998), *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, n° 162.

— (2000), *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies.

GÓMEZ, Gregorio A., “El Teruel de los amantes”, con Conferencia impartida dentro del ciclo “Los Amantes de Teruel” el 17 de enero de 2006, *La Revista*.

GÓMEZ-FARGAS, Rosa María (1989), “Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*”, *Archivo de filología aragonesa*, 42-43, pp. 21-64.

— (1990), “Grisel y Torrellas en la ficción sentimental”, *Cuadernos de estudios borjanos*, 23-24, pp. 201-207

— (1992), “*Triste deleytación* ¿Novela de clave?”, *Revista de literatura medieval*, 4, pp. 101-122.

GÓMEZ MORENO, Ángel (2008), *Claves hagiográficas de la literatura española (del ‘Cantar de mio Cid’ a Cervantes)*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana; Vervuert (Medievalia Hispanica, 11).

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1972), *Historia de la literatura española: Edad Media y Siglo de Oro*, New York, Las Americas Publishing Company.

GORDONIO, Bernardo (1991), *Lilio de medicina. Un manual básico de medicina medieval*, eds. John Cull; Brian Dutton,

Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Medieval Spanish Medical Texts Series, 31.

GREIMAS, Algirdas Julien (1973), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

GUARDIOLA ALCOVER, Conrado (1978), “Datación de la Historia de los Amantes de Teruel por medio de un análisis lingüístico”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 60, pp. 5-28.

— (1981), “La novella IV 8 del *Decamerón* y la *Historia de los Amantes de Teruel* frente a frente”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 66, pp. 223-238.

— (1982), “En torno a los Amantes de Teruel”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 67, pp. 145-152.

— (1985), “Identificación y características de la nueva versión sobre los Amantes de Teruel: La Relación anónima”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 73, pp. 271-291.

— (1986), “Medievalidad de la tradición e Historia de los Amantes de Teruel”, *Hispania*, 69, pp. 813-820.

— (1988), *La verdad actual sobre los Amantes de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (Cartillas Turolenses, 11).

— (1989-1990), “Para una bibliografía comprensiva de los Amantes”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 80-81, 2, pp. 331-350.

GUERREAU-JALABERT, Anita (1981), “Sur les structures de parenté dans l’Europe médiévale”, *Annales E.S.C.*, 6, pp. 1028-1049.

— (1992), *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz.

GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1999), “La huerta deleitosa del *Libro segundo de don Clarián* (1522) y otros jardines y banquetes mágicos caballerescos”, *Thesaurus [Estudios sobre*

*narrativa caballescica española de los siglos XVI y XVII*], 54, pp. 239-267.

GÜNTERT, Georges (2001), “Cervantes, lector de Boccaccio: Huellas y reflejos de la X Giornata del *Decamerón* en las *Novelas ejemplares*”, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, coord. Christoph Strosetzki, pp. 680-690.

HARNEY, Michael (1999), “Law und order in the *Libro del Caballero Zifar*”, *La corónica. [Special Issue: El “Libro del caballero Zifar”]*, 27, 3, pp. 125-144.

HARTZENBUSCH Y MARTÍNEZ, Juan Eugenio (1853), “Historia de los Amantes de Teruel”, *El laberinto, periódico universal*, sábado, 16 de diciembre de 1853, 4, 1.

— (1970), *Los amantes de Teruel*, introduction, édition critique et synoptique précédées d’une étude sur le monde du théâtre entre 1833 et 1850 par Jean-Louis Picoche, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 2 vols.

— (1984), *Los amantes de Teruel*, ed. Carmen Iranzo, Madrid, Cátedra.

— (1989), *Los amantes de Teruel*, edición, introducción y notas de Ramón Andrés, Barcelona, Planeta Autores Hispánicos.

HERNÁNDEZ ALONSO, César (2002), *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.

HERNÁNDEZ SALVADOR, Carlos (1987), “La genealogía de Juan Yagüe de Salas”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 77-78, pp. 225-236.

IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1986), “Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares”, *Criticón*, 35, pp. 5-98.

INFANTES, Víctor (1998), “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea: seis títulos (y algunos más) en busca de un género: libro, obra, tratado, crónica, historia,

cuento, etc. (II)”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Estudios áureos*, coord. Jules Whicker, Birmingham, vol. 1, pp. 310-365.

— (2003), “Los impresos efímeros: búsqueda, identificación y descripción”, *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción (Textos y Materiales)*, Jaca, 1-5 de septiembre de 2003, ed. Manuel José Pedraza Gracia, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 133-200.

— (2004), “Tipología de la enunciación literaria de la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos -La Rioja 15-19 de julio de 2002)*, eds. M. L. Lobato; F. Domínguez Matito, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana, Vervuert, vol. 2, pp. 1059-1071.

IRANZO DE EBERSOLE, Carmen (1971), “Andrés Rey de Artieda y los *Amantes de Teruel*”, *Hispanófila*, 41, pp. 13-21.

ISO, José Javier (2008), *Anales de Zurita*, incluida la *Historia de Fernando el Católico*, CD.

JACQUART, Danielle (2004), “Le difficile pronostic de mort (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)”, *Médiévales. Éthique et pratiques médicales aux derniers siècles du Moyen Âge*, coords. Laurence Moulinier-Brogi; Marilyn Nicoud, 46, pp. 11-22.

LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio (1980), “La trayectoria histórico-literaria de los *Amantes de Teruel*”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, pp. 237-259.

LABANYI, Jo (2004), “Love, Politics and the Making of the Modern European Subject: Spanish Romanticism and the Arab World”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 5, 3, pp. 229-243.

LACARRA, José María (1976), *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, Navarra, Caja de Ahorros de Navarra.

LACARRA, María Jesús (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, D.L.

— (1986), “Algunos datos para el estudio de la misoginia en la Edad Media”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, vol. 1, pp. 339-361.

— (1988), “Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela 2 al 6 de diciembre de 1985*, ed. Vicente Beltrán Pepió, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 369-379.

— (1999), “Los amores de Jerónimo y Silvestra”, *Cuento y novela corta en España. Edad Media*, prol. Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, pp. 421-426.

— (2001), “De la mujer engañadora a la mal casada ingeniosa. El cuento de “El Pozo” (*Decameron* VII, 4) a la luz de la tradición”, *Cuadernos de filología italiana*, n<sup>o</sup> extraordinaria, 8 (Ejemplar dedicado a: *La recepción de Boccaccio en España*), pp. 393-414.

— (2003), “«Los muros del saber»: cifradores y descifradores”, *Da decifração em textos medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, coords. Ana Paiva Morais, Teresa Araújo, Rosário Santana Paixão, Lisboa, Edições Colibri, pp. 71-89.

LACARRA YANGUAS, María Jesús (1975), “Los Amantes de Teruel ¿eran de ascendencia Navarra?”, *Revista Historia y Vida*, 89, pp. 95-132.

LECOUTEUX, Claude; Philippe Marcq (1990), *Les esprits et les morts, croyances médiévales*, Paris, Honoré Champion.

LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, Ángeles; Consuelo Villacorta Macho (2008), “Aproximación léxica a las estructuras y grupos sociales en el espacio geográfico vascongado (siglos XV y XVI)”, *Revista de Investigación Lingüística*, 11, pp. 165-188.

«*Libro del linaje de los señores de Ayala*» y otros textos genealógicos, *El. Materiales para el estudio de la conciencia del linaje en la Baja Edad Media*, ed. y est. Arsenio Dacosta, Gipuzkoa Universidad del País Vasco; Euskal Herriko Unibersitatea; Argitalpen Zerbituzua Servicio Editorial.

*Libro verde de Aragón* (2003), Zaragoza, Libros Certeza, D.L.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1941), *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*, Buenos Aires, Instituto de Cultura Latinoamericano.

LINAGE CONDE, Antonio (1999), “Los amantes de Teruel desde sus raíces medievales”, *Aragón en la Edad Media*, 14-15 (2), pp. 903-916.

LÓPEZ ALCARAZ, Josefa (2007), “Los *fabliaux* según los *fabliaux*: narrativa breve del francés medieval”, *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, ed. Reinhard Huamán Mori, Lima, Ginebra Magnolia, pp. 183-199.

LÓPEZ RAJADEL, F[ernando] (1980-2001), “Amantes de Teruel”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, dir. Eloy Fernández Clemente, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, apéndice 5, pp. 38-39.

— (1994) (ed.), *Crónicas de los jueces de Teruel (1176-1532)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.

— (2008), *Datación de la “Historia de los amantes de Teruel” a través de los datos socioeconómicos del “papel escrito de letra antigua” copiado por Yagüe de Salas*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel (Hartzenbusch Amantes, 1).

