

**La experiencia de la muerte en el *Primaleón*
como síntesis de tradiciones: la deuda del folclore¹**

Ana Carmen Bueno Serrano
Universidad de Zaragoza

Marín Pina publicó en 1986 un artículo lleno de sugerencias y aportaciones sobre los problemas que planteaba la aventura de Tarnaes y Finea en el *Primaleón* (caps. CXXXIX-CXL). Con mucho acierto la llamó *relato digresivo*, e identificó en su diseño fuentes mitológicas, folclóricas y caballerescas. Sus conclusiones fueron pioneras por su objeto –el llamado ciclo de los palmerines– y por su contribución a desentrañar la compleja red de relaciones, deudas y dependencias que asimila la prosa de ficción caballeresca peninsular, y que acaban influyendo en tres de sus núcleos fundamentales –el amor, la magia-maravilla y las armas–. Sirvan estas líneas de homenaje a este artículo y a su autora y, por extensión, a su encomiable y valiosa contribución a la interpretación de los textos y a la historia de la literatura castellana medieval y de los Siglos de Oro.

Los capítulos sobre Tarnaes y Finea marcan un hito en el tratamiento simultáneo de esos temas, y también de la muerte, que es el que ahora me interesa. Junto con otros episodios del *Primaleón* –los dedicados a los últimos días de Palmerín (cap. CCXII), al asesinato del duque de Fires y al inmediato suicidio de su amada (cap. VIII)–, ofrecen, a pesar de la autonomía narrativa que Marín Pina ve con su natural perspicacia en el primero y que yo hago extensible a los otros dos, una visión coherente, sucesiva y complementaria del óbito. Sin ánimo de exhaustividad éste se realiza como: a) mala muerte, muerte súbita y violenta, propia de malos cristianos (también paganos e infieles), por desesperación (Campos García Rojas 2001 y 2003) a causa de un pecado *contra natura*, al hilo de otros (incesto-lujuria-asesinato-suicidio),² o como b) muerte natural, *propria* o buena muerte, tras una enfermedad que permite el cuidadoso cumplimiento de las fases del *bien morir* cristiano (*morte propria vitam finivit*): tres días de preparación; arrepentimiento por los pecados propios y del reino; apoyo familiar durante un tránsito en el que, ante el lecho del *moriens*, se disputan el alma Dios y el diablo; auxilios espirituales (aunque no se habla del viático); sufragios de los allegados para ayudar a la

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2006-07858/FILO, dirigido por el Dr. Juan Manuel Cacho Bleuca y cofinanciado con fondos FEDER. Asimismo, forma parte del proyecto del grupo Clarisel, reconocido por la DGA y dirigido por la Dra. María Jesús Lacarra. Debo agradecer la ayuda prestada (bibliografía primaria y secundaria, y otros materiales) a los doctores Juan Manuel Cacho Bleuca, a María Jesús Lacarra y a José Manuel Pedrosa Bartolomé. Sin su ayuda no hubieran sido posibles estas reflexiones. No obstante, quiero dejar claro que los errores de interpretación son solo míos.

² Esta idea estaba ya presente en la Roma clásica. “A Rome, les revenants se recrutent parmi les rangs de deux qui n’ont pas reçu la sépulture rituelle (*insepulti*), deux qui sont morts prématurément (*immaturi, aori*), deux qui ont eu une mort violente –suicidés, assassinés, suppliciés–: tout décès considéré comme anormal peut être source de hantise, opinion bien attestée par un folklore plus récent.” (Lecouteux 1995, 206).

vida eterna; contención estoica del dolor; austeridad en las honras fúnebres (Sanmartín)... De este modo y como conclusión primera, aunque no provisional, el autor del *Primaleón* aspira a popularizar los preparativos ante el *supremo trance* convirtiendo la muerte de Palmerín en una exposición laudatoria, según el modelo historiográfico medieval (Mitre Fernández 1988a), para salvaguardar su memoria.

En esta voluntad por abarcar distintas posibilidades –llegando, incluso, a humanizar y teatralizar el proceso– influyen, como han demostrado autores franceses (Ariès, Lebrun, Chaunu Vovelle...), las inquietudes medievales sobre la muerte y sobre un más allá que el hombre acababa transfiriendo la organización de este mundo. A ello responde la llamada *pedagogía del miedo* (Lecouteux & Marcq 143), *pastoral del miedo* (Minois) o *cristianismo del miedo* (Delumeau), estructura de control de la época medieval, que interpretaba el más allá como espacio de aplicación de la justicia inmanente, y de pago por haber infringido las reglas tácitas o escritas de la sociedad: miedo, fascinación y una estética macabra (Infantes) ayudan a evocar emociones asociadas a la muerte en una cultura fuertemente marcada por la culpa, la penitencia y el pecado, y en la que el cuerpo acaba siendo *teatro de tormentos* (Camille). Y el autor del *Palmerín* convierte, sin explicar, estas preocupaciones en responsables secundarias de tres *aventuras caballerescas*.

En los tres episodios anteriores, de los que paso a ocuparme como una unidad de sentido con autonomía narrativa (*vid. supra*), el autor del *Primaleón* plantea dos ejemplos *ex contrariis* –si bien no para imitar, están dotados de una impronta didáctica, edificante y aleccionadora–, y otro para admirar;³ visto en conjunto, el libro es una honda reflexión sobre la muerte a través de la acumulación de elementos que contribuyen a la unidireccional del mensaje poético, funcionando, en general, por contraste o analogía con el contenido destacable. De este modo, el *Primaleón* acaba convertido en un manual práctico y ejemplar sobre la *buena muerte* –que es la cristiana–, a pesar de que se recurra para ello a la convivencia ambivalente de materiales folclóricos, paganos (la *ambivalencia de los signos*),⁴ más evocadores que explícitos, y supersticiones populares; si el morir de Palmerín resultaba paradigmático, era porque los otros casos (Finea y el rey, el duque de Fires y su dama) son afeados por trágicos, intempestivos, violentos y moralmente condenables en las causas (desesperación) y en el desarrollo (suicidio). El final de Palmerín es, pues, la viva demostración de la *buena muerte*, el ejemplo perfecto del *morir bien* tras otros trances erróneos (y corregidos).

Así pues, estos episodios cumplen una función ejemplar, tanto en armas como en amores; según una importante tradición literaria castellana (ya presente en Juan Ruiz), el amor, cuando es lujuria y concupiscencia, trae un final desafortunado (el aniquilamiento

³ Recupero la terminología usada por J. Aragüés (90-92) aplicada a los *exempla*.

⁴ Cacho Bleuca (2003) habla sobre la ambivalencia de signos en los *Milagros* de Berceo. De él tomo la expresión.

corporal, la enfermedad, la locura y la muerte), lo que encadena nuevos errores;⁵ y la maravilla crea el marco donde legitimar al héroe y convertirlo, gracias a sus destrezas, en *primum inter pares*, en una gradación paralela a las dificultades de las aventuras en las que participa. Estos paralelismos hacen del texto un espejo de príncipes, de leales amadores, de ejemplarizantes *morientes* (*speculum mortis*) y de convencidos y rectos cristianos (véanse las declaraciones de las coplas finales del *Primaleón* –Marín Pina 2005– que son las que orientan el sentido último de los episodios); el morir transforma a los personajes en objetos de alabanza o condena moral, porque el *arte del buen morir* es el fin lógico del *arte del buen vivir*.

De este modo, amor y maravilla vienen a conformar un *ideario* sobre la muerte, con unas claves que pueden interpretarse también con el folclore, en su realización como motivos folclóricos –en el *Motif-Index* de S. Thompson– y/o como creencias tradicionales, que fecundan la imaginación popular y forman parte del inconsciente colectivo de los receptores (las llamadas “estructuras de lo antropológico”): el mundo del más allá, el regreso del muerto con tareas y cuentas pendientes (“El que paga descansa”),⁶ la tarificación de las penas, la convivencia entre vivos y muertos, las apariciones y los fantasmas, las almas en pena y perdidas con la culpa sobre los hombros, los desfiles de penitentes o cortejos nocturnos de muertos con lóbregas luminarias, las visiones... Acudir a los motivos folclóricos indexados por Thompson, como voy a hacer para analizar estas tres aventuras del libro segundo del *Palmerín de Olivia*, supone conectarlos con una tradición universal, religioso-erudita y pagano-popular a la vez (*simplices et docti*, en palabras de Gourevitch), de castigos y tormentos eternos, manifestación de la ira divina o hierofanía, con o sin el gravamen judeocristiano de *culpa* (Delumeau). Se trata, no nos engañemos, de un folclore adaptado a los esquemas de los libros de caballerías, porque estos no son en modo alguno literatura folclórica, como ya indicara Cacho Blecua (2002, 52). Los elementos integradores de este folclore se popularizarían con bastante anterioridad a su aparición en el contexto caballeresco y procedería de la popularización en los sermones de fuentes bíblicas.

La diferencia entre la aventura del duque de Fires y la de Tarnaes parece venir del sustrato secundario, escatológico-infernal en el primero y mitológico en el segundo; pero no es más que apariencia porque, en un nivel más profundo, las similitudes son mayores y las diferencias son taxonomías creadas *ad hoc*. Por eso, habría que valorar convenientemente la mitología, su función narrativa y las causas de su presencia porque, según algunos investigadores, no es más que una manifestación del folclore (o viceversa). En estos casos interesa analizar, sobre todo, cómo actúa la maravilla desde un punto de vista folclórico, trasunto en cierta medida del mitológico, y qué mecanismos contribuyen a la *variatio* narrativa, objetivo único de ambas realizaciones. Por ello, no es arbitrario afirmar que se observan en estos tres episodios cierta mixtura de elementos,

⁵ Documentado ya en las sumas de penitenciales, donde se atemorizaba a los fieles con castigos infernales y males mayores por dejarse llevar por los deseos de la carne, como les ocurrió a don Rodrigo o a Jacobo de Escocia.

⁶ La Muerte se concibe como un juicio individual, según el cual cada uno paga por sus penas.

fuertemente apegados a las creencias y supersticiones populares, esto es, a una *baja mitología* (El-Shamy 14), que comparte espacio con la mitología clásica, celta, artúrica y, en ocasiones, oriental. Lo sobrenatural, de este modo, gana en ambigüedad por la mezcla de elementos greco-romanos, folclóricos, celtas y cristianos.

Los episodios del sacerdote pagano que logra deshacerse cruelmente de su yerno, del controvertido y escandaloso triángulo amoroso entre padre, doncella e hijo, y del fallecimiento de Palmerín comparten motivos folclóricos y otros elementos del folclore que los hacen dependientes y complementarios, coherentes con la lógica del relato y sancionares de un mensaje poético claramente orientado hacia el *castigo* –como enseñanza y tormento–. En las tres aventuras se acude, además, a la iconografía de la Muerte –aunque con símbolos distintos–, y a la escatología infernal; paralelamente se juzga las almas *post mortem* (una particular *psicostasis* o pesaje de almas) mientras deambulan en pena –más espíritus y almas que fantasmas⁷ en un más allá ideado como espacio de castigo eterno o expiación temporal, y al que pueden accederse –con o sin preparación previa (lectura, visión, meditación, plegaria...), ver y volver, ya desde la tradición bíblica y la antigüedad clásica (Orfeo, Ulises, Hércules o Eneas, por ejemplo, y los héroes celtas), solo los elegidos por *gracia divina* o por cualidades excepcionales.⁸ Los castigos en otro mundo (Tarnaes y Finea) y la condena irremediable en el infierno (la hija del sacerdote de Delfos) conectan también con la hagiografía (Gómez Moreno 2008), la literatura medieval de visiones (*San Amaro* o el *Caballero Túngalo*) y la *ficción sentimental*, a las que habrá que hacer mención en otro momento (en la *Triste Delectación* y la *Historia de los dos amadores Ardanlier e Liessa*).

Para intentar encauzar de alguna manera esta argumentación, creo que en los tres episodios citados nos movemos en el terreno de la dualidad ya que no hay una respuesta única a las deudas directas asumidas, porque se combinan, influyéndose, acomodándose y retroalimentándose, varias tradiciones –la folclórica y la mitológica reconducidas por la caballerescas, como agudamente apuntó María Pina (1986)–. Aunque me voy a centrar en el sustrato folclórico, hay elementos que no se explican solo desde el folclore porque éste tiende lazos con la producción erudita: la mitología clásica y oriental, la artúrico-celta, el arte, la creación literaria (*vid. supra*), las leyendas, la literatura del más allá, la historia de las mentalidades... En cualquier caso, lo realmente difícil de demostrar son los orígenes, y no tanto la *contaminatio* y la popularización de estas formas cultas. Con todo, leer en clave tradicional –con los motivos folclóricos a la cabeza– la muerte en el *Primaleón*, como manifestación de lo *maravilloso temible* (Minois 215), presenta ventajas indudables y da claves imprescindibles que se desgranarán una a una en estas páginas.

⁷ La diferencia está en la corporeidad de los seres sobrenaturales.

⁸ Las manifestaciones sobrenaturales ante un humano pueden darse tanto porque los testigos son dignos de fe y pertenecen a la más alta esfera de la sociedad, como porque son caballeros y están dotados de fuerza moral y de la buena fe para poner fin al castigo. El origen de estas visiones o apariciones estarían en las teofanías bíblicas. En el XVI estas estructuras evolucionarán hacia la *lectio divina*, los devocionarios y la mística.

El estatuto ficcional de la muerte en la Edad Media: la popularización y trivialización de las fuentes teológico-eruditas sobre el más allá

Uno de los primeros asuntos que hay que valorar es la impresión de que los límites de lo *maravilloso medieval*, en ocasiones *locus terribilis* y en otras *locus amoenus*, parecen estar muy desdibujados por la variedad de categorías que abarca: ilusiones ópticas, personajes (enanos, hadas, magos, muertos, espíritus y apariciones...), visiones, curaciones, prodigios (Ríos), manifestaciones teratológicas (Vega) y encantamientos, metamorfosis, construcciones y arquitecturas maravillosas, y un largo etcétera que podría llevar a considerar los *mirabilia* como un cajón de sastre de insegura y difícil aprehensión.⁹ Estas categorías también incluirían la muerte y sus personajes, elementos de un cotidiano donde, según Lecouteux & Marcq (10), no sería extraño que el hombre medieval imaginara convivir con espíritus y muertos deambulando por el mundo de los vivos. En este contexto lo sobrenatural se admite como habitual no solo en las obras literarias y de ficción, sino también en la cultura popular, pagana en principio, pero reorientada por la Iglesia hacia su ortodoxia, a veces con burdas estrategias que daban cuenta de sus contradicciones. Por estos escuetos datos, en apariencia los límites espaciales en este caso –y temporales en otro– entre ambos mundos son lábiles y fácilmente franqueables.

Sería esta una posible explicación a la forma de acceso al mundo de los muertos y, por supuesto, al de la maravilla en los tres episodios mencionados. En ella subyacería una percepción particular del espacio y el tiempo, y de las dimensiones del plano sensible –horizontalidad frente a verticalidad, y viceversa–. La comunicación entre mundos distintos puede darse en el plano vertical (de arriba abajo, con una jerarquía clara, como en los *Milagros* de Berceo, o realizada como montaña, cueva,¹⁰ peña... en la tradición caballerescas)¹¹ o en el horizontal. Según las creencias celtas (Vries 263) y bretonas que pasan a formar parte del imaginario medieval bajo un barniz cristiano ya en María de Francia, lo real tiene su contigüidad en lo maravilloso, un mundo abierto y cercano que lo sucede sin apenas transición, aunque existan espacios propios y avisos diversos: la noche, el silencio, la oscuridad y los lugares de paso o de cruce. En el plano horizontal, que es el que ahora me interesa, el espacio integra una cosmología que alterna sus posiciones de acuerdo con una lógica más filosófica y especulativa que científica. Los espacios horizontales intermedios, de denso tráfico de espíritus según la popular interpretación del *Elicidarium* de Honorario de Autun (Carmona 11), quedaban poblados por demonios y ángeles, seres que sobrevivían gracias a lo que Delpéch llama *nomadismo atópico* (2004,

⁹ En cualquier caso, remito al clásico trabajo de Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévales (XII^e-XIII^e siècles): l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*. La introducción de Cacho Bleuca a su edición del *Amadís de Gaula* matiza las afirmaciones de Dubost y añade nuevas categorías privativas o, por lo menos, importantes para los libros de caballerías (véase, especialmente, la página 128).

¹⁰ Véase Cacho Bleuca 1995.

¹¹ Cada una de las menciones tiene abundante bibliografía. Remito a la base Clarisel (clarisel.unizar.es), coordinada y dirigida por Juan Manuel Cacho Bleuca, para las referencias más recientes, y al útil y minucioso repertorio bibliográfico de Eisenberg y Marín Pina para las anteriores.

123). Por este entre-mundo se moverían con libertad, según Polo de Beaulieu, “les anges, les démons, les saints, la Vierge et le Christ lors de leurs apparitions exceptionnelles qui ressortissent de la catégorie du *miraculum*” (69). Y añade la misma autora:

il s’agit à la fois d’un espace et d’un temps qui appartiennent aux morts comme aux vivants, mais aussi à des créatures au statut ambigu. Les différentes conceptions de l’au-delà, qu’elles soient païennes ou chrétiennes, relevant du monde celtique, grec, romain, voire même perse, apportent chacune une manière originale d’envisager cet entre-deux. On y trouve aussi d’extraordinaires coïncidences qui témoignent d’une grande cohérence dans l’élaboration de l’imaginaire de l’au-delà et de sa population. (75)

Para poder moverse en estos espacios fronterizos y de espera y habitarlos hay que ser un ente híbrido, ambiguo y fronterizo (Pedrosa en prensa), cuyos antecedentes podrían estar en los *δαίμονες* neoplatónicos, que aluden a espíritus buenos y malos.

Estos espacios dan idea de unidad y perfección, de continuidad del perfecto (en el sentido original del verbo *perficio*) plan de la divinidad. En el pensamiento medieval, y también en los libros de caballerías, ambos mundos conviven (Harf-Lancner), parcial y temporalmente, justo para el sobrepujamiento del héroe porque son partes del heroísmo mítico que los identifica. De hecho, se admite en las coordenadas visibles la presencia de prodigios y personajes sobrenaturales sin demasiados aspavientos. Lo mismo ocurre en sus realizaciones, con signos proféticos y otros entes capaces de traspasar los límites. En el *Primaleón* los aparecidos comunican la muerte próxima del caballero que los ve, igual que el *animal psicopompo* que acompañaba a Palmerín, el ave tótem que lanza un graznido agónico anunciando el inminente deceso del héroe. En este caso el motivo celta del *alma en forma de ave* (Patch 60), es decir, “el prodigio de la paloma que sale de la boca del héroe muerto y que sube hacia el cielo, tiene sin duda relación con el casi universal motivo del alma que se manifiesta, tras la muerte, en forma de ave exclaustrada del cuerpo.” (Pedrosa 2003; véase, también, el impecable análisis de González). Sobre este último aspecto, creencias y relatos similares, en ramas y variantes muy diversas, incluso hagiográficas como la de Santa Escolástica o la de San Benigno de Dijon, han sido bien documentados en todo el mundo.

Lecouteux da una interpretación distinta al asunto de la relación entre espacio real y maravilloso. Afirma que la comunicación con lo sobrenatural no se lleva a cabo en el plano sensible, sino en otra dimensión, y es el vivo el que accede al más allá en determinadas condiciones. Esta idea explicaría el hecho de que no todos compartan la *visión alegórica* que Palmerín tiene tres días antes de su muerte. El héroe participaría en un *viaje extático* por el que una parte de él, el *alma intelectual*, se disocia del cuerpo y accede a otro nivel. Se induce, pues, un estado de semiinconsciencia o

duermela (Acebrón Ruiz), que ya habría experimentado Montalvo en el capítulo 98 de *Las sergas*, y que posteriormente se aplica a los personajes ficticios.

Según ambas explicaciones e independientemente de quién acceda y en qué espacio se lleve a cabo el intercambio, los tres episodios mencionados comparten un tránsito entre dos mundos que se ‘materializa’ en la figura de *aparecidos* a los que solo ven ciertos individuos (en nuestro caso, Palmerín, don Duardos y Polendos). Estas visiones o fantasmas, llamados así por su grado de corporeidad, tienen diversos modos, asociados en cierta medida a la pena y a la muerte: caza salvaje, *estantigua* –término presente en Berceo y en el *Poema de Fernán González*– o santa campaña, Leviatán, una variante nominal de Satanás, Bercebú y Lucifer (Covarrubias), que no deja nunca espacio a la salvación del alma ni a la negociación con el hombre (Cárdenas-Rotunno). Frente al tratamiento en la cuentística occidental y en los ejemplarios del infiel, lo diabólico y lo pagano, en el *Primaleón* no hay tentación ni contacto con el diablo, únicamente condena y boca del infierno, es decir, condena por deglución. En este diseño y desarrollo se combinan fuentes eruditas y populares, tradiciones judías y clásicas, mediatizadas por la impronta celta, y cristianizadas ya en los modelos artúricos precedentes que popularizan el más allá. Solo así se tienen en cuenta todas las posibilidades para explicar estos sintéticos episodios y comprobar los lazos que los unen.

Los muertos errantes en el libro segundo de *Palmerín de Olivia* a través del folclore: del paraíso a los parajes infernales

Duardos y Polendos participan en sendas aventuras iniciáticas maravillosas, de desigual trascendencia narrativa pero con sugestivos elementos comunes. Polendos llega a Delfos como parte de un viaje de exploración y fundación, mientras que don Duardos accede a Lacedemonia como parada de un viaje de formación con el que aspira a demostrar sus innatas cualidades heroicas. Convertidos en ritos de paso, la superación del castigo corresponde al buen criterio y a la buena fe del alma caritativa caballero, que redime los pecados y se impone sobre otros mecanismos de exoneración de la condena que soportan una y otra vez la hija del sacerdote idólatra, Finea, Tarnaes y el rey de Lacedemonia. En este contexto, las causas y el desarrollo de la aventura caballeresca quedan desplazados ante el protagonismo de los *Quattuor hominum nouissima* –muerte, juicio, infierno y gloria–, prevaleciendo el castigo como remanente. Ahora no hay liberación ni descanso, sino pago y expiación *post mortem* con tasas reglamentadas *a priori*, como ocurría en la literatura medieval, donde el infierno y sus castigos parecen presentados como un lugar con características concretas, donde se imparten castigos físicos y penas determinadas, y donde las almas castigadas son imaginadas bajo la forma de cuerpo que sufre. Con una voluntad clasificatoria y didáctica, el castigo infringido pretende mostrar, por la vía de la comparación, lo que espera al condenado.

Ya en los *exempla*, ricos en *mirabilia*, se perseguía a los pecadores con saña aplicándose sobre el cuerpo que había practicado los excesos una violencia similar a la que movía la pasión por el dinero o la carne (*Peccator plus fecit quam cadaver*). En la literatura de visiones, incluidos los cuentos, se explica y aplica la alegoría de los pecados sobre los muertos (por ejemplo, *Scala Coeli*). Esta “tarifación de los suplicios en función de los pecados cometidos” (Lacarra 1996, 174) o penitencia tarifada, “importada de los monjes irlandeses venidos a establecerse en el continente siguiendo el ejemplo de San Colomo” (Carozzi 160), populariza el más allá usando términos y conceptos comprensibles. En las aventuras de don Duardos y Polendos aún persiste “(...) un au-delà où les morts jouissaient d’une rétribution déterminée par le comportement qu’ils avaient eu sur la terre.” (Berlioz & Ribaucourt 17).¹²

El incesto, la lujuria y el suicidio son constantes en Delfos y Lacedemonia. Este último llega a ser el desencadenante de todo el conflicto; las almas de los desesperados o suicidas quedan irremediablemente condenadas a repetir los mismos patrones de comportamiento por cometer el peor de los pecados, aquel del que no es posible arrepentirse: la privación de la propia vida creada por Dios. Por ello, además de la tarifación, las almas quedarían sujetas a 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. No obstante, existieron algunos atenuantes, como la locura, que beneficiaron a los suicidas y minimizaron las penas aplicadas. Pero la doctrina eclesiástica, a diferencia 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). Con todo, en las *artes bene moriendi*, una desiderata más que una realidad efectiva, se proscribió expresamente la desesperación “(...) por muchos pecados que aya cometido; ca, como dize Sant Agustín: ‘Más pecó Judas en desesperar que los judíos en crucificar a Ihesu Cristo’.” (*Arte de bien morir*, cap. IV, 97). Estos supuestos funcionan ahora, pero se resuelven de manera distinta de la mano del caballero, quien asume la administración de la justicia pública, privada y religiosa.

En Tarnaes, Finea y el duque de Fires hay una evolución del espacio, que, dada su ambivalencia, asume el paso de paraíso o *locus amoenus*, de encuentro de los amantes a *locus terribilis*, espacio de castigo por esos amores. Este traspaso del paraíso a los parajes infernales corresponde a una estética de contrastes, que combina el placer y el miedo, el terror y el asombro, como demuestra lo *maravilloso mecánico* en los libros de caballerías (Cacho Blecua 1991, 128).

El castigo y la liberación están en el punto de mira de las aventuras caballerescas, y lo demás es secundario. Si se refieren los antecedentes de los episodios, es porque se

¹² En la tierra también se pueden hacer méritos para alcanzar el más allá. En los penitenciales se propone una gradación *in vita*: penitencia pública para casos escandalosos, peregrinaje para las faltas públicas y penitencia privada para las faltas más ocultas (Vogel). “A cada falta le correspondía una penitencia apropiada, en forma de ayuno, abstinencia, mortificaciones diversas o peregrinaciones, impuestas por un tiempo dado, según la gravedad de la acción.” (Carozzi 160).

necesitan para comprender la actuación del caballero. Polendos y don Duardos son testigos del resultado de un pesaje de almas previo y de la administración de la justicia, cristiana interpreto, usando imágenes de condenados por un pecado común: la lujuria, con el agravante de un tácito deseo incestuoso de control y de un suicidio final, cuya condena pasa inevitablemente por un fuego purificador. Así, don Duardo es testigo de una cacería salvaje o *mesnie Hellequin*, castigo por impiedad en la tradición celta del siglo XIII (Lecouteux & Marcq 97), que soporta el rey de Lacedemonia mientras deambula errante con Finea sobre sus hombros, símbolo de su responsabilidad moral de su suicidio. Imitando tormentos apocalípticos, en este episodio se personifica la culpa sobre el penitente como un desfile de muertos con aparatosas luminarias, y se plantea el tema de la salvación, que se recuperará con la muerte de Palmerín.