— (2009), “La referencia a los moros en tres relatos legendarios turolenses de la Edad Media”, *Actas XI Internacional de mudejarismo, Teruel 18-20 de septiembre de 2008*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 887-899.

— (2010), *False love, True love. The Alfambra woman buried alive & The lovers of Teruel. Amor falso, amor verdadero. ‘La enterrada viva de Alfambra’ & ‘Los amantes de Teruel’*, Teruel, Aragón Vivo.

MACKENZIE, Jean Gilkison (1984), *A Lexicon of the 14th-Century Aragonese Manuscripts of Juan Fernández de Heredia*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

MAESTRE MAESTRE, José María (1998), “La versión latina de *Los amantes de Teruel*: latín y vernáculo en la poética de Antonio Serón”, *Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, 1, pp. 77-127.

MARAVALL, José Antonio (1983), “Del régimen feudal al régimen corporativo en el pensamiento de Alfonso X”, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera, Edad Media*, Madrid, Cultura Hispánica, pp. 97-145.

MARÍN, Pedro (1953), “Contribución al romancero español”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 5, pp. 125-142.

MARINOZZI, Silvia (2005), *Le mummie e l'arte medica nell'evo moderno: per una storia dell'imbalsamazione artificiale dei corpi umani nell'evo moderno*, Roma, Casa Editrice Università la Sapienza.

MARTÍN, José Luis (1986), “Matrimonio cristiano y sexualidad medieval”, *Historia* 16, 124, pp. 35-48.

— (1995), “Amor y política en la Edad Media”, *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos, València, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, pp. 187-200.

MARTÍN ROMERO, José Julio (2004-2005), “«Buenas dotrinas y enxemplos». Aspectos sapienciales y didácticos en los libros de caballerías”, *Memorabilia*, 8, sin paginación.

URL:

parnaseo.uv.es/memorabilia/memorabilia8/martin/index.htm

— (2007a), “El *Ornamento de princesas*: un diálogo sobre educación femenina de Feliciano de Silva”, *Tirant*, 10, sin paginación.

URL:  
parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.10/Art.Romero\_Feliciano.htm

— (2007b), *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la Sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

MATERNA, Linda S. (1998), “Lo femenino peligroso y el orientalismo en *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzzenbusch”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Vol. 1, Medieval y Lingüística*, ed. Aengus M. Ward, Edgbaston, Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, pp. 192-201.

MATEU IBARS, María Dolores (1984-1992), *Colectánea paleográfica de la Corona de Aragón: siglos IX- XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

MATULKA, Barbara (1974), *The novels of Juan de Flores and their European diffusion: a study in comparative literature*, Genève, Slatkine.

MCGRADY, Donald (1987), “The Italian Origins of the Episode of don Quijote and Maritornes”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 1, pp. 3-12.

MENARD, Philippe (1983), *Les fabliaux, contes à rire du moyen âge*, París, Presses Universitaires de France.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2000), *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos.

MENDOZA RAMOS, M.<sup>a</sup> del Pilar (2004-2005), “La manipulación en los *fabliaux*”, *Anales de Filología Francesa*, 13, pp. 291-304.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1961), *Orígenes de la novela. Vol. 3, Cuentos y novelas cortas, La Celestina*, Santander, Aldus, D.L.

METZ, René (1976), “L’enfant dans le droit canonique médiéval. Orientations de recherche”, *L’enfant. Europe médiévale et moderne*, Bruxelles, Editions de la Librairie Encyclopedique, pp. 9-96.

MILÁN, Luis (2006), *El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán: edición crítica y estudio*, ed. Isabel Vega Vázquez, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións, Universidade de Santiago de Compostela.

*Mil y una noches, Las* (1980), ed. Vicente Blasco Ibáñez, Valencia, Prometeo.

*Mil y una noches, Las* (1990), ed. Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2 vol.

MILLARES CARLO, Agustín (con la colaboración de José Manuel Ruiz Asencio) (1983), *Tratado de paleografía española*, Madrid, Espasa-Calpe.

MOLHO, Mauricio (1976), *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, Estudios y Ensayos, 243.

MOLTÓ HERNÁNDEZ, Elena (1996), *La “fin’amors” y los dos “Tristan” del siglo XII*, tesis de doctorado dir. Elena Real Ramos, Universitat de València (Estudi General).

— (1998), “La leyenda de *Tristán* y el amor cortés”, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, València, Universitat de València, pp. 77-94.

MONTÓN PUERTO, Pedro (1960), “Isabel de Segura, prototipo aragonés. Negación del Romanticismo”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 23, pp. 259-265.

MORREALE, Margarita (1991), “Dança general de la Muerte”, *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 73-80.

MORROS MESTRES, Bienvenido (1999), “La difusión de un diagnóstico de amor desde la antigüedad a la época

moderna”, *Boletín de la Real Academia Española*, 79, 276, pp. 93-150.

MUIR, Edward (2001), *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, Madrid, Editorial Complutense (col. La Mirada de la Historia).

MUÑOZ MEDRANO, María Cándida (2002), “Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 6, sin paginación.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2003), “Los episodios de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 6, pp. 147-173.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2007), “Elementos de relatos árabes en la obra de Cervantes”, *Garroza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (In memoriam José Ángel Fernández Roca)*, 7, pp. 207-220.

NEGRO MARCO, Luis (2002), “Teruel, Patrimonio de la Humanidad”, *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, 67 (Ejemplar dedicado a: José Ignacio Mantecón. Centenario de un exiliado), pp. 6-8.

NOVELLA MATEO, Ángel (1981), “La reforma de las iglesias de Teruel y los Amantes”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 66, pp. 291-296.

O’KANE, Eleanor S. (1959), *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española.

OLIVER JARQUE, Francisco (2007), “Epílogo: Los Amantes de Teruel”, *La promesa del Almogávar*, Madrid, Nuevos Escritores, pp. 447-587.

*De los orígenes de la narrativa corta en Occidente* (2007), ed. Reinhard Huamán Mori, Lima, Ginebra Magnolia.

OTIS-COUR, Leah (2000), *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (2008), “Veinticinco documentos medievales aragoneses de desamor”, *Aragón en la Edad Media*, 20, pp. 579-600.

PANTOJA RIVERO, Juan Carlos (2004), “*Florando de Castilla*”, *Antología de poemas caballerescos castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 210-248.

PAREDES, Juan (2005), “Las voces del cuento: Puntos de vista y polifonía en el *Decameron*”, *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso. Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004*, ed. Elvira Fidalgo, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 237-252.

*Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la BN*, ed. A. Juárez Blanquer.

*Partidas = Alfonso X (1807), Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio*, ed. facsímil, Madrid, Imprenta Real, 3 vols.

PEDRO ALFONSO (1980), *Disciplina clericalis*, ed. María Jesús Lacarra; trad. Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses.

PEDROSA, José Manuel (2002), “El cuento tradicional: historia y poética”, *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparatismo)*, Burgos, Tentenublo, pp. 23-40.

— (2004), *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.

— (2005), “El conjuro de la adúltera (AT 1419H): Del cuento y la canción orales a la tradición escrita (entre Boccaccio, Timoneda, Cervantes y Lorca)”, *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso. Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004*, ed. Elvira Fidalgo, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 123-147.

— (2006a), “La *Novella de Nastagio* (*Decamerón* V. 8) entre sus paralelos: un “exemplum” de Cesáreo de Heisterbach, una superstición andaluza, una leyenda irlandesa”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 12, pp. 179-185.

— (2006b), “*De re etiologica*: mitos de orígenes y literatura de la modernidad”, *Culturas populares*, 2, sin paginación.

— (en prensa), “Marzilla”, *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia; Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

PELÁEZ PÉREZ, Víctor (2004), “*Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch en solfa”, *Stichomythia*, 2, 42 págs.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2003), *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XVI*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura.

PICONE, Michelangelo (2005), “La circolazione di un racconto-cornice: dal *Barlaam e Josaphat* al *Decameron*”, *La circulation des nouvelles au Moyen Âge. Actes de la journée d'études (Université de Zurich, 24 janvier 2002)*, eds. Luciano Rossi; Anne B. Darmstätter; Ute Limacher-Riebold; Sara Alloatti Boller, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 147-166.

— (2006), “La Cornice del *Decameron* Fra Oriente e Occidente”, *El cuento oriental en Occidente*, eds. María Jesús Lacarra; Juan Paredes, Granada, Fundación euroárabe, pp. 181-212.

*Poesía de los trovadores, La* (2002), Martín de Riquer e Isabel de Riquer (eds.), Madrid, Espasa-Calpe.

POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (2009), “Les entre-mondes dans la littérature exemplaire”, *Les entre-mondes. Les vivants et les morts*, eds. Karin Ueltschi; Myriam White-Le Goff, Klincksieck, pp. 69-86.