Las diferencias entre la aventura de Polendos y la de Tarnaes vienen, no obstante, del sustrato secundario o, lo que es lo mismo, de la parafernalia externa, escatológica-infernal en el primero y mitológica en el segundo. En el proceso se seleccionan símbolos iconográficos de la escatología infernal y la muerte, sobre los que se proyectan valores secundarios, como referencias veladas a la mitología grecorromana occidental, heredadas de tradiciones diversas (Marín Pina 2009a).¹³ No obstante, el autor de los dos primeros libros de *Palmerín de Olivia* no es del todo original porque muchas estrategias ya funcionaban en la refundición de Montalvo y en la literatura artúrica.

Polendos ante Leviatán (*Primaleón VIII, 27-29*): el folclore y la escatología infernal¹⁴

Polendos es testigo presencial y digno de crédito del aciago final de la enamorada del duque de Fires. En una manifestación de la hierofanta, Polendos y Ozailas, que iban camino de Constantinopla, llegan a la isla de Delfos, un espacio maravilloso de reminiscencias clásicas, inmortalizadas en la conocida sentencia Γνοθι σεαυτον; allí son capturados por dos gigantes (F531. *Giant*; F122. *Journey to land of giants*; F743.4(B) *Isle of monsters*; F531.6.2. *Haunts of giants*; F531.6.3. *Homes of giant*). Tras intervenir en la restitución en el trono del gobernante usurpado (P15.3. *King loses his kingdom to impostor*; U90(B) *Dispossessed heir*), Polendos, hijo ilegítimo de Palmerín, decide

¹³ Hace Marín Pina (2009a) una magnífica síntesis de influencias a la luz de una magnífica bibliografía a mucha de la cual recurro también en este artículo: “En busca de materiales mitológicos, los escritores caballerescos acuden principalmente a las *Metamorfosis* ovidianas, sin duda una de las fuentes básicas para la difusión de la materia mitológica en el otoño de la Edad Media. Conocidas principalmente por las prosificaciones incluidas en la *General Estoria* alfonsí, se difunden también a través de los textos de Alonso Fernández de Madrigal (El Tostado) (*Comentarios a Eusebio, Sobre los dioses de los gentiles*), las traducciones y obras de Enrique de Villena (el *Tratado de la consolación*, la *Eneida*, *Los doce trabajos de Hércules*) (...), las historias troyanas (*Sumas de historia troyana*, *Crónica troyana*) o manuales mitográficos como la boccacciana *Genealogía de los dioses paganos* (1350-60), considerado el más completo *corpus mythologicum* medieval (...).” En relación con la *Genealogia deorum* y la difusión de la materia mitológica en la Península Ibérica, puede consultarse Álvarez e Iglesias Montiel. Biglieri afirma que en la mentalidad medieval se atribuía a la mitología una función ejemplarizante y de castigo. Por ello, el soporte para su difusión sería el *exemplum*.

¹⁴ La referencia pertenece a la obra citada en la bibliografía final, con indicación de capítulo y página.

acabar la aventura del templo, para lo que necesita responder con ingenio al ataque del puerco-espín que guarda su entrada. Para lograr la victoria sobre esta secundaria representación de lo diabólico (Voisenet 79-80) –eterna lucha entre el Bien y el Mal, la Virtud y el Vicio– manda confeccionar una armadura que embadurna con cera. Cuando ve a la bestia, Polendos se da cuenta de que para vencerla, además de su ingenio, tiene que ser ligero y entrar en la cueva-capilla cuando el puercoespín esté en el suelo y antes de que se levante al oír una bocina, porque de ese ruido y de la tierra, como ciertos gigantes folclóricos, recupera su fuerza (la tierra como madre nutricia es un símbolo universal).¹⁵

A la vez se entera de que allí vivía un sacerdote pagano con una única hija muy hermosa (F575.1. *Remarkable beautiful woman*) a la que solicitó en matrimonio el duque de Fires. Los amantes iban a huir (R225. *Elopement*; R225.5(G) *Lovers elope to prevent punishment, death*), gracias a una artimaña del medianero, pero el padre de ella, sacerdote pagano y adivino, lo descubrió (D1810.0.2. *Magic knowledge of magician*; D1810. *Magic knowledge*; D1817.0.4. *Magic detection of conspiracy*; K2063. “*Chaste woman surprised in adultery*) y, por rechazar el pretendiente de su hija (T97. *Father opposed to daughter’s marriage*), lo mató con dos leones mágicos surgidos de la nada (D2178.4. *Animals created by magic*). La muchacha, al ver muerto a su amante, se suicida (P214.1. *Wife commits suicide (dies) on death of husband*; T81.6. *Girl kills herself after lover’s death*; T80. *Tragic love*; T81.3. *Girl falls dead on lover’s body*; N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*). Podría verse aquí un recuerdo del mito de Píramo y Tisbe, de Paris y Enone e, incluso, de Tristán e Iseo, también evocado en el episodio de Tarnaes y Finea que posteriormente analizaré.

El padre, arrepentido por su desafortunada intervención, los enterró juntos (T86. *Lovers buried in the same grave*; T86.2. *Lovers die at the same time*). A los pocos días, como los leales amadores –recuerdo ahora los Amantes de Teruel–, él muere de pena (F1041.1.3. *Death from sorrow or chagrin*; F1041.21. *Reactions to excessive grief*) y, en la línea de Apolidón, con ayuda de sus libros (D1721.6. *Magician’s disciples acquire magic power by study*) y poderes extraordinarios (F600. *Persons with extraordinary powers*), hizo unos encantamientos para que no se entrara con facilidad en el recinto sagrado y, de este modo, preservar la historia y sus fabulosos tesoros (N512. *Treasure in underground chamber (cavern)*).¹⁶

¹⁵ D1778. *Magic results from contact with earth* y variación del K12.3. *Wrestling match: Anteus. Giant invincible in wrestling because with each contact with earth his strength is removed*. Asimismo, están los motivos D1335. *Object gives magic strength*; D1830. *Magic strength*; D1335.12. *Magic song gives strength*; D1275. *Magic song*; D1519.1. *Magic object restores strength*; D1835.5. *Magic strength results from songs*.

¹⁶ El incesto está latente en este episodio, con la evocación de motivos como T97. *Father opposed to daughter’s marriage*; S11.4.1. *Jealous father vows to kill daughter’s suitors*; E765.4.1. *Father will die when daughter marries*; N365.2.1. *Father unwittingly falls in love with daughter*. El paganismo del padre y la trágica muerte de los amantes vendrían a confirmar esta hipótesis. Otro asunto relacionado con este sería la preocupación por la honra de la hija.

Vencido el puerco-espín y conocedor de estos antecedentes, Polendos se dispone a entrar en la capilla (F773. *Remarkable church, chapel, temple*) a través de un «paso peligroso» en forma de pasillo muy caliente por el aire de las trompas de unas imágenes de cobre (H1236. *Perilous path traversed on quest*). Se accede así a un espacio maravilloso, probatorio y de purgación. Estos autómatas (D1620. *Magic automata. Statues or images that act as if alive*), similares a los de la Ínsula Firme, llegan a ser una prueba mágica por soportar calor, en un uso muy similar al aire ardiente que rodea los pasillos del purgatorio y del infierno en la *Vida de San Gregorio* (Patch 113).¹⁷

En un altar de la capilla (V116. *Altars*) Polendos encuentra un ídolo de oro con un cetro en una mano y un libro cerrado con cuatro sellos en otra, símbolos ambos del poder y los conocimientos ocultos, herméticos y secretos del sacerdote, de un saber esotérico, demonizado por el cristianismo. Los sellos son un mecanismo de seguridad para garantizar que nadie acceda al libro. Destruyendo los sellos y el libro, como ocurrió con Melía en *Las sergas*, se aniquila el poder del sacerdote y, por extensión, a él mismo y sus efectos. Polendos conoce estos supuestos y rompe el sello con tres golpes de maza (adaptación a la temática caballerescas del Q222.5.6. *Hand stuck for beating an idol; Z71.1. Formulistic number: three; D1273.1.1. Three as magic Lumber*, y de los golpes con la varita mágica). La violencia de la ruptura del ídolo desencanta el lugar (D712. *Disenchantment by violence; D712.3. Disenchantment by steiking*). De la imagen salen con gran ruido unas aves negras, recuerdo de los ídolos paganos a los que adoraba el sacerdote: G303.3.3.3.3. *Devil in form of black bird; G303. Devil; G303.17.2.3. Devil goes out with great noise; G303.10.17. Bird as messenger of devil; G303.17.2.8. Devil disappears amid terrible stench; G303.3. Forms in which the devil appears; G303.3.3. The devil in animal form; G303.6.3. Natural phenomena accompanying the devil's appearance*.

La aventura de Polendos abarca varios resortes más. El héroe destruye el ídolo de oro y otros tesoros por indicaciones de una doncella misteriosa, de la que, como su padre Palmerín en otras ocasiones, cree enamorarse. Pero antes ve la espada con la que se suicidó la hija del sacerdote y decide extraerla de su sepultura (D1654.4.1. *Sword /shield/ can be moved /used/ only by right person*). En cierto sentido esta acción cumple una función similar a la de la Excalibur de Arturo, es decir, la adquisición de un don extraordinario extrayéndolo, permitiéndose, de este modo, el reconocimiento del elegido para acometer una aventura (H31.1. *Recognition by unique ability to dislodge sword from stone or tree; Z254. Destined hero; M361. Fated hero. Only certain hero will succeed in exploit*). Pero esta lectura es insuficiente porque la extracción no solo sirve como llave sino que permite el acceso a un más allá bajo la forma de *locus terribilis*.

¹⁷ Remito a los motivos D1210. *Magic musical instruments; D1268. Magic statue; D1620. Magic automata. Statues or images that act as if alive; D1620.1.1. Automatic statue of trumpeter; D1317.9.1. Brass (copper) statue at city gates blows on trumpet at stranger's approach; D1221. Magic trumpet*.

Y tanto estuvo allí, que la noche sobrevino y vino muy oscura y no avía otra lumbre en todo el templo sino aquellas lámparas qu'estaban delante del ídolo. (28)

Esta oscuridad de la noche, solo paliada con unas exiguas lamparillas, sirve de preámbulo temporal a la maravilla (Verdon 230-40; Schmitt 203 y ss.). Polendos se sienta a descansar porque es tarde, pero no llega a dormirse. Como ocurrirá en la muerte de Palmerín, el cansancio es el catalizador de la aventura maravillosa (en el mismo sentido que el ensueño, la caza, la noche, etc.). De este modo, bajo la estrategia argumentativa de la *visio in sompnis*, todo queda en el ámbito de lo verosímil, como ocurría en el *viaje extático* de Montalvo (*Las sergas*, caps. 98-99). Se ha preparado un ambiente que anuncia o presagia un acontecimiento maravilloso –la aparición– que queda envuelto en el terreno de la ilusión onírica, la visión alegórica y la fantasía.

Entonces Polendos “oyó grande roído y parecía que todo el mundo era allí junto” (28). Este ruido prepara para una aparición súbita y anuncia un desfile penitencial de almas perdidas y dolientes porque “le bruit est une forme de language des morts” (Lecouteux & Marcq 119) “où subsiste peut-être un dernier écho de la conception mythique de la chasse sauvage qui fut sans doute une personification de l’orange et de la tempête” (Lecouteux & Marcq 97). Una vez acostumbrado al ruido, en penumbra “vido” el *revenant* y no el *fantôme* (Schmitt; Lecouteux 1986)¹⁸ de la muchacha muerta (E422. *The living corpse. Revenant is not a specter but has the tributes of a living person*; E425.1. *Revenant as woman*; E421. *Spectral ghosts*), despeinada (“descabeñada”), indicio del estado de locura que la llevó al suicidio (similar a E411.1.1.1. *Suicide must walk the earth until time for their natural death*, si bien en este caso depende de una prueba mágica).¹⁹ Su imagen es la previa al momento de la muerte, y se ha retratado la desesperación de su alma (o de su *doble*, según Lecouteux),²⁰ esto es, la situación previa a la inmolación. El autor convierte a la doncella en un alma en pena (E750.1. *Souls wander after death*)²¹ incapaz descansar en paz porque se ha suicidado (Q211.5. *Suicide punished*; E411.1.1. *Suicide cannot rest in grave*; E410. *The unquiet grave. Dead unable to rest in peace*) impidiendo el cumplimiento del ciclo natural de la vida, que culmina

¹⁸ “Les revenants parlent, grognent, crient, agissent, et on ne peut ignorer leur presence car ils sont mortifières et dangereux. (...) “Quand on les frappe, cela fait du bruit” (Lecouteux 1995, 185).

¹⁹ Quizá pueda parecer anacrónico utilizar el término *fantasma* en el contexto caballeresco. No obstante, aunque en este episodio no hay contacto entre Polendos y la muchacha, en la aventura de Tarnaes y Fineas, don Duardos es desafiado (F150.3. *Challenge at entrance of otherworld. The adventurer challenges or is challenged*) y lucha contra el guardián de la puerta del encantamiento de Tarnaes (F150.2.1. *Entrance to otherworld guarded by giant (champion)*), un caballero “tan grande y feo que mayor era que ningún gigante que él uviesse visto” (F531.5.11. *Giant in contest with man*): cada vez que lo hiere con el gigante “se le desvanecía delante” (*Primaleón* 351).

²⁰ “(...) selon une croyance très ancienne et bien attestée dans le pays germaniques tardivement christianisés, l’homme est double. Il possède un principe vital quasiment inexpugnable et capable de prendre plusieurs formes solides, humaines et animales” (Lecouteux 1986, 171).