PORRO GIRARDI, Nelly R. (1973), “La investidura de armas en el *Amadís de Gaula*”, *Cuadernos de Historia de España*, 57-58, pp. 331-408.

— (1998), *La investidura de armas en Castilla. Del Rey Sabio a los Católicos*, Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura.

*Proceso judicial eclesiástico contra tres racioneros y el sacristán de San Pedro por desenterrar los cadáveres de los Amantes* (2004), intr. y trans. Pedro Hernández Izquierdo; Samuel Valero Lorenzo, Teruel, Fundación Amantes de Teruel.

PROPP, Vladimir (1975), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

— (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

PUJOL, Josep (2002), “De Pere el Gran a *Tristany de Leonís*: models cronístics i novel·lescos per a la mort de Tirant lo Blanc”, *Literatura i Cultura a la Corona d’Aragó (segles XIII-XIV). Actes del III Col·loqui ‘Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga’*, Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000, eds. Lola Badia; Miriam Cabré; Sadurní Martí, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 409-418.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (1868), *Mujeres célebres de España y Portugal*, Barcelona, vol. 2.

RALLO GRUSS, Asunción (2002), *Los libros de Antigüedades en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad.

RANG, Francis Bernard (1972), “The Erudite Romanticism of Juan Eugenio de Hartzenbusch in *Los Amantes de Teruel*”, *Dissertation Abstracts International. A Humanities and Social Sciences*, 32, pp. 7000-7001A.

RECIO, Roxana (1992), “Una cuestión de título: el desfile en el paraíso de la *Triste Delectación*”, *Medievalia*, 11, pp. 19-26.

REDONDO, Agustín (1988), “Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d’Or”, *Les parentés*

*fictivies en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, ed. A. Redondo, París, Publications de la Sorbonne, pp. 15-35.

— (1989), “Les ‘relaciones de sucesos’ dans l’Espagne du Siècle d’Or: un moyen privilégié de transmission culturelle”, *Les méditations culturelles (domaine ibérique et latino-américain)*, París, Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 55-67.

— (1995), “Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 166-167 (Ejemplar dedicado a: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*), pp. 51-59.

— (1996), “Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII”, *Las relaciones de sucesos en España: 1500-1750: actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, coords. Henry Ettinghausen, Víctor Infantes de Miguel, Augustin Redondo, María Cruz García de Enterría, Alcalá de Henares, Univeridad; Servicio de Publicaciones, pp. 187-202.

*Relación Anónima* (1915), Texto manuscrito de la *Pintura (o descripción) de Teruel*, redactado a su paso por la ciudad por un viajero castellano hacia 1586 y publicado por Luis Sánchez Costa en la *Revue Hispanique*, 34, pp. 345-400.

*Relaciones de sucesos en España (1500-1750): actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Las (1996), Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

*Relaciones de sucesos relatos fácticos, oficiales y extraordinarios. Encuentro Internacional sobre Relaciones de Sucesos. (Besançon. 2003)*, Las (2006), París, Presses Universitaires de Franche-Comté.

RENESTO, Barbara (2001), “Note sulla la traduzione catalana del *Decameron* del 1429”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 295-314.

RIBERA LLOPIS, Juan Miguel (2001), “Narradores y receptores boccaccianos en el medievo catalán”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 559-574.

RIQUER, Martín de (1944), “Crónica aragonesa del tiempo de Juan II”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 17, pp. 1-29.

— (1945), “Una versión aragonesa de la leyenda de la enterrada viva”, *Revista de Bibliografía Nacional*, 4, pp. 241-248.

— (1956), “*Triste deleytaçión*, novela castellana del siglo XV”, *Revista de Filología Española*, 40, pp. 33-65.

ROBIANO, Patrick (2003), “Maladie d'amour et diagnostic médical: Érasistrate, Galien et Héliodore d'Emèse ou du récit au roman”, *Ancient narrative*, 3, pp. 129-149.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan (1976), *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Castalia.

— (1982), *Triunfo de las donas y cadira de oro*, Madrid, Editorial Nacional.

RODRÍGUEZ CARBALLEIRO, Hildegart (1930), *Tres amores históricos: Romeo y Julieta, Abelardo y Heloísa y Los Amantes de Teruel*, Teruel, Diputación de Teruel.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996), *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Valladolid, Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura.

RODRIGO ESTEVAN, M.<sup>a</sup> Luz (2002), *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, Ediciones 94.

*Romancero* (1988), ed. Michelle Débax, Madrid, Clásicos Alhambra.

*Romancero* (1993), ed. Giuseppe di Stefano, Madrid, Clásicos Taurus.

*Romancero* (1994), ed. Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica.

*Romancero aragonés: quinientos romances históricos, histórico-legendarios, líricos, novelescos y religiosos* (1972), estudio, selección, notas y bibliografía por José Gella Iturriaga; prólogo de Ramón Celma Bernal, Zaragoza, Ebro.

*Romancero castellano [Cancionero de Romances, Amberes, 1550]* (2004), Biblioteca Castro, Madrid.

*Romancero General. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1834), ed. Agustín Durán, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo X.

*Romancero historiado (Alcalá, 1582)* (1967), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.

*Romancero vulgar y nuevo, El* (1998), ed. Flor Salazar, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal; Seminario Menéndez Pidal; Universidad Complutense.

ROMERO TALLAFIGO, Manuel *et al.* (1995), *Arte de leer escrituras antiguas: paleografía de lectura*, Huelva, Universidad de Huelva.

ROTUNDA, D. P. (1942), *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, prol. Maxime Chevalier, Bloomington, Indiana University.

ROUBAUD, Sylvia (1985), “La Fôret de longue attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie”, *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). Colloques International (Sorbonne, 3, 4, 5 et 6 octobre 1984)*, ed. Agustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, pp. 251-267.

RUCQUOI, Adéline (2008), *Aimer dans l'Espagne médiévale. Plaisirs licites et illicites*, Paris, Les Belles Lettres.

RUFFINATTO, Aldo (2001), “Boccaccio y don Juan Manuel: el quehacer ficcional y las ideologías”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 137-158.

RUIZ-DOMÈNECH, José Enrique (1995-1996), “El viaje y sus modos: peregrinación, errancia, paseo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45, pp. 259-272.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2003), “Los márgenes del cuento tradicional en los siglos de oro. (Notas de lectura a la obra de Maxime Chevalier)”, *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 26, pp. 449-467.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio (2001), “De Paris y Enone a Tristán e Iseo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos. Antonio Ruiz de Elvira. Estudios mitográficos reunidos en homenaje al autor por sus discípulos*, nº extraordinario, pp. 183-215.

SAKLICA, Aysegul (2008), *Los Amantes de Teruel: de la leyenda al teatro español de los siglos XVIII y XIX*, trabajo de investigación dir. por Montserrat Amores, Universitat Autònoma de Barcelona, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

SALGADO, Ofelia N. (2008), “Encolpio—Cardenio (y Dorotea) (*Quijote*, I, 24-29): amantes desdeñados”, *Tus obras los ricones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*, eds. Alexia Dotras Bravo; José Manuel Lucía Megías; Elisabet Magro García; José Montero Reguero, Madrid, Asociación de Cervantistas; Centro de Estudios Cervantinos, pp. 673-690.

SÁNCHEZ ALONSO, Benito (1944), *Historia de la Historiografía española: ensayo de un examen de conjunto*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científicas, vol. 2.

SÁNCHEZ PÉREZ, María (2008), “La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración”, *Etiópicas: revista de letras renacentistas*, 4, pp. 1-20

SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (1998), *La Dolores: algo más que una leyenda*, Calatayud, Cometa.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2000), *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SAN PEDRO, Diego de (1979), *Obras completas, III. Poesías*, Madrid, Castalia.

SANTONJA, Pedro (1999), “La mujer en la literatura provenzal. Influencia del “amor cortés” en la literatura de la Corona de Castilla y de la Corona de Aragón durante los siglos XV y XVI. El tópico literario “morir de amor”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 75, 1-2, pp. 125-159.

SCHLAUCH, Margaret (1927), *Chaucer's Constance and accused Queens*, New York, The New York University Press.

EL-SHAMY, Hasan (2006), *The Thousand and One Nights*, Helsingfors-Bloomington, FFC-Indiana University Studies.

SEBOLD, R. P. (1985), *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Cátedra.

*Sendebarr* (1989), ed. M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra.

*Sendebarr. Base de datos bibliográfica sobre el cuento medieval*. Coordinada y dirigida desde la Universidad de Zaragoza por la Dra. María Jesús Lacarra (<http://clarisel.unizar.es>).

SERCAMBI, Giovanni [1974?], *Il Noveliere*, Roma, Salerno.

SERÓN, Antonio (1907), *Los amantes de Teruel. Antonio Serón y su silva á Cintia*, prol. Domingo Gascón y Guimbao, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.

SIMON, Maud (2004), “La mort des amants dans le *Tristan en prose*. Quand la légende révèle à travers de l’image son ancrage biblique”, *Le Moyen Âge. Revue d’Histoire et de Philologie*, 110, 2, pp. 345-366.

SCHMITT, Jean C. (1976), “Le suicide au Moyen Age”, *Annales E.S.C.*, 31, 1, pp. 3-28.

SOLÍS PERALES, María Mercedes (2004), “Algunas vinculaciones de *Los amantes* de Rey de Artieda con la poética clásica”, *Retórica, poética y géneros literarios*, eds. José A. Sánchez

Marín, M. Nieves Muñoz Martín, Publicación Granada, Universidad de Granada, pp. 539-578.

— (2005), “El objeto y el modo aristotélicos: su repercusión en *Los Amantes* de Andrés Rey de Artieda”, *Agora. Estudios Clásicos em Debate*, 7, pp. 105-127.

SOTOCA, José Luis (1976), “Referencias históricas a los Amantes de Teruel durante el siglo XVI”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 55-56, pp. 131-142.

— (1979), *Los amantes de Teruel. La tradición y la Historia*, Zaragoza, Librería General (col. Aragón, 42).

— (1982), “Bibliografía de los Amantes”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 67, pp. 119-144.

— (2004), “Introducción”, *Protocolo notarial de Juan Yagüe de Salas. Edición facsímil*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel, pp. 4-22.

— (2005), *Los amantes de Teruel. La tradición y la Historia*, Zaragoza, DELSAN; Fundación Amantes de Teruel (col. Historia, 4).

*The lovers of Teruel. A drama in four acts in prose and verse* (1937), trad. Henry Thomas, London, Gregynog Press.

TERZOLI, Maria Antonietta (2001), “La testa di Lorenzo: lettura di *Decameron* IV, 5”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 193-214.

TICKNOR, M. G. (1851-1856), *Historia de la literatura española, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por D. Pascual de Gayangos... y D. Enrique de Vedia*, Madrid, Rivadeneyra.

*Tratado del amor carnal o Rueda de Venus. Motivos literarios en la tradición sentimental y celestinesca (ss. XIII-XV)*, *El* (2002), ed., trad. y notas de Antonio Cortijo Ocaña, Pamplona, Eunsa, Anejos de RILCE, 43.

*Triste Deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance* (1982), ed. Michael Gerli, Washington, Georgetown University Press.

*Triste Deleytación* (1983), ed. Regula Rohland de Langbehn, Morón, Buenos Aires, Universidad de Morón.

TUCZAY, Christa A. (2005), “Motifs in *The Arabian Nights* and in Ancient and Medieval European Literature: A Comparison”, *Folklore*, 116, 3, pp. 272-291.

UBIETO ARTETA, Antonio (1979), *Los amantes de Teruel*, Zaragoza, Anubar (Alcorces. Tema Aragonés, 6); más tarde en (1981), “Los Amantes de Teruel”, *Historia de Aragón. Literatura Medieval*, 1, pp. 15-38.

— (1998), *Leyendas para una historia paralela del Aragón Medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

UTHER, Hans Jörg (2004), *The types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia (Academia Scientiarum Fennica), Parts I-III.

VAQUERO, Mercedes (2005), “Orality and Folklore in the *Libro del Cavallero Zifar*”, *‘Entra mayo y sale abril’: Medieval Spanish Literature and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, eds. Manuel Da Costa Fontes; Joseph T. Snow, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 365-374.

VEGA Y DE LUQUE, Carlos Luis de la (1971), “Notas sobre la fecha de muerte de Juan Yagüe de Salas”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 45-46, pp. 309-312.

— y Jaime Francisco Gómez de Caso Zuriaga (1980), “Nuevos datos para la bibliografía sobre los Amantes”, *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 63, pp. 137-142.

VEGA VÁZQUEZ, Isabel (2009), “Sintomatoloxía amorosa masculina na cantiga galego-portuguesa e no cancionero castelán do século XV. A perduración dun

tópico”, *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, eds. Jesús Cañas Murillo; Francisco Javier Grande Quejido; José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 715-725.

VEGIER, Françoise (1985), “Le *De Arte Amandi* d’André le Chapelain et *La Triste Deleytación*, roman sentimental anonyme de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 21, pp. 159-174.

VIVANCO, Laura (2004), *Death in fifteenth-Century Castile: ideologies of the elites*, London, Tamesis (col. Monografías, 205).

VORÁGINE, Santiago de la (1996), *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 2 vols.

WALDE MOHENO, Lillian von (1998), “El amor cortés”, *Cemanáhuac*, III, 35, pp. 1-4.

WARDROPPER, Bruce W. (1953), “El mundo sentimental de *Cárcel de Amor*”, *Revista de Filología Española*, 51, pp. 168-193.

WILLIAMSEN, Amy R. (1990), “Beyond Romance: metafiction in *Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1, pp. 109-120.

WILSON, R. M. (1968), *Early Middle English Literature*, Londres.

WHETNALL, Jane L. (2004), “Unmasking the Devote Lover: Hugo de Urriés in the *Cancionero de Herberay*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, pp. 275-278.

WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University.

WHITE-LE GOFF, Myriam (2008), *Envoûtante Mélusine*, Paris, Klincksieck (col. Les grandes figures du Moyen Âge).

YAGÜE DE SALAS, Juan (1951), *Los amantes de Teruel. Epopeya trágica*, segunda edición corregida, arreglada y con introducción de D. Jaime Caruana Gómez de Barreda, [Teruel], Instituto de Estudios Turolenses.

— y José Luis Sotoca (2004), *Protocolo notarial de Juan Yagüe de Salas: edición facsímil*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel.

YLLERA, Alicia (1993), “La muerte de los amantes en el *Tristán* castellano”, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, eds. Aires A. Nascimento; Cristina Almeida, Lisboa, Cosmos, vol. 2, pp. 85-89.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1968), *Novelas y ejemplares y amorosas. Decamerón español*, ed. Eduardo Rincón, Madrid, Alianza Editorial.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

### **Reseña de Mariano José de Larra a los *Amantes de Teruel* de Juan Eugenio de Hartzenbusch**

(*El Español*, 22 de enero de 1837)

Venir a aumentar el número de los vivientes, ser un hombre más donde hay tantos hombres, oír decir de sí: “Es un tal fulano”, es ser un árbol más en una alameda. Pero pasar cinco o seis lustros oscuro y desconocido, y llegar una noche entre otras, convocar a un pueblo, hacer tributaria su curiosidad, alzar una cortina, conmover el corazón, subyugar el juicio, hacerse aplaudir y aclamar y oír al día siguiente de sí mismo al pasar por una calle o por el Prado: “Aquél es el escritor de la comedia aplaudida”, eso es algo; es nacer; es devolver al autor de nuestros días por un apellido oscuro un nombre claro; es dar alcurnia a sus ascendientes en vez de recibirla de ellos; es sobreponerse al vulgo y decirle: “Me has creído tu inferior, sal de tu engaño; poseo tu secreto y el de tus sensaciones, domino tu aplauso y tu admiración; de hoy más no estará en tu mano despreciarme, medianía; calúmniame, aborreceme, si quieres, pero alaba”. Y conseguir esto en veinticuatro horas, y tener mañana un nombre, una posición, una carrera hecha en la sociedad, el que quizá no tenía ayer dónde reclinar su cabeza, es algo, y prueba mucho en favor del poder del talento. Esta aristocracia es por lo menos tan buena como las demás, pues que tiene el lustre de la de la cuna y pues que vale dinero como la de la riqueza.

El drama que motiva estas líneas tiene en nuestro pobre juicio bellezas que ponen a su autor no ya fuera de la línea

del vulgo, pero que lo distinguen también entre escritores de nota. Sinceramente le debemos alabanza, y aquí citaremos de nuevo, como otras veces hemos hecho, a los que de maldicientes nos acusan; solo se presenta el autor de *Los amantes de Teruel*, sin pandilla literaria detrás de él, sin alta posición que le abone; no le conocemos; pero nosotros, “mordaces y satíricos”, contamos a dicha hacer justicia al que se presenta reclamando nuestro fallo con memoriales en la mano como *Los amantes de Teruel*. Si la indignación afila a veces nuestra pluma, corre sobre el papel más feliz y más ligera para alabar que para censurar.

No haremos de *Los amantes de Teruel* un análisis minucioso; vale en nuestro entender la pena de ser visto; y para quien no tenga la curiosidad de verle, ¿qué interés puede ofrecer nuestro artículo?