²¹ La creencia en estas almas está a medio camino entre la mitología y la religión (Erkoreka).

con la muerte *propria* o natural (*buena muerte*).²² En el folclore este motivo, el del muerto que no puede descansar en paz y vuelve de la tumba, corresponde al tipo 760 (760A*: *el alma condenada*). Como alma perdida por una *mala muerte*, gime desesperada sobre la tumba del duque de Fires (A671. *Hell. Lower world of torment*):

-Ay, malaventurada de mí, que para *siempre tendré muy crueles tormentos* por ti, Duque de Fires, que me maté por tu amor ¿Quién es aquel que de aquí ha tomado la espada con que di doloroso golpe con que mis días fenescieron? No pienses Polendos de la llevar así. (28, cursiva mía)

Igual que en el episodio de Tarnaes y Finea, se fijan los motivos Q524. *Fearful penances* y D2063.1. *Tormenting by magic* como estructurantes, aunque ahora se conciba el castigo de esta suicida como una recurrente sucesión de crueles tormentos, no especificados (N340.1. *Suicide in remorse over hasty condemnation*; V22. *Condemnation because of death without confession*), cuyo final llega con la aparición de la

figura de hombre muy grande y mucho fecho a maravilla, y parecía que por su boca hechava llamas de fuego. E tomó la donzella entre sus manos y parecíale a Polendos que la comía y tragávala por la boca. Y a esta ora fue fecho un roído tan grande, que parecía qu'el templo se desfacía todo. (28)

Cada una de las oraciones anteriores permite interpretar la aventura desde puntos de vista complementarios. Se habla de la aparición de “una figura de hombre muy grande y mucho fecho a maravilla y parecía que por su boca hechava llamas de fuego”. Es un monstruo antropomorfo, más bien un ogro (G363.1. *Ogre with flaming mouth*), relacionado con lo infernal y diabólico (G303.3.2.4. *Devil in form of dragons and monsters of various sorts*). La misma explicación puede tener su fealdad y estatura, reflejo de su estado moral: G303.3.1.4. *The devil appears in the form of a man repugnantly ugly*. Se elegía en la escatología infernal un monstruo para recordar a los pecadores –avaros y lujuriosos principalmente– la necesidad de mantener una vida ordenada y alejada del vicio y la perversión que tales seres representaban.

La fácil disposición que siempre mostró la Iglesia a agitar el temor al diablo como estrategia de control religioso y social encontró el campo abonado y se alió muchas veces con la desbocada inventiva popular, muy inclinada a dejarse impresionar por lo sobrenatural y a desarrollar y amplificar mitos y supersticiones que venían de muy antiguo –incluso de la tradición precristiana–. (Pedrosa 2004b, 73)

²² Véase el trabajo de Schmitt para estos temas.

La truculencia y lo macabro de la escatología infernal, herencia, entre otras, de la tradición bíblica, hagiográfica y la mitología germana (Patch 76), sirven como advertencia moral. Estas recreaciones eran moneda común en el imaginario medieval, hasta el punto de que llegó a popularizarse como representación del más allá. Con tales precedentes, esta breve mención –de apenas dos oraciones– evocaba sin duda al rico mundo iconográfico que poblaba los capiteles, arquivoltas, dovalas y tímpanos románicos y góticos, pinturas murales, vitrinas, fiestas y autos del *Corpus Christi* donde se mostraban figuras monstruosas, prodigios deformes, enfermos agonizando, cuerpos corruptos y bestias apocalípticas, en unas imágenes que recuperan las *Danzas* de la predicación y de la catequesis. “Sus imágenes formaban parte del bagaje mental de las multitudes que acudían a devorar, con irrefrenable apasionamiento colectivo, los espeluznantes detalles de la geografía del más allá y de la boca del infierno que les ofrecía un San Vicente Ferrer en sus evocaciones del Juicio Final (...). *El tono melodramático de estas representaciones era propio, es cierto, de la mentalidad irreflexiva de las masas y del terrorismo demagógico*” (Lawrence 4, cursiva mía), del que hablé al principio (la *pedagogía del miedo*). Esta bestia apocalíptica del *Primaleón* concentra y reproduce el miedo y la fascinación que despierta el más allá, contribuyendo a la difusión de su imaginario porque, desde los primeros tiempos del románico, las torturas del infierno se realizan como cabezas de animal que abren desmesuradamente sus fauces o mandíbulas para las almas condenadas. Estos rasgos físicos monstruosos e impresionistas daban a la representación un aire casi inmaterial, “acentuando su carácter abstracto, metafórico y metafísico” (Delpech 1998, 112), insólito e, incluso, extravagante, lo que flaco favor podría hacer al servicio de la religión. Por otro lado, la voluntad de representar pormenorizadamente las penas del infierno como algo concreto y físico daba cuenta de la ambigüedad y ambivalencia del imaginario medieval.

Resulta impresionante, dramática y aterradora la *visio* de este gigante antropomorfo y antropófago, representante de una condena eterna a través de la deglución. El monstruo tomaba a “la donzella entre sus manos y (...) la comía y tragávala por la boca.”. Por su estética monstruosa, se asocia con Satán y comparte elementos constitutivos con las imágenes teriomórficas del Leviatán sintéticamente descrito en el *Libro de Job* (B61. *Leviathan*) y el *Libro de Jonás*.²³ Sin embargo, esta idea, aunque convencional, es simplista porque en su diseño influyen otros textos veterotestamentarios, elementos de los apócrifos, leyendas escatológicas, el *Fisiologus*, san Isidoro, los *Bestiarios*... Pero “Las fuentes escriturarias, cuya coalescencia intervino en la formación del motivo iconográfico de la Boca del Infierno deben ser contextualizadas en los sistemas mitológicos del Cercano Oriente, coetáneos cronológica y geográficamente con los escritores de la Biblia hebrea” (Gómez 136). En la difusión de esta mitofanía occidental no hay que olvidar los manuscritos iluminados (Yarza Luaces 1998) y la escultura religiosa (Yarza Luaces 1988), como la imagen plástica de la Iglesia de Santiago de Puente la Reina en Navarra (Mariño

²³ Correspondiente a los motivos F911.5. *Giant swallows man* y G332. *Sucking monster. Giant (sometimes a giant hall or cave) sucks in victims* de S. Thompson.

Ferrero 202; Aragonés Estella 134-35; Rodríguez Barral) o las arquivoltas del portal lateral derecho del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (Gómez 142). Allí unas fauces bestiales devoran a los lujuriosos. De acuerdo con la tarificación de pecados de la que hablé antes, los lujuriosos, como la hija del sacerdote, son condenados con la pena que se le infringe en este episodio.

Ya presente en la Materia de Bretaña (Minois 270), el monstruo, versión del Anticristo y de la eterna lucha –en esta caso, inconclusa– del Bien y el Mal, engulle el alma (E755.2. *Souls*) de la doncella, que hasta el momento había estado padeciendo en la isla su castigo (A671. *Hell. Lower world of torment*; Q524. *Fearful penances*; E755.2.7. *Devils torments sinners in hell*). La boca del gigante se convierte en la entrada a un infierno (F91. *Door entrance to lower world*) solo accesible para los pecadores irremediamente condenados (Q569.3. *Sinners in hell fall into the mouth of devil*; Q569. *Sinners in hell swallowed by dragons*), una de las formas de representarlo en la Edad Media: una bestia de aspecto amenazador con fauces aterradoras, prestas a cerrarse y engullir a sus víctimas. De su interior salen llamas de fuego, las que consumen las almas sin posibilidad de salvación. Al fondo, parece intuirse un infierno en forma de pozo o fosa profunda.

La joven queda, pues, condenada *ad aeternum* por contraste a la historia que se cuenta en el viaje visionario de Túngano. En este caso, cuando llega a una isla, el caballero ve una bestia que devora a las almas, las digiere y luego vomita. Su tormento consiste en la repetición una y otra vez de la agonía de la deglución y el vómito, porque están en el purgatorio aún (= tiempo de la expiación y de la purificación). En cambio, en este episodio Leviatán no vuelve a expulsar a la doncella, que queda irremediamente castigada (N340.1. *Suicide in remorse over hasty condemnation*) porque *In inferno nulla est redemptio*.²⁴ Aquí, la boca del monstruo viene a ser la puerta del infierno (V511.2.2. *Vision of gate hell*), lugar al que es enviada su alma por morir con violencia y sin confesión (V22. *Condemnation because of death without confession*). Sin embargo, estas imágenes no son exclusivas de la hagiografía o de la literatura de visiones, sino que constituyen un elemento cultural que asumen otros géneros. Por ejemplo, en la *Triste deleytación* vemos cómo el dios Amor castiga en el Infierno a los amantes infieles, con penas que recuerdan a los martirios de los santos, y que se retomarán en los episodios de los amores de Tarnaes y Finea: hombres quemados, gusanos que salen del alma, lenguas con serpientes, almas condenadas a cruzar indefinidamente una tabla con clavos... Señalaré otros casos más adelante.

²⁴ La *Historia del caballero Túngano* proporciona las claves para interpretar algunos símbolos de nuestros textos. También hay ciertos paralelismos con el *Asno de oro*, cuando Lucio, mientras velaba con poca pericia un cadáver para evitar que las brujas se lo lleven a trozos, se duerme y ve una boca sin fondo. En esta obra se combinan fábulas mitológicas –recordemos la narración de los amores de Eros y Psique– con una sucesión notable de motivos y experiencias folclóricas.

Otro dato importante es la aparición mágica del *doble* de la doncella, es decir, su alma penitente condenada a errar sin tregua, al menos hasta la llegada de Polendos.²⁵ San Agustín opinaba que los aparecidos vivían como prisioneros en un purgatorio –de hecho, su nacimiento se gestó de la mano de la literatura clerical (Le Goff 1985b, 241-46)– y solo podían escapar para avisar de su presencia a los vivos e instarles a socorrerles con sufragios, oraciones, misas, limosnas o donaciones *pro anima*... Esta aventura transcurre para la doncella en los límites del purgatorio, lo cual tiene implicaciones narrativas importantes desarrolladas en tres momentos: la topografía del espacio, los sufragios y la intercesión propiamente dicha para acceder al cielo. El purgatorio (*locus purgatorii*) representa un interludio entre la psicostasis o juicio *post-mortem* y el más allá definitivo. Cuando un alma está en el purgatorio, puede acceder al mundo de los vivos.

En este episodio la doncella se queja. El caballero tiene que mostrar su excepcionalidad y lo hace intercediendo por el final de la pena; es, pues, la intercesión el tiempo de referencia y en el momento en el que se desarrolla la escena. No extraña en el mundo caballeresco la participación de los héroes en pruebas mágicas predestinadas; pero ahora hay un componente añadido porque las visiones del más allá son también selectivas, y solo se producen ante seres excepcionales y extraordinarios, capaces de resistir a las ilusiones diabólicas y dignos de recibir los mensajes “auténticos y edificantes” de Cristo. De nuevo, se tienden lazos con la hagiografía porque en la construcción de Polendos, aún caballero pagano, está con probabilidad la conciencia de la leyenda de Túngano, san Amaro, Brandán, san Antonio de Padua, san Macario Romano, san Patricio.... Así, la interpretación se enriquece, una vez más, con referencia a otras visiones escatológicas.

Con el cierre de la boca de Leviatán finaliza el encantamiento: “Y a esta ora fue fecho un roído tan grande, que parecía qu’el templo se desfecía todo.” Un gran ruido, como de huida del demonio o fantasmas (E402. *Mysterious ghost-like noises heard*) o de fin de un efecto mágico, le sucede (G303.17.2.3. *Devil goes out with great noise*; G303.17.2.8. *Devil disappears amid terrible stench*), una estrategia de la que ya se sirvió Montalvo cuando Esplandián extrae la espada de la puerta de la Peña de la Doncella Encantadora. El ruido inmenso provoca en los libros de caballerías un desmayo, siendo catalizador de una especie de trance, éxtasis o *viaje extático* en el que cae el caballero (D2069.1. *Person magically caused to fall*) y que en el ciclo de los palmerines induce o conduce a un ensueño mágico durante el que se produce una revelación o se recibe una información o una orden para el futuro, motivo también empleado por el medinés. En este caso, una doncella muy hermosa, que viene de parte de una dueña sabidora, le ordena que consagre ese templo a Dios y con el dinero de los tesoros del sacerdote “se faga un monasterio de dueñas vírgenes a honra de Santa María porque muchas vezes fasta aquí Él en este lugar fue deservido (...)” (29). Polendos dedica el lugar a la virgen, asumiendo un cargo religioso que suma al de administrador de la justicia civil.

²⁵ Según Lecouteux (1988), el hombre tiene el correlato de su cuerpo en el alma, su Doble, al que afecta la magia y la brujería. Los aparecidos son los dobles materiales de un difunto porque no mueren con el cuerpo. Ver al propio doble implica la muerte.