La historia de Isabel de Segura y de Diego Marsilla, legada por la tradición a la posteridad y consignada en el poema y en los apuntes del escribano Yagüe, es popular, trivial casi en nuestro país; a más de una persona hemos oído deducir de esa trivialidad la imposibilidad de hacer con ella un buen drama. Tiempo es de alegar razones que rebatan esta opinión, puesto que nosotros no participamos de ella. El ingenio no consiste en decir cosas nuevas, maravillosas y nunca oídas, sino en eternizar, en formular las verdades más sabidas; que dos amantes se amen y muera uno por otro es efectivamente idea tan poco nueva, que apenas hay comedia, anécdota o cuento cuya intriga no gire sobre la exageración o los excesos del amor; pero el ingenio no está en el asunto sino en el autor que le trata; si en el asunto pudiera estar, la comedia de Montalbán que trata la misma tradición hubiera sido buena, o mala la de Hartzenbusch. Aquélla es sin

embargo una pobre trama salpicada de trivialidades y lugares comunes, y ésta es un destello de pasión y sentimiento.

¿Qué es don Juan Tenorio sino un disipado, seductor de mujeres, como mil se han presentado en el teatro antes y después de *El convidado de piedra*? Sin embargo, ¿por qué han quedado todos enterrados en la oscuridad con sus autores y sólo *El convidado de piedra* se ha hecho europeo, universal?

¿Qué es un celoso, sino un ser común de que hay una muestra en cada intriga amorosa, y que cien poetas han pintado? ¿Por qué Otelo solo, por qué sólo el celoso de Shakespeare ha traspasado su época y su teatro?

¿Qué es el *Fausto* de Goethe sino una idea al alcance de todo el mundo desenvuelta por un ingenio superior?

¿Qué es un loco y una manía para asombrar al mundo? Llenos están de ellos los hospitales y las novelas. ¿Por qué Cervantes sólo hace llegar el suyo a la posteridad?

¿Qué dice Molière cuando el Bourgeois gentilhomme cae en la cuenta de que toda su vida ha hablado prosa sin saberlo más que una simpleza, que parece estar al alcance de todo el que la oye y que nadie sin embargo ha dicho sino él?

¿Quién ignora que los goces acaban la vida, y que cada deseo realizado se lleva una porción de nuestra existencia? ¿Ha sido sin embargo lo sabido de la idea un obstáculo para que Balzac se haya coronado de gloria con *La peau de chagrin*?

El huevo de Colón es la parábola más significativa de lo que hace el talento. Las verdades todas son triviales y sabidas; es fuerza saberlas decir y presentar.

No hemos querido establecer comparaciones: no son los coetáneos de una obra ni los críticos de periódicos los que

pueden fijar imparcialmente el puesto que ha de ocupar en la biblioteca de la humanidad; la posteridad sólo decide, y la sucesión de los tiempos, si la obra de un ingenio está escrita en la lengua universal y si ha de abarcar el mundo. Sólo hemos querido probar que la trivialidad del asunto no es obstáculo, sino que al paso que es aumento de dificultad, es el primer síntoma de verdadero talento.

*Los amantes de Teruel* están escritos en general con pasión, con fuego, con verdad.

La mayor dificultad que ofrecía el asunto era esa misma publicidad, ese amor colosal que la imaginación y la tradición abultan hasta lo infinito. ¿Cómo persuadir al auditorio que la amante de Teruel podía dar su mano a quien no fuese dueño de su corazón? Era preciso sin embargo, y no había más medio para eso que poner a Isabel en posición tal que, sin menoscabarse nada lo sublime, lo ideal de su pasión, pudiese aparecer casada, y casada voluntariamente, pues sólo voluntariamente puede casarse quien puede morir. El autor ha evitado este escollo con raro tino, y ha encontrado el secreto de ese resorte dramático en la misma virtud, en la perfección misma de su protagonista, inventando un episodio bellísimo en la pasión criminal de la madre de Isabel, preparada con tal discreción que cuando el espectador la sabe, como llega a su noticia acompañada del castigo y de las angustias del delito, hace más sublime a esa misma madre; porque la sublimidad, en el teatro sobre todo, no está en la perfección sin tacha, sino en la lucha de la debilidad humana y de la virtud vencedora. Rodeada Isabel por todas partes, creída de que su amante la ha faltado, cumplido el plazo, obligada por el honor y la felicidad de su madre, que es deuda en ella conservar ilesos, deudora de inmensos beneficios a Azagra, en sí misma y en su familia,

cede, no empero a la seducción o a la inconstancia, sino al deber. Pero el marido que así abusa de la posición de Isabel no es un monstruo. No; porque el autor ha tenido la habilidad de pintar en él un afecto loco, y don Rodrigo no cede, abusando de Isabel, a un amor vulgar, sino a un sentimiento muy creíble para el espectador, que ya ha hecho la concesión del amor extraordinario de Isabel y Marsilla. En la excelente escena tercera del acto cuarto el público se reconcilia completamente con Azagra, y perdona los medios en gracia de su pasión violenta y desinteresada, que se contenta con el título de esposo. De esta suerte preside al drama no la maldad, repugnante siempre cuando se presenta en las tablas fría y estéril, sino la fatalidad, la hermosura misma de Isabel, que le acarrea sus desventuras todas.

Nunca se pudo decir con más razón: “¡Ay infeliz de la que nace hermosa!”

Y esa fatalidad que preside al drama se halla exactamente fijada en los dos versos que dice Marsilla, tan amargos y enérgicos:

¡Maldito el hombre que virtudes siembra  
para coger cosecha de desgracias!

Marsilla luchando a brazo partido, y solo, contra esa fatalidad, es una creación llena de valor y de entereza. Pobre, se enriquece; el amor de una mujer se atraviesa como un obstáculo insuperable a su felicidad; torna a su patria y es despojado y detenido en el momento más crítico de su vida por unos bandidos que no pueden comprender, cuando le roban un tesoro, que le roban el tiempo, que es para él más que la vida; la venganza misma de esa mujer le salva, pero

tarde. Isabel está casada, y él ha oído el eco de la campana que se lo anuncia; el crimen es su único recurso, y lo cometerá; los hombres han sido un obstáculo, y los vencerá; un vínculo sagrado le priva de su bien. “Es sacrílego”, responde, “es injusto”.

En presencia de Dios formado ha sido.  
-Con mi presencia queda destruido.

Sublime respuesta de la pasión, tan sublime por lo menos como el famoso “Qu’il mourut” de Corneille, porque para la pasión no hay obstáculo, no hay mundo, no hay hombres, no hay más Dios, en fin, que ella misma. Sacrilegio sublime como el de Ajax en Homero.

El autor ha sabido hacer interesantes a todos sus personajes, y esta verdad resultaría más palpable si el drama hubiera sido bien representado. El padre sacrifica a su hija a su despecho, víctima del honor, bien diferente en aquel siglo del que en el día se usa; la madre sacrifica a su hija, no ya por sí, sino para salvar la honra y la tranquilidad de su esposo; su larga expiación lava su culpa; Isabel sacrifica su mano por salvar a su madre, en holocausto a su familia y a la gratitud; Azagra mismo y la mora enamorada sacrifican la dicha de los amantes, porque ellos también aman, y el amor es el sentimiento más egoísta. Si Isabel y Marsilla, sólo porque aman, tienen derecho a conseguir el objeto de su pasión ante los ojos del espectador, el mismo derecho tienen Azagra y la mora, porque también aman: su pasión disculpa sus acciones. Todos obran a un fin y movidos por un resorte superior a ellos mismos. Y ese mismo amor que pudiera haber hecho dichosos a los amantes es el único que desbarata su felicidad.

Hemos dicho que esta verdad resultaría más palpable si el drama hubiera sido mejor ejecutado. Sí, Azagra y la mora parecen odiosos porque no han expresado su pasión: sólo ésta puede disculpar los excesos; un amor vicioso y poco violento no autoriza a nada, y si lo que Azagra y la mora sienten no es más que un mero capricho o un empeño de amor propio, no es perdonable en ellos que perturben la dicha de dos seres que saben amar mejor que ellos. Lo decimos con sentimiento: la señora Bravo no ha desempeñado su papel con fuego, y el señor Romea, a quien tantas veces hemos alabado, y a quien quisiéramos poder alabar siempre, ha hecho el de Azagra con tibieza. ¿Habrá creído acaso que es menos brillante que el de Marsilla? Nosotros juzgamos todo lo contrario: en Azagra se ofrecía la dificultad de una lucha constante entre la generosidad y la pasión; nos parece más fácil presentar al público un carácter de enamorado, siempre igual, siempre violento, que el de un amante despechado y no correspondido, que toma por fuerza la mano de una mujer.

Muchas bellezas del drama han pasado oscurecidas por faltas de la representación; sin embargo, haremos la justicia de decir que el señor Latorre ha hecho esfuerzos laudables, que la señora Baus ha descubierto un celo grande, y que la actriz encargada del papel de Isabel ha merecido algunos aplausos justos.