Pero hay un dato más. Muela, en su impecable edición al viaje de San Borondón y al *Purgatorio de San Patricio*, establece una interesante taxonomía entre dos categorías: la visión y la literatura escatológica de viajes cuyas

mayores diferencias [...] aparecen en el planteamiento y en el desenlace (además de otras que atañen a la *senefiance* o a la intención moral del texto [...]). En general, el protagonista de la *visión* es “raptado” en su sueño, casi sin intervención de su voluntad, al Más Allá, mientras que en el *viaje* aparece una motivación directa (deseo de pisar el otro mundo) o indirecta (otro viajero u otro relato anteriores encienden la mecha al protagonista) pero siempre consciente. (37)

Según esto, Polendos únicamente tiene una visión, sin que el episodio que protagoniza pueda ser clasificado como literatura visionaria. Otro asunto es cómo concluye su aventura: la ida ocupa casi todo el espacio, mientras que la vuelta, el *nostos*, apenas unas líneas. Acudo, de nuevo, a Julián Muela:

En cuanto al desenlace, en la *visión* el personaje acaba sus días de modo casi instantáneo al volver en sí; sin embargo, en el *viaje* suele haber un periodo vital más dilatado, que el viajero aprovecha de forma diversa, pero siempre edificante y apostólica. (38)

Polendos tiene la visión pero no muere inmediatamente después o, para ser más exacta, no tiene una muerte real, sino ritual, iniciática o misteriosa. La isla de Delfos acaba convertida en un espacio de iniciación, además de ser un improvisado purgatorio para la hija del sacerdote pagano. Se cumplen las condiciones que Muela señalaba como inherentes a la *visión*, pero adaptadas a los códigos de la caballería peninsular porque los libros de caballerías no son literatura visionaria (como tampoco folclórica): Polendos muere a su vida de caballero novel y pagano, y sale cristiano e iniciado. Se trata del motivo del viaje como conocimiento o acceso a la inmortalidad, como revelación gnóstica. Este tipo de experiencias, denominadas órficas por Domínguez, hace que el héroe vuelva más sabio, más ejemplar, más magnánimo porque los muertos son considerados los poseedores del conocimiento arcano, y siempre se buscarán los lugares donde reposan para obtener profecías o inspiración poética (Eliade 2001). Otro asunto es cómo funciona este conocimiento –en ocasiones Σοφία– en los libros de caballerías, donde la ‘sabiduría’

(...) se limita a la inmortalidad conseguida a través de la fama, por un lado, y la condición de invencible del héroe, pues ha podido superar incluso hasta los poderes infernales, o los poderes de los magos. (...) Ahora bien, los peligros no sólo proceden de los combates contra los temibles adversarios, sino también de su visión. (...) en ello se demuestra

su bondad de armas, su condición de elegido y de invencible. (Cacho Blecua 1995, 122-26)

Para ir concluyendo con los mecanismos de construcción de este episodio, puede decirse que las estatuas inmóviles y silenciosas, en general presentadas como ídolos a los que los paganos rinden culto, añaden nuevos matices. Su presencia se circunscribe a episodios del *Palmerín de Olivia* y del *Primaleón* con elementos secundarios comunes.²⁶ Como he indicado varias veces, Polendos en la isla de Delfos localiza una F855. *Extraordinary image* en la capilla del sacerdote (*Primaleón* 28): un ídolo de oro, con una corona en la cabeza (F828. *Extraordinary crown*), un cetro en una mano y un libro cerrado con cuatro sellos en otra (F883.1. *Extraordinary book*). El caballero recibe de una doncella, que desaparece inmediatamente (D2188.2. *Person vanishes*), la orden de destruir el rico altar en el que ha sido depositado el ídolo. No tuvo ningún problema al quitarle la corona, el cetro y los distintos bacines de oro que lo rodean pero, cuando quiso tomar el libro, “era tan pesado que no lo pudo mover por grande fuerça que puso”, y solo se le ocurrió romperlo con una maza de hierro. “A esta ora salió d’él un ave muy negra y d’estraña fechura y dio tales aullidos, que Polendos fue muy espantado. Y aquella ave salió del templo y muchas otras aves negras con ella (...)” Según esto, el caballero puede llevarse todos los elementos asociados al poder del sacerdote y sus enormes tesoros abandonados al morir (Q111. *Riches as reward*), pero no aquellos de los que obtenía su poder, en este caso del libro mágico del que salen, una vez roto, las aves negras, simbólica representación del diablo y de su intervención en su fabricación.²⁷

Polendos purificó el lugar mandando construir un monasterio, lo consagró a la virgen y lo dotó con todos los bienes que rodeaban al ídolo. A falta de convertir a los habitantes, limpia simbólicamente un lugar que para él está estigmatizado. Así, el episodio se convierte en una *leyenda de fundación monástica*. Se establece una dicotomía en torno a la conversión del espacio (V331. *Conversion to Christianity*), por la que se opone cristianismo / paganismo, Dios / diablos, estatua pagana / monasterio, destrucción /

²⁶ Palmerín (*Palmerín de Olivia* 291) va con Trineo en busca del agua que puede curar a la persa Zérfira. Antes de acceder a la huerta en la que está el árbol que cuida del ave que destila por su pico el agua sanadora y tras luchar contra los caballeros de los diez padrones, el caballero entra en un corral y ve una imagen de cristal de doncella sobre una tumba cercada por rejas de oro con un libro en una mano y una llave en otra señalando la puerta del castillo. La llave le permitirá entrar en la huerta y el libro terminar con el encantamiento, porque todos los habitantes de la isla del pájaro mágico estaban encantados. Sin resistencia, Palmerín toma la llave, signo del señorío de la maga sobre el castillo y de su decisión de traspasárselo, y el libro, símbolo de los conocimientos que ha empleado para construir la huerta, prolongar la vida del árbol y del pájaro.

²⁷ Son relevantes en este episodio los siguientes motivos: Z71.1. *Formulistic number: three*; D1273.1.1. *Three as magic number*; Q222.5.6. *Hand stuck for beating an idol*; D712.3. G303.3.3.3.3. *Devil in form of black bird*; G303. *Devil*; G303.17.2.3. *Devil goes out with great noise*; G303.10.17. *Bird as messenger of devil*; G303.17.2.8. *Devil disappears amid terrible stench*; A165.1.1. *Ravens as attendants of god*; G303.3. *Forms in which the devil appears*; G303.3.3. *The devil in animal form*; G303.6.3. *Natural phenomena accompanying the devil's appearance*.

construcción, premio / castigo, estructura más interesante si tenemos en cuenta que Polendos aún es pagano.

La aventura de Tarnaes y Finea (*Primaleón* CXXXIX-CXL, 338-42): entre folclore y mitología

Tarnaes y Finea protagonizan también una historia de amores trágicos, con *Eros* y *Tanatos* como protagonistas, pero con mayor relevancia narrativa que la que vengo comentando. De hecho, aparece claramente el nombre de ambos personajes, silenciado en el episodio del duque de Fires o sustituido por un término genérico.²⁸ Otro dato interesante es la extensión. Al margen de la duración efectiva del relato, Tarnaes, una vez liberado, se incorpora a la *compaña* de don Duardos como un caballero más y mantiene su presencia en la ficción de manera continuada, influyendo en su desarrollo. Al hilo de estas reflexiones, se comprueba cómo dicha extensión afecta al sobrepujamiento heroico; Don Duardos es hijo legítimo de un emperador, mientras que Polendos es un bastardo. Las acciones del primero se vinculan a los mitos, lo que les confiere una legitimidad mítica; en el segundo caso, la impronta queda reducida al folclore. Esta diferencia cultural atañe al argumento, y a su construcción: la fábula folclórica del episodio del sacerdote pagano se enriquece ahora con un material nuevo cuya semejanza con el anterior conviene justificar de alguna manera.

Marín Pina (1986) indicó que el episodio de Finea, Tarnaes y el rey de Lacedemonia, un ejemplo de *amplificatio* material, podía funcionar de forma autónoma. A esta autonomía contribuye también la evocación y reelaboración de ciertas fábulas mitológicas, para cuyo análisis creo que hay que tener en cuenta, al menos, cuatro aspectos: a) la aportación de la experiencia mitológica a la autonomía narrativa; b) la descripción formal de la misma; c) su función en el relato; y d) su relación y convivencia con el folclore –como ocurre en el Romancero, la historiografía y otros géneros de la literatura medieval–, ya que, siguiendo con la hipótesis de la continuidad en el tratamiento de la muerte que propuse arriba, es necesario justificar de algún modo d₁) la prioridad de lo mitológico sobre lo folclórico en este episodio, d₂) su reconversión y, por tanto, d₃) la equivalencia literaria y funcional de ambas estrategias narrativas. A manera de apunte, en esta aventura se actualizan, sin mencionarse, al menos, los mitos de Píramo y Tisbe, de Prometeo y de Tántalo.

No sé, sin embargo, hasta qué punto esta “paráfrasis mitológica” de la que habla Marín Pina (en prensa) para etiquetar la mitología en este episodio, sería decodificada adecuadamente por los receptores de los primeros años, es decir, si estos tendrían la formación suficiente para reconocer los antecedentes clásicos; en último término, la identificación dependería del tipo de público y, por ahora, parece difícil proponer una respuesta definitiva (Chartier). Si no fuera así –si el público de estos años también fuera

²⁸ Dirigida por la doctora M.^a Carmen Marín Pina, María Coduras Bruna está haciendo una tesis doctoral sobre la onomástica en los libros de caballerías castellanos, que tratará este y otros temas. Como prueba, puede consultarse su artículo citado en la bibliografía final.

iletrado (*illiterarus, simplex* o *idiota*)–, se perdería parte de la efectividad de un “recurso socorrido empleado (...) para encarecer a los suyos propios (= sus personajes), para ensalzarlos y equipararlos a los inmortalizados por la tradición, amén de para evidenciar un barniz de erudición clásica.” (Marín Pina en prensa). El silencio sobre los referentes debería de tener una función. ¿Qué tal si pensamos que no era necesario su recuerdo porque carecía de valor para comprender el episodio o porque existían otros medios de aprehenderlo?

Los castigos que soporta Tarnaes recuerdan los de los héroes mitológicos condenados por ὄβρις (Tántalo, Prometeo y Sísifo): la pena es dura, pero aún lo es más la tortura permanente de la repetición y, sobre todo, la frustración y la angustia por la *tentación sin satisfacción*, por el fin de un castigo que nunca acaba, a pesar de la inminencia de su final. Sin embargo, los Apocalipsis y los comentarios de diversos beatos, los penitenciales, la predicación, los catecismos, las vidas de santos y los ejemplarios están llenos de este tipo de tareas infructuosas y crueles, en realidad disuasorias; en sus páginas se combinan elementos eruditos y obras de vulgarización cargadas de elementos folclóricos para producir una “*redondance* de la information” (Gourevitch 34). Y este acervo cristiano influiría en la recepción, de modo que, si los libros fueran disfrutados por analfabetos, dispondrían de recursos para su decodificación. Esta posibilidad animaría a proponer la existencia de vínculos simbióticos entre mitología y folclore, que convivirían en los textos medievales. Otro tanto podría decirse de la mitología en unos amores desafortunados por la falsa noticia de muerte de uno de los amantes (N340.0.1(B) *Erroneous news of death*). La hija del sacerdote y Finea –como heroínas y mártires de amor, ejemplos de fidelidad hacia el amante– podrían ser agrupadas bajo el motivo que Arquès llama de la *muerta-viva*, una de cuyas variantes es el *ánima en pena*.

Retomando el discurso de la autonomía, vuelvo otra vez al trabajo inédito que Marín Pina (en prensa) ha tenido la generosidad de proporcionarme. Allí se llega a conclusiones muy interesantes sobre la presencia de la mitología en los textos caballerescos, estudiando los conductos que favorecieron el trasvase, las estrategias narrativas interpuestas y la clave alegórico-moral transferida en el proceso. Aún a riesgo de ofrecer una visión parcial e imperfecta de sus aportaciones, aprovecho sus reflexiones a favor de mi propia argumentación. Marín Pina, acudiendo a la terminología de la época, viene a concluir que la fábula caballeresca está a medio camino entre la fábula milesia y la mitológica. Así, su trabajo de 1986 y el actual son, salvando las distancias, complementarios: la aventura de Tarnaes y Finea es *un relato digresivo autónomo* o, mejor aún, un *microrrelato* que –o porque– adopta la forma de fábula mitológica reconducida hacia lo caballeresco gracias a que ambas fábulas “comparten un mismo universo ficcional y son susceptibles de recibir diferentes sentidos” (Marín Pina en prensa), cargarse de interpretaciones evemeristas, alegóricas y ejemplarizantes propias del medioevo (Saquero Suárez & González Rolán 14 y ss.) y adoptar una función iniciática.

La relación entre mitología y folclore centra solo parcialmente el interés sobre este episodio, si bien es lo suficientemente importante para que sea valorada, porque afecta a

distintos niveles del relato y los pone en relación con varios géneros medievales contemporáneos a los que hay, en último término, que recurrir para comprenderlo (cuentística, historiografía, penitenciales, ejemplarios, romancero, cancionero, la artúrica...). La niña Finea había sido llevada por su padre, nada más nacer, para que le hicieran la tradicional profecía sobre su vida –véase la misma práctica en el caso de Aquiles o el *Cuento del rey Alcaraz* (Lacarra 2006), ejemplos de los lazos que tiende la mitología con el folclore y con otros géneros–. Entonces le comunicaron que, si quería evitar su muerte temprana por su extraordinaria belleza, debería mantenerla oculta de los diez a los veinte años. Como ocurre en algunos cuentos y epigramas medievales (Ferreri), en vano el padre intenta protegerla encerrándola (tipo 310 de ATU) porque la joven es vista por Tarnaes y el rey de Lacedemonia durante un viaje inesperado (M370. *Vain attempts to escape fulfillment of prophecy* o el tipo 934A, “La muerte predestinada”); el muchacho se enamora de ella, igual que su padre. “El destino cumplido”, realización de los motivos T381 y T521, “es, de hecho, uno de los motores básicos de la leyenda (...) desde las primitivas teogonías hasta el presente.” (Gómez Moreno 2008, 104).