Una de las situaciones mejor imaginadas en el drama dependía enteramente de la ejecución; tal es el momento en que se muda la escena en el cuarto acto desde Teruel a sus inmediaciones, y en que después de haberse oído de cerca la campana de vísperas que anuncia la boda de Isabel, vuelve a resonar a lo lejos en un bosque donde los bandidos tienen atado al infeliz amante. Es imposible además que se

represente una escena peor que la han representado los tales bandidos: si no asesinan a Marsilla, asesinan por lo menos al autor y el drama.

La versificación y el estilo nos han parecido excelentes; castizo el lenguaje y puro, y tanto en él como en la representación y en los trajes bastante bien guardados los usos y costumbres de la época.

Hemos oído culpar de largas y lánguidas varias escenas; confesando que algunas pudieran haberse descargado un tanto, ¿se nos permitirá poner a esta crítica un reparo? En el teatro escenas cortas mal dichas, o dichas de prisa, pueden parecer más largas que escenas realmente largas bien dichas y pronunciadas despacio. Y esto no es una paradoja, porque lo que hace parecer larga una escena no es su dimensión, sino la falta de interés; y tanto vale que no le haya como que la torpeza de los actores se le quite, o le oscurezca. Cuando se da a cada palabra su sentido, a cada idea su valor, encuentra el público una mina de sensaciones que le ocupan y le entretienen y hacen desaparecer el tiempo, bien así como un cuarto de hora pasado en compañía de un necio o de una vieja regañona puede parecer un siglo al mismo hombre a quien se le hace corto un día entero transcurrido al lado de su amada o en buena sociedad.

No quisiéramos que el autor hubiese creído necesario recargar tanto en el papel de doña Margarita las exclamaciones acerca de su delito; hubiéramos querido eliminar algunas repeticiones inútiles de la palabra “adulterio”, mal sonante, sobre todo delante de Isabel; existe un pudor en el mismo corazón del culpable que le hace evitar el nombre de su falta, y en la escena en que la madre descubre la suya hubiera sido de más efecto que la hija hubiese adivinado por medias palabras. No es lo que se dice

a veces lo que hace más efecto, sino lo que se calla o se deja entender.

Algún otro lunar pudiéramos advertir, pero nos parece mejor dejarlo al propio discernimiento del autor, que tan bueno le manifiesta; en nuestro humilde juicio, las bellezas oscurecen los defectos; nosotros animamos al poeta a proseguir la carrera que tan brillantemente empieza, no ya como jueces de su obra, sino como émulos de su mérito, como necesitados de sus producciones; y si oyese repetir a sus oídos un cargo vulgar que a los nuestros ha llegado, y que ni mentar hemos querido en este artículo; si oyese decir que el final de su obra es inverosímil, que el amor no mata a nadie, puede responder que es un hecho consignado en la historia; que los cadáveres se conservan en Teruel y la posibilidad en los corazones sensibles; que las penas y las pasiones han llenado más cementerios que los médicos y los necios; que el amor mata (aunque no mate a todo el mundo) como matan la ambición y la envidia; que más de una mala nueva, al ser recibida, ha matado a personas robustas instantáneamente y como un rayo, y aun será en nuestro entender mejor que a ese cargo no responda, porque el que no lleve en su corazón la respuesta no comprenderá ninguna. Las teorías, las doctrinas, los sistemas se explican: los sentimientos se sienten.

## ANEXO 2

### Versión del catedrático don Cosme Blasco y Val (1870)

#### *Los Amantes de Teruel*

Por los escritos que se conservan y por una constante tradición no interrumpida hasta nuestros días, saben los vecinos y moradores de Teruel, que a fines del siglo XII existían en esta ciudad las dos ilustres familias de los Marzillas y Seguras.

La casa solar de estos era la que hoy es cochera de la del Conde de la Florida y la de aquellos se hallaba al frente ambas familias pues, vivían en la antigua calle de Ricos-hombres (ahora de los Amantes), en la que todavía se conservan las casas de otras familias nobles, cuyas armas están sobre sus puertas.

*D. Juan Diego Martínez de Marzilla* hijo de D. Martín Garcés de Marzilla y de D.<sup>a</sup> Constanza Perez Tizon, profesaba desde sus mas tiernos años amorosa inclinación a *Doña Isabel de Segura*, hija única de D. Pedro Segura, amen de caballero muy rico: la sensible jóven correspondía tiernamente a la pasión de D. Diego, quien a la edad de veintidos años manifestó a su amada, que deseaba tomarla por esposa; Isabel le contestó que iguales eran sus deseos, pero que tuviera entendido no lo haría sin que sus padres se lo mandasen: esta prudente contestación encendió mas en Marzilla la llama de su amor, y buscando ocasión propicia, hizo entender sus deseos al padre de la enamorada Isabel.

Este procuró desentenderse del casamiento de su hija con buenas palabras, diciendo: “que ciertament el era mui bien pagado del jóven, e que venía bien; non se quejase, e que su padre tenía otros fijos quen mas non le podía heredar, e quel

podía dar a su hija treinta mil sueldos, e que apres tenía toda su casa, asá que non lo faría<sup>41</sup>.

Desengañado Marzilla, y convencido de que la falta de riquezas era el verdadero obstáculo para conseguir la mano de su adorada Isabel, informó a esta de la contestación que le había dado su padre, y la persuadió le concediera un plazo de cinco años, ofreciéndola “ir a treballar por mar y por tierra en dó hubie dineros”. Colocada Isabel en la amarga alternativa de renunciar a su pasión o de disgustar a su padre, otorgó a su amante el plazo que le pedía, y Marzilla partió para la guerra contra moros, confiado en la fidelidad y constancia de su amada, y decidido a todo trance en adquirir lo que le faltaba.

Durante la ausencia de Marzilla no se descuidó el Padre de Isabel en procurar a su hija el desvanecimiento de su arraigada pasión, al efecto, evitó que esta adquiriera noticia alguna de su amante; trató de halagarla con las ventajas de otro casamiento y aun la hostigó para que tomase marido; pero Isabel, con filial y respetuosa modestia, dióle por respuesta que las mugeres no se deben casar, sin que primero sepan y puedan gobernar la casa, y además tenía hecho voto de virginidad hasta los veinte años.

Su padre, que la amaba tiernamente y que tampoco desconocía la situación de su hija, quiso complacerla, y se resignó a esperar el plazo que ella indicaba, tratando al mismo tiempo de evitar que recibiese cartas ni noticias de su amante.

Llegó el día en que ya había trascurrido los cinco años, y el padre de Isabel conoció ser llegado el momento de triunfar

---

<sup>41</sup> En ocasiones el autor sigue fielmente el papel del protocolo. Subsana errores y rotos sin justificar las fuentes.

de la resistencia de su hija. Armado de su autoridad, de los halagos y de la persuasión, “Fija, la<sup>42</sup> dijo: es mi deseo que tomes tu compañía”. Isabel, acosada por el vencimiento del plazo, ignorando la vida de Marzilla, recelosa de no haber tenido cartas suyas, y temerosa de oponerse a la voluntad de su padre, condescendió a la propuesta, y este aprovechando la oportunidad del rendimiento de su hija, hízola contraer esponsales con D. Pedro Fernandez de Azagra, heredero del Señorío de Albarracin, y al poco tiempo se celebraron las bodas.

Holgáronse de ello los padres y deudos de ambas familias, pero la novia dio en estar de adelante melancólica y pensativa; las galas servíanla de un torcedor y su trage era un vestido de luto. En el mismo día del convite de la boda, penetró un page en el aposento de Isabel y la dijo: que al viejo Marzilla acababan de darle noticia de que su hijo venía muy rico y con salud, por lo que todos estaban llenos de regocijo. Con efecto, en aquel mismo día entró Marzilla en Teruel, y en la casa de sus padres le refirieron que Isabel se había casado con Azagra, hermano del Señor de Albarracín.

Según antigua tradición, Marzilla fue a Teruel por el camino de San Cristóbal, y al llegar a los Arcos oyó que daban las once en una torre de la ciudad, e hincando espuela a su cabalgadura dijo a su escudero: “Camacho, perdidos somos”

Marzilla, aunque consternado con la infausta noticia del casamiento de Isabel, procuró empero cuanto pudo recatar su profunda pesadumbre, para no ahogar la alegría de sus regocijados padres, y se apercibió cauteloso para tener con ella una entrevista. Logró entrar disfrazado en la casa de su amada, la vio bailar en medio de los convidados, y

---

<sup>42</sup> Este laísmo es sospechoso de ser recreación literaria.

traspasado de dolor abandonó aquel sitio de tormento y se introdujo en el aposento arreglado para el tálamo de los novios.