Finea vive, por ello, oculta en una habitación del castillo de su padre (R41), encerrada como Onoria (*Amadís de Grecia* I, 59), Niquea (*Amadís de Grecia*, II, 22), Francelina (*Palmerín de Olivia* 407), Miraguada (Marín Pina 2007a) y santa Bárbara (Gómez Moreno 2004, 272): para que la visión de su hermosura no desencadene desastres impredecibles, como los provocados por la troyana Helena (M340.5). La tradición caballerescas de este motivo folclórico ya la inicia Montalvo, quien se hace eco de los moralistas que identifican *mujer* y *pecado* en una digresión moralizadora del *Amadís de Gaula* en la que aconseja apartarla del hombre para evitar tentaciones, recomendación, asimismo, de numerosos textos más o menos contemporáneos suyos, como la *Glosa al regimiento de príncipes* (II, 211).²⁹ “La doncella debe estar custodiada, enclaustrada y moverse lo imprescindible, una tradición que se remonta a los primeros siglos del cristianismo y que encuentra uno de sus más claros exponentes en San Jerónimo, el cual clama enérgicamente contra las vírgenes viajeras” (García Herrero 93). El encierro literario tiene, además de una base literaria, un fundamento antropológico: el miedo al pecado, al rapto y al demonio (Propp 55). En los libros de caballerías esconde la condena expresa a las *doncellas andantes* (Marín Pina 2007b, 2010).

Este episodio es rico en símbolos de anunciación de agüeros aciagos –algunos de los cuales estaban ya identificados en la tradición clásica, por ejemplo los *ex avibus* de Cicerón– a partir del motivo general del encuentro casual de los futuros amantes. A la profecía funesta, se une ahora la causa del encuentro entre Tarnaes y Finea: la pérdida del halcón durante la actividad cinegética, motivo folclórico de *La Celestina* heredado de la tradición literaria del amor cortés y recuperado en el romancero (Lida de Malkiel 201-02 lo encuentra también en el *Cligés* y en el *Fernán González*, sus testimonios más antiguos). Tarnaes va de caza y se le escapa su ave de cetrería, un animal rapaz que cae en la huerta del castillo de Finea. Este halcón que vuela sin control simboliza en la

²⁹ Tomo la información de Cacho Bleuca (1991, 240-41, nota 21).

literatura medieval el deseo sexual desmedido, y condena a su poseedor a ser un *mal cazador*. En el Romancero y, por extensión, en este episodio “El halcón parece ser lo que en el folklore se conoce como *life-token*, esto es, un índice vital, un indicio de la futura suerte del cazador.” (McGrady 547). Pero aún se puede ir más lejos porque este animal se asocia con términos que saldrán al paso de esta exposición más adelante: la caza salvaje, la estantigua y la Santa Campaña.

On y trouve en effet, tout à la fois, le thème du ‘Chasse Maudit’ (légende pyrénéenne du ‘Mal Cazador’), celui de l’armée composée d’esprits ou de démons (‘Estantigua’, ‘Hueste’, ‘Güestia’, etc.) et, notamment dans le nord-ouest de la péninsule, tout un cycle de récits et de croyances relatifs aux processions-fantômes (‘Santa Compañía’). (Delpech 1997, 73)

El halcón se metamorfosea también aquí en los cuervos, que continuamente agraden a Tarnaes (*ineffabilis vexatio*) en la montaña a la que ha sido confinado por su padre.

La caza está, de igual modo, presente en el encontronazo de Finea con el rey de Lacedemonia, quien viajaba por motivos de venganza. En este caso, no se nos dice que el padre haya perdido el ave, aunque sutilmente queda representado su carácter de *mal cazador* en dos valores: a) la agresividad del rey, que amenaza con violar (*tomar por fuerza*) a Finea si no es atento con él. “Sucede que desde los tiempos de Esquilo y Ovidio (...), el halcón ha sido emblema corrientísimo de la agresividad sexual masculina (...)” (McGrady 548); b) también es *mal cazador* en el sentido de malo, malvado porque es vengativo y cruel en demasía con un sirviente infiel.

Este triángulo amoroso, ejemplo de ‘amores entrecruzados’ (Zimic) como recurso estructural y genérico, no es original ni en su forma ni en su desenlace. Una *dispositio* similar encontramos en *El siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón: el Entendimiento, personaje alegórico, aparta, en la segunda parte, al protagonista del suicidio contándole la *Estoria de dos amadores* –Ardanlier y Liesa, asesinada por el rey Creos, padre de aquél, cuya muerte sigue a la de ésta–. Las relaciones entre la ficción sentimental y las novelas de caballerías han sido puestas ya de manifiesto en más de una ocasión (Spinelli; Blay Manzanera), pero pueden llevarse, quizá forzando la argumentación, un poco más lejos. En *Grisel y Mirabella* parecen repetirse ciertas constantes; tenemos a un muchacho humilde, Grisel, que se enamora de Mirabella, la hija del rey de Escocia. El rey mata a Grisel y, cuando se entera ella, se suicida arrojándose al pozo de los leones. Matulka opina que el germen del relato hay que buscarlo en el *Decamerón* de Boccaccio, concretamente en la *novella* de *Giscardo y Ghismunda* (IV, 1). Remitir, en último término, a Boccaccio abre nuevas posibilidades de interpretación, al inscribir el episodio en un universo más amplio: el del folclore y la tradición europea.

Siguiendo con la trama, la profecía se cumple cuando el padre de Tarnaes se enamora de Finea, y se entera del amor entre ambos. Airado, como el sacerdote de Delfos, castiga a su hijo, también con sus conocimientos mágicos. No gratuitamente es rey de Lacedemonia, espacio mágico rescatado en la época en *Los siete sabios de Roma*

(Cromberger 1510), uno de los cuales, Chilón, era lacedemonio. De nuevo, una referencia contemporánea, pero arraigada en la Edad Media, completa y orienta el significado del episodio. Ambos padres atormentan a los pretendientes, y sendas doncellas creen a pies juntillas en su muerte, razón por la cual se suicidan. La muerte de un amante por la ausencia del enamorado cuenta con eximios referentes en el Romancero (por ejemplo, “El enamorado y la muerte”), Juan Ruiz (estrof. 584) y el *Collar de la paloma* (cap. XXVIII).

La edad de la muchacha y el parentesco del rey con su amante hacen pensar en una forma particular de incesto porque Finea podía haber sido, sin problemas, hija del rey, como ocurría con la amada del duque de Fires y el sacerdote pagano.³⁰ Partimos, pues, de una encadenación de pecados: el rey es lujurioso, comete incesto, acaba cargando con la culpa de la muerte de una doncella, después de usar la brujería como mecanismo de castigo: LUJURIA-INCESTO- BRUJERÍA-ASESINATO. El incesto era el peor de los castigos, y exigía hacer penitencia durante el resto de la vida y no ser enterrado en territorio cristiano (Rucquoi 131); a ellos, viene a unirse el supuesto asesinato de su hijo y la brujería. El rey iba a quedar irremediamente condenado por ello. En el fondo de la aventura subyace la ancestral rivalidad del padre y el hijo (T92.7. *Rival lovers do battle for girl*), que tiene su contrapartida en la fantasía del adulterio entre madre e hijo, el incesto más condenado (Archibald).³¹ También estos amores reflejan un amor apasionado trágicamente resuelto, con el suicidio de la doncella clavándose una espada entre los pechos, una *romana morte* (Hoof).³² El suicidio amoroso como mecanismo narratológico tiene una base clásica en el *sui ipsius homicidium* (Fernández Garrido 16), aunque no fue condenado por la Iglesia hasta principios del siglo IV. Este “cuentecillo” (Arredondo; Romeo) o microrrelato no describe ninguna escena erótica, pero el amor se presenta como una pasión irrefrenable, devoradora y trágica; es una historia ejemplar y provechosa en la que se adopta una postura moral en relación con el erotismo.

El asunto del suicidio, esta muerte violenta, va en contra de la idea del *bien morir* cuyos paradigmas son la muerte de Palmerín (*Primaleón* 536) y Floriseo: mientras que el

³⁰ El Romancero insiste en la crueldad de los pecados que se administran a la lujuria incestuosa. El hombre que tiene parte con su hermana o su prima cumple una penitencia ejemplar, según el *Romance del Penitente*.

Fue este a confesar su culpa a un ermitaño y este:
Le metió en un calazo con una serpiente viva;
La serpiente es muy feroz, siete cabezas tenía,
Y la más pequeña de ellas era el que más le comía.

³¹ N365.2.1. *Father unwittingly falls in love with daughter*; S11.4.1. *Jealous father vows to kill daughter's suitors*; E765.4.1. *Father will die when daughter marries*; T411.1. *Father wants to marry own daughter*, aunque sin las implicaciones del *Libro de Apolonio*.

³² F1041.8.2. *Madness from grief*; N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*; T326. *Death by suicide*; S263.5. *Sacrificial suicide*; F1041.1.3. *Death from sorrow or chagrin*; F1041.21. *Reactions to excessive grief*; F1041.21.6.1. *Wounding self because of excessive grief*; T80. *Tragic love*; T81. *Death from love*; F1041.1.1. *Death for broken heart*; T81.6. *Girl kills herself after lover's death*; F1041.21.6.7(G) *Automutilation from excessive grief*; S160.1. *Self-mutilation*.

primero *in hora mortis* se hace rodear, como el padre de Jorge Manrique, de toda su familia, muere serenamente y sin pretender aferrarse con desesperación a la vida, el segundo redacta un testamento en el que se preocupa por el destino de su hijo, consciente de las limitaciones de un nacimiento fuera del matrimonio. Pero en el caso de Finea y Tarnaes, igual que con el duque de Fires y la hija del sacerdote pagano, el mal de amor lleva a la voluntad de destruir, reflejada en el suicidio, no tanto por el amor en sí como por la presencia de otros enamorados, que son incapaces de resignarse a la pérdida de la doncella. Si el rey se niega a dejar a Finea con Tarnaes, en el caso del sacerdote subyace también un amor incestuoso y la clara conciencia de que el padre no desea que su hija se case porque la ama como hombre.

En el *Antiguo Testamento* (Lev 18, 6-18; Dt 22, 30; 1Cor 5, 1-15) el incesto se considera una aberración y una ignominia, un medio de contaminación equiparable a la infidelidad, el bestialismo, la copulación durante el menstruio o la homosexualidad. Se castiga con la hoguera, y en el *Nuevo* con la excomunión. La *Biblia* lo asocia al paganismo, y la Antigüedad Clásica a los bárbaros. Con todo, muchos tópicos medievales que identifican a la Virgen como madre, hermana, hija o novia de Cristo son una excepción al tabú del incesto. También es relativamente aceptado en el folclore, aunque este tipo de relaciones suele mantenerse en secreto por vergüenza. Pero no siempre fue un tabú, ya que los faraones egipcios y los emperadores persas incluían en sus harenes a la mayoría de sus hijas; también se cuenta que Carlomagno no permitió que se casara ninguna de las suyas porque fue amante de todas. La leyenda apunta un nuevo giro a la historia al decir que mantuvo relaciones incestuosas con su hermana, de las que nació Roldán. Este hecho está implícito en *El cantar del Roldán*, y se convierte en una de las causas por las que Ganelón, el padrastro, lo odia y desea su muerte como medio de atacar al propio emperador. Este mismo sentido tiene la negativa del rey Antioco a entregar a su hija a la que ha violado, 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 el matrimonio propone un “enigma que encubre su pecado” (S11.4.1; E765.4.1; H913.2.) (Lacarra 2003, 72), centrado en la prueba “adivina o muere”.

Por ser el elegido por Finea, recibe Tarnaes un duro castigo de su padre. El motivo podría enunciarse como tortura mediante encantamiento (también en *Primaleón* 345 y 349; *Floriseo* 199; *Palmerín de Olivia* 170) cuya variante es la tortura de doncel en una montaña con fruta y agua amargas y con aves negras que le pican los ojos. Estos bárbaros castigos, en este caso por adulterio, formaban parte del grupo de creencias populares heredadas de un antiguo paganismo, que pasaron a la historiografía europea (Lactancio, Isidoro de Sevilla, Lucas de Tuy, Ximénez de Rada y Alfonso X) y a la hagiográfica; por ejemplo, san Gregorio estuvo diecisiete años atado por los pies y abandonado sobre una roca en una isla desierta (Gómez Moreno 2008, 165). Por otro lado, la mutilación de los ojos nace del viejo tópico cancioneril de éstos como vía de penetración del amor (T15. *Love at first sight*); así, el castigo sobre los órganos causantes del pecado sería una manera de expiación de la culpa. Además el cuervo, como otras aves de rapiña y mal

agüero, es uno de los animales del bestiario hagiográfico, y en este contexto sería un indicio o presagio de la muerte: es, como el gigante del episodio del duque de Fires, carnívoro y antropófago, deseoso de un cadáver.³³ En la *Scala Coeli* Joan Gobi describe cómo a una mujer le salen sapos por los ojos “en castigo de las miradas corruptas” (Bizzarri 379) porque se negaba a confesar su adulterio. Ante ello, “un dragón, con sorprendente tormento, súbitamente se la llevó conduciéndola al infierno.” (Bizzarri 379).³⁴ Estos ejemplos pertenecen a los tipos 759 y 840 de ATU, y están presentes en los dos episodios comentados.

Tarnaes y Finea se enamoran, a pesar del padre de él. Celoso de los jóvenes y tras sorprenderlos en una huerta deleitosa o *hortus conclusus*, se lleva a Tarnaes y lo deja encantado en lo alto de una colina, un *locus terribilis* donde el joven soporta distintos tormentos:

Y tomólo por el collar, levantólo de donde estava echado. Tarnaes y Finea, cuando conocieron al Rey, fueron espantados y no supieron qué fiziessen ni dixessen. El Rey, estrañamente airado d’él, no acordándosele que era su fijo, sin nenguna piadad obró en sus encantamientos y fuese con él a una montaña que avía en aquella tierra muy áspera y apartada. Y allí fizo por sus artes una torre y una huerta cabe ella de estraños árboles y toda la fruta d’ellos era tan amarga y ansimesmo el agua que en ella avía, que no avía hombre que la pudiese gustar. Y allí metió él a Tarnaes, su fijo, y díxole que no avía de comer otra cosa sino de aquella fruta y agua tan amarga, porqu’él sentiesse el amargura qu’él sentía en su corazón por la falsedad que le avía fecho. Y por todos los árboles andavan muy grandes aves y negras a maravilla y el Rey les mandó que tres vezes en el día lo firiessen con los picos en la cara y en el cuerpo y ansimesmo en los ojos, porque avía visto la fermosura de Finea. Y así lo dexó en tan gran cuita y tormento y cubrió aquel lugar de una niebla muy oscura porque no pudiese ser visto de persona del mundo ni fallado. (*Primaleón* 345)

Es cierto que esta disposición recuerda inevitablemente al Tártaro, la parte más profunda del Inframundo, reservada como castigo de los soberbios, como Tántalo, Prometeo o Sísifo. Además de este regusto clásico, en este fragmento intervienen, al menos, los siguientes motivos folclóricos:³⁵

³³ El cuervo como compañero inseparable de la muerte ya está en Trotaconventos (*Libro del buen amor*, estr. 1529-30).

³⁴ En ocasiones, según el tipo 706B, es la doncella la que le envía a su amante lascivo sus ojos, manos o pechos que él ha admirado.

³⁵ Para facilitar la localización y los vínculos entre los materiales, la adaptación del catálogo de Thompson se ha hecho en sentido amplio, incluyendo motivos generales y otros más específicos.

Q501.2. Punishment of Tantalus; F182. Mortals held by magic in otherworld; D2060. Death or bodily injury by magic; Q553.3.6. Pains as punishment; F810. Extraordinary trees, plants, fruits, etc; F162.1. Garden in otherworld; F162.1.1. Everblooming garden in otherworld; F770. Extraordinary buildings and furnishings; F163. Buildings in otherworld; F163.1. Castle in otherworld; D7. Enchanted valley; F451.3.4.1.1. Enchanted building; D981. Magic fruit; D1652.1.7. Inexhaustible fruit; D980. Magic fruits and vegetables; D2151. Magic control of waters; F930. Extraordinary occurrences concerning seas or waters; K1043. Dupe induced to eat sharp (stinging, bitter); F162.1.2.1. Sweet and bitter fountain in otherworld garden; D950. Magic tree; F811. Extraordinary tree; F811.2. Tree with extraordinary leaves; D5. Enchanted person; Q430. Abridgment of freedom as punishment; Q241. Adultery punished; Q501. Unremitting torture as punishment; S180. Wounding or torturing; B15.7.13. Bird with fiery beak; D90.2.1. Magic mist; D1361.1. Magic mist of invisibility; D2143.3. Fog produced by magic; D1418.1. Magic mist causes person to become lost; K2221. Treacherous rival lover. Wife's paramour or rival in love; Q557. Miraculous punishment through animals; Q453. Punishment: being bitten by animal; Q554.5. Mysterious animal punishes penitent; Q597. Animals avenge injury; Q501.4. Punishment of Prometheus; B17.2.3. Hostile raven; B17.2.3.1. Raven plucks out men's eyes; Q520. Penances; Q525. Dangerous penances; Q524. Fearful penances; V12.7. Eyes (human or animal) as sacrifice; S11. Cruel father; F132. Otherworld on lofty mountain; F145. Mountain at borders of otherworld; F167. Inhabitants of otherworld; F167.1. Animals in otherworld; F171.6. Mysterious punishments in otherworld; D1242.1. Magic water; F811.4. Extraordinary location of tree; D2063.1. Tormenting by magic; Q243.2. Seduction punished; Q551. Magic manifestations as punishment; F980. Extraordinary occurrences concerning animals; D2178.4. Animals created by magic; D1242. Magic fluid.

Dentro de esta sucesión de motivos folclóricos, me interesa especialmente señalar Q501.2. *Punishment of Tantalus* y Q501.4. *Punishment of Prometheus*, refundición, como he indicado, de los mitos de Tántalo y Prometeo. Entre ejemplo nos lleva directamente a reflexionar sobre la relación entre folclore y mitología en los libros de caballerías, y las razones de su interferencia y suplantación.

El folclore y la mitología, como han comprobado los mejores especialistas en ambas categorías, conviven desde orígenes. La profunda influencia de la mitología clásica en todos los ámbitos de creación artística tradicional es algo, pues, fuera de toda duda. Ya las fábulas esópicas contenían mitos (Martínez Vázquez), así como los relatos homéricos. Stith Thompson llega a afirmar que “el estudio riguroso de los casos individuales tiende a demostrar que el relato tal como aparece en la literatura griega no es más que una adaptación de una forma popular griega de un cuento que se halla bien

establecido en el mundo” (3). De esta perspectiva, el folclore acaba prevaleciendo sobre la mitología.

Es cierto que en los mitos existen elementos folclóricos, pero la relación recíproca es harto difícil de comprobar ya que dependerá de qué entendamos por mito y qué por relato folclórico, y la perspectiva con que los tratemos (simbolismo, psicoanálisis, evemerismo, racionalismo, folclore, etnología, historia de las religiones, ritualismo...).³⁶ Para Frazer en *La rama dorada* los relatos tradicionales se dividen en mitos, leyendas y cuentos populares con diferencias específicas de función y contenido. Según esto, los cuentos y los mitos serían una realización de estos relatos tradicionales, de modo que el intercambio y la convivencia de motivos serían aceptables porque son géneros afines: el viaje al más allá, empresa definitiva del héroe mítico, y la vida del héroe son los motivos nucleares que permiten las concomitancias. Estaríamos ante aspectos importantes de la antropología cultural y de la tradición cultural de un pueblo que en sus orígenes griegos también se transmitió oralmente, como demuestra el libro II de la *República* de Platón (Amorós).

Por otro lado, resulta evidente para la mayoría de los investigadores que la leyenda, el mito y el cuento comparten muchas veces la misma materia o por lo menos algunos tópicos narrativos, y que en bastantes ocasiones lo único que les distingue es la actitud ideológica y el grado de creencia del narrador y del oyente hacia ellos: si les sitúa en un plano mágico-religioso, estaremos ante un mito; si les sitúa en un plano histórico-local, lo que habrá será una leyenda; y si les considera pura ficción atemporal y sin vinculaciones geográficas, será un cuento. (Pedrosa *et alii* 2001, 17)³⁷

Hasta ahora tenemos que la mitología queda subordinada al folclore (Thompson) o bien pertenecen al mismo nivel. Una tercera opción la plantea Mircea Eliade, al afirmar que “todo mito, independientemente de su naturaleza, enuncia un acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* y constituye por este hecho un precedente ejemplar para todas las acciones y situaciones que, más tarde, repetirán ese acontecimiento... El mito puede degradarse en leyenda épica, en balada o en novela, o también sobrevivir bajo la forma disminuida de supersticiones, de costumbres, de nostalgias, etc.”. Aquí el mito queda degradado en el folclore. Cristóbal llega a las mismas conclusiones: la base está en la transformación por desacralización y degradación del mito que ha perdido ya su primitiva función cultural y religiosa, y su vigencia como tal mito.

El proceso se hace más inteligible si añadimos una breve consideración histórica: una vez que el cristianismo se convierte en la religión oficial del

³⁶ Vries (1928) analiza de manera sencilla las principales diferencias entre ambos conceptos.

³⁷ Sobre la historia y poética de las leyendas, y de otros géneros asociados, pueden verse José Manuel Pedrosa, “Leyenda”, “Cuento”, “Mito”, en la *Enciclopedia Universal Multimedia* (Madrid: Micronet, diversas ediciones en CD-Rom).

imperio, los viejos mitos pierden su vigencia como relatos religiosos, van relegándose cada vez más a los reductos “paganos” (i. e. aldeanos, rurales), desvinculándose paulatinamente del culto y convirtiéndose en meras narraciones para entretener, memoria oscura de un pretérito olvidado, y transmitidas como tales a través del tiempo y de la geografía. (Cristóbal 122)

Siguiendo con este asunto, la leyenda de Tristán e Iseo puede ofrecer otra solución, en este caso a favor de la independencia de mitología y folclore; allí existen elementos de la muerte de Paris y Enone y de otros mitos griegos; la transmisión de la inmensa mayoría de dichos elementos se ha hecho en parte a través de fuentes latinas (Ovidio, Dictis y escolios a Lucano para Paris y Enone; Ovidio, Higino, Servio, Lactancio Plácido, Fulgencio y los Mitógrafos Vaticanos...). Pero hay elementos que sólo pueden proceder de fuentes griegas (Partenio por lo menos, y probablemente también Conón, Apolodoro, Quinto de Esmirna y Malalas); y esto sí que es ya sorprendente para una leyenda céltico-francesa, que llega a su culminación literaria en los siglos XII y XIII. “Todo esto por lo que se refiere a transmisión literaria o mitográfica, que no es segura, pero que tampoco puede descartarse y es desde luego más probable que otras posibilidades como la de un fondo común, la de transmisión oral y hasta la de un desarrollo independiente” (Ruiz de Elvira 210).

Este breve excursus nos lleva de nuevo, al motivo caballeresco de la tortura por encantamiento. Al ver a su amante, Finea, por ingenuidad, cree que el padre ha matado al hijo. Ella se suicida (N343. *Lover kills self believing his mistress dead (Pyramus and Thisbe)*), de modo que queda excomulgada y sin esperanza de perdón. Con su cuerpo muerto el rey hace otro encantamiento:

Y luego por su arte fizo caer todos los mu(e)ros de la huerta y, en aquel lugar adonde Finea se mató, fizo una sepultura sobre seis pilares de jaspero y era tan estrañamente fecha que no ay hombre que vos lo pudiesse contar. Allí estava estoriado todo el fecho de Finea y d'él y de Tarnaes, su fijo. Y tomó el cuerpo de Finea y metióla en la sepultura y púsole la espada encima con que se mató; y la piedra de la sepultura era tan clara que se podía muy bien ver el cuerpo de Finea como si estuviera sin cobertura. Y él le puso una rica corona en la cabeça (...).

Y, aunque no quedaban muros, nadie podía acercarse a la doncella, en quien también reposa la espada de su amado.

Don Duardos decide acometer la empresa de desencantar a Tarnaes el amanecer de un miércoles, un tiempo más evocador que explícito: es el tiempo de la penitencia, la abstinencia y el ayuno obligatorio –ya que los domingos no eran adecuados para ello–, valor simbólico que encaja con la aparición de muertos solicitando sufragios para la remisión de su pena. El camino es un «paso peligroso» a modo de montaña, rodeado de

elementos naturales bajo la influencia de la niebla, el viento y la tempestad. Según Patch (51), no es extraño que una tormenta inicie los viajes de acceso al más allá:

Y llegando cerca de la niebla, comenzó de fazer gran tempestad de truenos y relámpagos y a caer una lluvia muy espessa de piedra; y fizo tal tiempo que los cavalleros que quedaron al pie de la montaña no fueron tan fardidos que allí osassen esperar (...). (349)

Salen a su encuentro el rey, la doncella y varias almas en pena que se llevan a su compañero de viaje (Bellagriz), mientras que él lucha con espíritus, una *armée furieuse* (Lecouteux 1997) (G302.4.3. *Demons have only souls but no bodies*) que le entretienen dificultando su paso (E461. *Fight of revenant with living person*; E400-599. *Ghosts and revenants*; E430. *Defense against ghosts and the dead*, pero también F402.1.12. *Spirit fights against person* y, sobre todo, D2072.4. *Magic prevention of performance of task*).

En realidad don Duardos participa en una prueba de miedo al tener como rival un ejército de penitentes, de aparecidos (H1423. *Fear test: fighting with spirits /devil/*), en este caso, una santa campaña, estantigua, caza salvaje o *mesnie Hellequin*, de sentido negativo y maligno (Lecouteux 1997 rastrea brevemente sus orígenes y sintetiza sus deudas), reconducido hacia lo cristiano a partir de la interpretación de Berceo.³⁸ El miedo a los aparecidos y demonios se basaba en una doble creencia: que el encuentro puede ser el preludio de la propia muerte, como ya he indicado en el episodio de Polendos, y que las apariciones de muertos no suelen ser las de los mejores del cementerio, es decir, de los buenos que están acostumbrados a irse al más allá sin problemas y a permanecer tranquilos en él. “Los que vuelven son justamente los desadaptados, los conflictivos, los que no fueron enterrados, los que quieren venganza o justicia, apareciéndosele por lo demás a aquellos de los que requieren esa venganza o esa justicia.” (Acosta 31). Este terror aspira a la catarsis y conmovier a los receptores para conseguir sus sufragios y liberar, de esta manera, las almas en pena.