Concluido el festín y despedidos los convidados, se recogieron los desposados a su cuarto y Marzilla no pudo salir del sitio donde estaba escondido. El novio Azagra quiso usar del derecho que le concedía el matrimonio, pero Isabel le rogó y consiguió que se abstuviese por aquella noche, única que le faltaba para cumplir al cielo cierto voto.

Dormido ya Azagra, salió muy quedo Marzilla, y dominándose cuanto podía por no ser oído, habló y reconvino brevemente a Isabel; esta procuró disculparse por haber pasado el plazo, no haber recibido cartas suyas, y haberla obligado su padre cuando estaba celosa y desdeñada. En el fuego del amor, en el arrebató de los celos, y en premio de su fe y de sus servicios, pidió Marzilla a Segura la fineza de un beso, pero esta se lo negó como esposa fiel y como honrada: Marzilla una y otra vez importunó a Isabel y una otra vez negose ella.

Luchando entonces el infeliz Marzilla entre el pundonor de caballero, la delicadeza de cortesano, y el fuego devorador de su pasión y de los celos, reconvino por última vez a Isabel diciéndola: “¿No consideras que sino fuera yo tan cortesano, tomara lo que te pido a la fuerza, matando a tu esposo y mi enemigo? Pero no lo permita el santo cielo, que no lo quiero yo sino con gusto: hazme pues este bien: bésame que me muero”

Dijo, y no consiguiendo que Isabel accediese a su demanda, cayó exánime a sus pies, despidiéndose con estas palabras: *a Dios, Isabel.*

Luego que esta desgraciada reconoció el rostro de su amante, halló su frente sin calor, y observó que no respiraba su pecho, se convenció de la muerte, y prorrumpió en desesperadas voces y lamentos: despertose su marido y enterado del suceso, para libertarse de los procedimientos de la justicia y del enojo de los deudos de Marzilla, determinaron llevar su cadáver a la puerta de la casa de su padre, lo que ejecutaron sin ser vistos por la cautela con que lo hicieron, y por que, según digimos en otro lugar, la casa de los Marzillas se hallaba frente a la de los Seguras.

Al día siguiente, la luz descubrió el infortunio que la noche conservara oculto: los primeros que pasaron por la calle, reconocieron la identidad del cadáver de Marzilla y le hallaron cubierto el rostro con su montante al lado. Noticiáronlo a su padre, quien sobre dicho cadáver de su hijo, entre deudos y amigos, tributó el justo homenaje de paternal sentimiento y desahogó su pecho con imprecaciones de venganza.

Tan lamentable caso escitó la piedad de los sensibles teruelanos, y hasta el mismo esposo de Isabel acudió a la casa de Marzilla para quitar sospecha, y consolar al afligido padre. Luego que el sentimiento dio lugar a la reflexión, determinaron enterrar a D. Diego al día siguiente y prepararon tan triste acto con toda la pompa que se merecía un jóven tan célebre y distinguido, como funestamente desgraciado.

A la sazón Teruel era plaza de armas en la empresa que el rey D. Jaime quería hacer contra los moros de Valencia; había diez banderas de soldados y corporaciones eclesiásticas; componíase su población de aquellos soldados ilustres y aguerridos que, haciéndose superiores a los peligros y fatigas de la guerra, habían sabido levantar, según digimos antes, las

murallas y fortalezas de la ciudad, contrarestando los continuos ataques de numerosos ejércitos moriscos.

En la Iglesia de San Pedro se celebraban las exequias de Marzilla; y el lúgubre clamor de las campanas anunció a Teruel la hora del funeral aparato: hombres y mugeres de distintas edades acudieron a la casa del difunto, así como los eclesiásticos de San Pedro y de las demás parroquias: el entierro marchaba en esta forma: iban delante los soldados en orden de batalla, detrás cuatro capellanes llevaban en hombros el cuerpo de Marzilla; seguían los oficios con hachas encendidas, los capuces, las gramallas de los deudos y amigos; y en pos de todos una pequeña escolta y casi todo el pueblo de Teruel.

La desconsolada Isabel apenas oyó desde su retrete los tristes cánticos del entierro, hizo que la dueña que la acompañaba, subiese con ella a la reja mas alta de la casa, para ver el funeral concurso: así que descubrió el féretro donde iban los últimos despojos de su malogrado amor, quedó pasmada por algunos momentos, y abandonándose luego a las irresistibles inspiraciones de su corazón, se despojó de todas sus galas vistiose con un mongil de bayeta, y despeinado el cabello, bajó a la calle muy apresurada, y confundiéndose entre las muchas mugeres que acompañaban el duelo, pudo seguir llena del mayor abatimiento: en el tránsito se reconvenía de haber sido la causa de la desgracia de Marzilla y ella misma se acusaba y condenaba, haciendo a la vez de fiscal, de juez y de reo.

Entró el entierro en la Iglesia de San Pedro, el cadáver de Marzilla fue colocado en un gran túmulo y diose principio al Oficio. La infeliz Isabel, no pudiendo resistir más, abrió al dolor la llave, dio rienda suelta al llanto, y abalanzándose cubierta a donde estaba el féretro, exclamó:

*¿Es posible que estando tu muerto, tenga yo vida? No tengas de mi fe duda que pueda vivir un solo punto; ¡ay! perdona mi tardanza, que al instante contigo me tendrás.*

Dijo, y descubriéndole la cara le dio un beso tan fuerte que se oyó en toda la Iglesia, y con un ¡ay! faltóle el aliento en un instante y la Parca puso un sello en sus ojos.

Creyeron los circunstantes sería alguna deuda o hermana del difunto, pero cuando el clero principiaba el *In exitu*, fueron a apartarla y la encontraron inmóvil: llámanla hasta tercera vez, y no responde; descubren el manto que la velaba el rostro, y ven era Isabel que tenía su boca pegada a la de Marzilla, y su cuerpo sirviéndole de losa sepulcral: la sensible y virtuosa Isabel, después de haber apurado el cáliz amargo de dilatadas penas, buscó en alas de la muerte la compañía de su amante hasta el mismo templo de la eternidad.

La estraña singularidad del suceso, el respeto imponente del lugar sagrado, el pavoroso aparato funeral, y la melancólica gravedad de todos los semblantes, dejaron absortos a cuantos se hallaban en el templo: Azagra, esposo de Isabel, procuró entonces quitar de esta toda sospecha y refirió en voz alta el trágico suceso de su casa en la noche precedente.

Todos quedaron perplejos, y nadie se atrevía a proponer la resolución que debía adoptarse, hasta que un viejo, pariente de Marzilla, de mucha autoridad y cuyas razones pasaban por oráculo, sacó al concurso de la duda. “Supuesto, dijo, que es verdad cierta que Isabel y Diego, desde niños se tuvieron entrañable amor, y que en su ausencia larga han pasado los dos una pena y un tormento, y que juntos ambos han padecido un género de muerte; y supuesto también que se ligaron los dos con palabra y juramento de esposos, primero

que Azagra, será razón que se entierren los dos juntos en un sepulcro”

Oído este parecer, mereció la aprobación de los padres de Isabel y de D. Diego, del Justicia y Regimiento: Azagra consintió también en ello, y colocaron juntos en un sepulcro de alabastro a *los dos Amantes*, honrando su fidelidad con muchos epitafios.

Esto sucedió en el año 1217, siendo juez de Teruel D. Domingo Celada: este y algunos eclesiásticos y vecinos de la parroquia de S. Pedro, dejaron por escrito consignado el hecho para memoria de la posteridad.

### ANEXO 3

#### Extracto de la *Historia y Genealogía de los Amantes de Teruel*, presentada en 1780 por el capitán D. Joseph Thomás Garcés de Marzilla

[...] en fe de los más seguros documentos se sostiene como indubitable, que la de los Garceses de Marcilla trae su origen de sangre real, siendo su progenitor y cabeza Fortún Garcés, hijo del infante D. García, y nieto del Rey de Navarra Don García I, tomando el nombre de Garcés del nombre propio de su padre D. García, según era costumbre en aquellos tiempos.

Hijo de Fortún Garcés fue D. García Fortúñez, [...], el qual tuvo de su matrimonio con Doña Toda, los dos hijos D. Lope y Ximeno Garcés, de los quales el primero fue autor y raíz de otras fecundas ramas con que se fue propagando este linage [...]

Hermano de éste, y por consecuencia hijo del mismo Lope Garcés, fue García Garcés de Marcilla, llamado así por la villa de este nombre en Navarra, de que era señor, habiendo tomado para su distintivo, según era uso de aquellos tiempos, y después ha quedado fixo en sus descendientes, y más particularmente en los de Teruel, por traer de él su origen, como lo refieren ciertos autores.

Del matrimonio de D. García con Doña Sancha Gómez de Subira, nació entre otros hijos Martín Garcés de Marcilla, el qual habiéndose domiciliado en la ciudad de Teruel al tiempo de su población, a que concurrió con otros hermanos suyos, tuvo por hijo a D. Martín Garcés de Marcilla, que casó con Doña Constanza Pérez Tizón; y de su matrimonio procedieron Don Sancho Garcés de Marcilla,

Don Diego y Don Pedro, de los cuales, no siendo de nuestro propósito solo daremos noticia de Don Diego, que por lo singular y raro de su aventura mereció el renombre de *Amante*, conservándose su cuerpo a pesar de las injurias de los siglos, para causar, como está causando, lástima y admiración de todos.

Había desde sus tiernos años cobrado y mantenido afición a Doña Isabel Segura, noble y hermosa joven de la propia ciudad de Teruel, y parienta suya, de quien era correspondido con iguales honestas expresiones de amorosos afectos. Pero como el interés y ambición humana es el imán que más prenda nuestros corazones, se le hacía imposible a D. Diego conseguir la deseada mano de Doña Isabel porque su padre prefería colocarla con un Caballero de la familia de Azagra, hermano del señor de Albarracín, y presunto sucesor suyo, a causa de no tener hijos, con el cual, aunque no fuese inferior en sangre, no podía competir D. Diego por ser pobre y segundo de su casa. No obstante esto, consiguió del padre de Doña Isabel cierto plazo, para que dentro de él saliese a probar fortuna, con la condición de que hasta que fuese vencido (*sic*) no la pudiese casar con otro, debiéndose celebrar sus bodas, si volvía con suficiente caudal para mantener su casa. Baxo cuyo pacto y condición, que aprobaron todos, y también su misma Dama, aunque, como se dexa considerar, con grande pesar suyo, se ausentó en efecto Don Diego, para seguir la carrera de las armas, la más conocida industria de aquella edad, y el único medio de adquirir riquezas, por la seguridad con que se recompensaban y repartían a proporción de las hazañas los frutos de las empresas, y despojos de los vencidos.

Ofreciósele a este tiempo una ocasión muy oportuna de probar su brazo, porque los Reyes de Navarra y Aragón

alistaban ya sus tropas, y acudían los primeros con muchos caballeros y gentes de sus reinos para la defensa que el rey don Alonso intentaba contra los moros de España y África, que unidos entraban ya con rabiosa furia talando y destruyendo los campos y pueblos de Castilla, entre los cuales se alistó también D. Diego, y se halló en la memorable y celebrada batalla de las Navas de Tolosa, que ganaron los cristianos en el año de 1212, siendo señalado en ella, entre otras hazañas, por el valor y esfuerzo con que se avanzó, y dio el primero entre navarros y aragoneses contra las cadenas de hierro con que los moros habían cerrado la parta en que estaba armada la tienda de Miramamolín, que fueron rotas por el rey de Navarra, habiéndole puesto en fuga, saqueado sus reales y destrozado su ejército.

De este modo, por ser tan señalado el esfuerzo y valor de D. Diego, se vio este rico, y cargado de despojos hostiles. Pero como había puesto por árbitro de su pasión a la fortuna, juez y tribunal ante quien no suelen medrar ni la nobleza de los fines, ni la eficacia de los medios, aunque la tuvo favorable hasta entonces, no fueron bastante sus riquezas para lograr el objetivo a quien había de sacrificarlas todas, pues mudando aquella su aparente benignidad en severísimo rigor, hizo de modo que D. Diego llegase a Teruel después de vencido el plazo, en el mismo día, y a tiempo que se estaban haciendo los desposorios con el hermano del señor de Albarracín en la Parroquia de San Pedro. ¡Extraña desventura! Entra D. Diego en la Iglesia, y la inopinada vista de los dos Amantes hiera con tan vivo dolor y agudo sentimiento sus corazones, que a un tiempo mismo cayeron ambos desmayados, el uno en el Presbiterio, y el otro en la parte inferior de la Iglesia, donde se hallaba; y aunque acudieron los circunstantes a darles socorro, fueron en vano sus diligencias, pues en breve rato desamparan los

heridos espíritus a los pesados cuerpos, siendo en la tierra espectáculo lastimoso de los que los miraban.

Tan inopinado y trágico suceso empezó a conmover los ánimos de todos los concurrentes, que eran los más distinguidos de la ciudad, y que por desgracia estaban divididos en vandos y parciales, como era muy común en aquellos tiempos, siendo muy ruidosos los que tuvo esta familia en Teruel.

El clero y demás personas juiciosas que miraban este caso son indiferencia, llevados del zelo de la religión, se aplicaron a serenar y extinguir el fuego que se iba encendiendo en los apasionados. Púdose al fin calmar aquella tempestad, conviniendo todos en que se enterrasen juntos en una sepultura los dos Amantes, y así se mantuvieron hasta que después con motivo de la nueva obra que se hizo en la iglesia, habiéndose removido aquel lugar, hallaron sus cuerpos intactos, y sin lesión, y los pasaron al claustro inmediato que tiene dicha iglesia, donde se conservan los dos juntos puestos en pie en un armario metido dentro de la pared, viéndose por todos los que acuden a satisfacer su curiosidad.

## ANEXO 4

### *Barbastro*

En este cuento, obra de Emilia Pardo Bazán, se resumen a la perfección las habilidades que la tradición popular asociaba a la Dominga/Domingona, una especie de *marimacho* como la Aldonza de Sancho Panza, que en este caso está casada con Barbastro.

Aquella discreta viuda que en Madrid acostumbraba referirnos cada jueves una historia me ofreció hospitalidad veraniega en la bonita quinta que poseía a pocos kilómetros de M\*\*\*, y como todas las tardes saliésemos de paseo por las inmediaciones, sucedió que un día nos detuvimos ante la verja de cierta posesión magnífica, [...]

A mis exclamaciones de admiración y a mi deseo de entrar para ver de cerca tan deleitoso sitio, la viuda respondió sonriente:

**—Entraremos, ya lo creo... Llame usted; ahí está la campana... La finca es de un millonario, el señor Barbastro, que se ha gastado en ella muy buenos pesos duros, y tiene, como es natural, gusto en ostentarla y lucirla, y en que se la alaben y ponderen.**

En efecto, a mi llamada acudió solícito un criado, que, abierta la verja y con mil reverencias, se dio prisa a guiarnos hasta un mirador calado, tupido de enredaderas olorosas, donde encontramos a los **dueños de la regia finca**, marido y mujer. Él se levantó, obsequioso, con esa cortesía algo almidonada de los que han residido en América largo tiempo; **ella medio se incorporó, y, toscamente, y a gritos, nos dijo, alargándonos la manaza, aunque a mí no me había visto hasta aquel crítico instante:**

**—Miren, miren por ahí cuanto «haiga»... Dicen que está muy precioso. No se encuentra otra cosa así en toda la provincia. ¡Vaya!... Tampoco nadie se gastó el dinero como nosotros. ¿Eh, Barbastro?**

(La dueña) **Era bizca, morena, curtida, de deprimida faz, de frente angosta, de cabello escaso y recio; en suma: feísima, y, además, ordinaria y zafia.** Vestía de seda, con lujo y faralaes, en sus negruzcos dedos brillaban anillos caros. **Tenía a su lado una mesita cargada con licorera y copas, y no por adorno, pues cuando me acerqué me echó vaho de anisete.** No continué examinando a tan extraña señora, porque su esposo, acongojado y confuso, se apresuró a sacarnos de allí a pretexto de enseñarnos «la chocilla» [...]

Naturalmente, al hallarnos otra vez en el camino real, al vivo trote de las jaquitas indígenas que arrastaban la cesta, mi primera pregunta a la viuda tuvo por objeto enterarme de la esposa de Barbastro.

—¿Cómo es que un señor tan correcto, tan cortado, tan digno, se ha casado con esa farota, que **parece una labriega?**

—No lo parece, lo es— respondió la viuda, saboreando mi curiosidad—.

**Se llama Dominga de Alfónsiga, y antes de casarse andaba «sachando» el «millo» y recogiendo y apilando el estiércol; ¡buenas manos tenía para eso, y menudo rejo el de la bellaca!**

[...]

—¡Y tan desdichado! —repuso la viuda—. **Al principio quiso pulirla; pero, ¡quíá! Más fácil sería hacer de una guiija de la carretera un diamante... Ella, la Domingona, ha vencido en la lucha; hace lo que quiere, le tiene bajo el zapato; se pasa la vida echando traguets de licor, y merendando, y jugando a la brisca con las doncellas y el cocinero; y él para consolarse de su atroz mujer, enseña a todo el mundo las bellezas de su amada, de su verdadera novia..., que es la quinta.**