La montaña del encantamiento de Tarnaes es, pues, un espacio de castigo, de purgación, de tormento y redención. Don Duardos quiere liberarlo de la muerte, en este caso, remembranza del Tártaro clásico y proyección del purgatorio cristiano (Le Goff 1985b). Esta tarea pertenece al tipo 769* de ATU (*Un muerto liberado del purgatorio*):

Don Duardos tornó a sobir por la sierra y Belagriz quedó allí solo aquel día y aquella noche que don Duardos no vino allí passó él grandes miedos y peligros así de la tormenta y lluvia que tornó a fazer después que don Duardos comenzó a subir como de otras estrañas y espantables visiones que él vido después que fue de noche, que vino a él el Rey, padre de Tarnaes, y traía una facha de fuego encendida encima de una corona que traía encima de la cabeça. Y aquella facha parecía que todo lo quemava, a él y a una

³⁸ Los elementos básicos de la santa campaña o cacería salvaje quedan recogidos en fray Íñigo de Mendoza, *Guerra de Granada* (Redondo 115).

donzella que traía encima de los hombros, y venían con él gran compañía de hombres muy feos y desemejados y cercaron a Belagriz y tomaronlo entre sí y començáronlo de ferir muy cruelmente. Belagriz, con gran coraçón, sacó su espada y començó de ferir en ellos, mas poco le aprovechava que no le podía empecer; ellos lo llevavan consigo. (*Primaleón* 349)

Don Duardos se encuentra en su ascenso con una tradición folclórica relacionada con los desfiles de muertos: la *Santa Compañía* (*Fairy Host* en Irlanda; *sluagh* en Escocia; *toili* en Gales) o cacería salvaje (*mesnie Hellequin*), también llama *estantigua*, *huestia* o procesión de almas en pena. La Compañía, forma de religiosidad popular, era una procesión o cortejo nocturno de almas de difuntos, condenados a una errancia póstuma, portando luminosas luces (antorchas o velas) como penitencia por asesinatos, adulterio, suicidio... y que, a veces, acarrear el féretro de un vecino cuya próxima muerte anuncian o que simplemente desfilan con la delgadez y palidez de los muertos. En ocasiones, solos los elegidos pueden verla; tener visiones es una concesión porque a) va a morir pronto, b) se tiene una *extravisión* o capacidad para ver el pasado y el futuro (D1825.1. *Second sight. Power to see future happenings*), c) se quiere legitimar su poder y demostrarse su virtud, d) recordarle al vivo una promesa, o e) pedir que les tengan presentes a los penitentes (Gómez-Tabanera). Esta tradición venía a decir que, si alguien se encuentra con este desfile macabro, anunciado con visiones demoníacas, oscuridad y ruidos varios (véase en el *Quijote* la aventura que los Duques recrean para el caballero, el encuentro de don Quijote con una estantigua [Redondo, I, XIX; Alvar 126-30], y el episodio de doña Rodríguez [Beltrán]), y no se previene, es atraído inexorablemente por la misma y ha de unirse a la procesión de muertos. Y una vez dentro de sus filas, ya no tendrán forma alguna de poder escapar. Este tipo de aparición está muy bien representado en uno de los más arcaicos cuentos orales céltico-irlandeses, *The Adventure of Nera*, en el que una hueste de espíritus del “Otro Mundo” realiza una visita al mundo de los mortales (Alberro 1996 y 1999). De hecho, tanto en el NO de España como en Irlanda ha persistido la idea de que los muertos siguen viviendo al lado de los humanos en forma fantasmal (Alonso Romero 157). La superstición de la Santa Campaña supone atribuir a los aparecidos una dimensión animista, que implica cierta materialidad que se traduce seres corpóreos y tangibles, herencia del mundo clásico; aquí se encontraría la explicación de que las almas puedan dificultar el acceso de don Duardos y Bellagriz.

Esta *estantigua* o tropa de muertos consta de diversos elementos de interesantes significados, tanto en los participantes como en sus complementos. El desfile de penitentes está en esta ocasión acompañado de potentes luminarias, concretamente de velas, símbolos entre la plenitud del sol y el reino de las tinieblas, entre la luz y la sombra, porque, por lo tenue de su llama, comparten ante todo los valores de la oscuridad y de la noche, y, con ellos, los sentimientos de pena, desorientación, congoja y muerte que despierta el firmamento sin luz. Además, los cirios y los velones son emblemas de la muerte. Con ellos se busca el perdón, la purificación, la propiciación de los acontecimientos positivos (Pedrosa 2007) y se aspira a guiar al

alma en su camino hacia el cielo. Es el monocromatismo que ilumina la travesía de los infiernos y los caminos de la iniciación; se usa en peticiones, para preparar un ritual u ofrecer una ofrenda. El castigo de estas almas no es eterno como lo demuestra esta penitencia (véase, la *Leyenda dorada*, en concreto “La conmemoración de las almas”). Pero en este caso la salvación no vendrá de los sufragios (limosnas, misas, reliquias, ayuno u oración) sino del brazo activo de la caballería.³⁹

Estas “extrañas y espantables visiones” (F171. *Extraordinary sights in otherworld* y V514. *Non-religious visions*, opuestas a V510. *Religious visions*) sugieren una lectura en clave cristiana de la aventura porque algunos habían visto aquellas maravillas y “dezían que eran el Rey y Finea, que en aquel lugar eran atormentados” (*Primaleón* 350) por sus pecados, una por suicidio y el otro por adulterio (otra vez el motivo E756. *Demons amuse themselves by planguing souls in hell*). Se encargan de ello, de nuevo, una “gran compañía de hombres muy feos y desemejados”, quienes interrumpen y obstaculizan el ascenso de don Duardos y observan cómo un hacha de fuego parecía que quemaba todo (D1380.5. *Magic fire does not burn one*, Q551. *Magic manifestations as punishment*, D2144.4. *Burning by magic*) en una sucesión de motivos que relacionan la aventura de la reina de Tarsis y Manarix, la de la doncella y el duque de Fires y esta que vengo comentando. En los tres casos, el motivo estructurante es la tortura por encantamiento, que tiene como referente inicial a una Urganda celosa que quema a la amante de un enamorado inconstante (*Amadís de Gaula* 337).⁴⁰

En los dos pasajes comentados las torturas en islas alejadas se convierten en representaciones del purgatorio, en las que mediante los encantamientos se infligen castigos a unas almas, dotadas de cierto grado de materialidad (E755.2.7. *Devils torments sinners in hell* y E756. *Demons amuse themselves by plaguing souls in hell*), y se sobrepuja a los caballeros. En estos espacios el encantamiento no es un lugar de inconsciencia gozosa, sino territorio de sufrimiento, un *locus merendi* o *spatium verae penitentiae*.⁴¹ Estos terrenos de castigos artificiales (F705. *Artificial paradise and hell to*

³⁹ Una estructura muy similar funciona en el *Florisando* (Bueno Serrano 2009). Los ruegos del Papa y sus acólitos para liberar a Amadís de Gaula y su corte podrían encontrar su paralelo en el emperador Trajano, salvado gracias a los ruegos del Papa Gregorio Magno, como indica Alfonso X en la *Primera Crónica General de España* (Mitre Fernández).

⁴⁰ En cierto sentido, Urganda y la Doncella de la Peña Encantadora son F302. *Fairy mistress*. En relación con los engaños y las burlas de los encantamientos, aunque en el *Amadís de Gaula* no hay una valoración expresa de los mismos en estos términos, lo cierto es que, teniendo en cuenta los resultados, las consecuencias son inmediatas. Así “El episodio (de la Doncella de la Peña Encantadora) se rodea de unas circunstancias negativas y moralizantes, pues la persona que utiliza la magia, equivalente al engaño, cae en sus mismas redes, en un tipo de axiología normal dentro de la novela” (Cacho Blecua 1979, 332). Estaríamos ante la realización del motivo folclórico de J1510. *The cheater cheated*.

⁴¹ Este episodio puede tener como antecedente la prosa sentimental, concretamente el *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores. Allí Grimalte le cuenta a Gradisa cómo la *Fiometa* de Boccaccio es castigada por su suicidio por amor con diversos tormentos. En este episodio se describen diversas manifestaciones sobrenaturales que pueden servir de referente al autor del *Primaleón*. En realidad estamos de nuevo a vueltas con el asunto de la relación entre ficción caballeresca y sentimental (véase para este caso Parrilla 2004).

punish and reward) quedan aislados por medios acuáticos o minerales que funcionan como barreras de acceso (F141. *Water barrier to otherworld*; F145. *Mountain at borders of otherworld*). En la isla de Delfos el espíritu de la doncella es tragado por Leviatán, el diablo de los clérigos (Delpech 105). En el encantamiento de Tarnaes y el suicidio de Finea los valores son distintos, pero también importantes. Las almas del rey y Finea viven atormentadas en la isla, rodeadas de almas penitentes que se entretienen con ellos y con aquellos que aspiren a poner fin al encantamiento de Tarnaes (E756. *Demons amuse themselves by planguing souls in hell*), en realidad un particular purgatorio (con aves que le pican los ojos, fruta y bebida amarga) o espacio de sufrimiento del que aspira a salir. El rey y la doncella vagan por la montaña en apariencia fantasmagórica, como espantos macabros: el rey, para que la claridad permita ver a Finea, lleva un hacha en su corona, símbolo de su poder y majestad porque “Las hachas, velas grandes de cera, eran el tipo de antorcha de precio más elevado y más demandado por una minoría correspondiente a personajes con una buena posición socio-económica” (Lacarra 2009, 199).

El rey trae sobre sus hombros a la doncella, representándose de este modo el peso que el suicidio de aquella tiene en su conciencia. Ahora el alma de la muchacha es una alegórica representación de su *culpa*, noción que empieza a surgir en la conciencia individual del hombre medieval entre 1148 y 1206, cuando el pecado se piensa como un acto interior e individual (Carozzi 159). La alegoría de la culpa cuenta con una importante tradición en la literatura de visiones (Túndalo lleva tras de sí una vaca que robó), en los *miracula* y en los ejemplarios. Así, el peso de la conciencia se realiza en el *Dialogus Miraculorum* como mole de tierra (un rey lleva esa carga sobre sus hombros por haber reclamado el terreno de forma injusta, p. 944) y como niño (un monje parricida carga siempre con él, p. 950), entre otros. Estos relatos de fantasmas (= *revenant*) y las alegorías de la culpa “favorisaient la promotion de la liturgie des morts, le développement de la piété, l’attraction des donations pieuses, le renforcement de l’emprise de l’Église sur la société chrétienne” (Schmitt 21).

Don Duardos llega a lo alto de la montaña en la que Tarnaes está encantado y pone fin a su castigo y a su pena. Sin embargo, el rey y Finea continúan en ese estado durante un tiempo más porque todavía no se ha cumplido el plazo de su condena. Siguen de este modo errando y apareciéndose a sus paisanos para recordarles su penitencia. En este contexto el encantamiento es algo más que una prueba mágica e iniciática, pues es un espacio visionario, un terreno donde se prefiguran formas y lugares del Más Allá cristiano y del Otro Mundo celta. Quedan sometidos a él las almas y no únicamente los cuerpos. Como hemos señalado en otra ocasión, Lecouteux emplea para representar estas posibilidades el término *double*, como parte de un ser disociada de su cuerpo y sobre la que afectan las transformaciones mágicas, los regresos de la muerte y otros prodigios del imaginario antropológico (Acosta). Esta dicotomía en la que el alma o espíritu es el doble del cuerpo explicaría que el rey y Finea vagasen por el mundo cuando ya han muerto. Asimismo estas claves podría interpretar dos episodios más del *Primaleón*: a) la metamorfosis de una serpiente en doncella una vez que ha salido de la cueva que la mantenía encantada (“Desencantamiento de espacio encantado por liberación de los

prisioneros”; D391. *Transformation: serpent (snake) to person*; D52. *Magic change to different appearance*; D0. *Transformation*; D700. *Person disenchanting*; D45. *Persons exchange forms*), y b), sobre todo, el caso de una doncella y una dueña encantadas también en una cueva por el gigante Gatarú (*Primaleón* 291), quienes dentro de la cueva se mantienen en la edad que tenían al entrar, pero, cuando salen, inmediatamente envejecen según los años que deberían tener si el encantamiento no se hubiera producido. Así pues, los embrujos y sortilegios afectan al transcurso del tiempo, en cuyo desarrollo influyen otras coordenadas.⁴²

Con ayuda de motivos folclóricos estos episodios han encontrado algunas claves importantes para su explicación y argumentos para justificar sus dependencias. Los pasajes de la isla de Delfos y los amores de Tarnaes y Finea se estructuran en torno al motivo caballeresco de la “Tortura mediante encantamiento”, en cuya configuración pueden rastrearse diversas unidades folclóricas relacionadas con el purgatorio y los castigos (E755.3. *Souls in purgatory*). Las almas o espectros de estos personajes vagan erráticas por el mundo para purgar sus pecados (Q503. *Wandering after death as punishment*) porque no pueden descansar en paz en sus tumbas (E411. *Dead cannot rest because of a sin*). Lo sobrenatural como peaje de culpas se revitaliza en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva donde son evidentes significados que en este momento quedan larvados. De la mano de Silva, Zahara y Amadís de Grecia inician un viaje visionario por una selva en el que, como Polendos y don Duardos, visitan y ven el purgatorio representado por formas alegóricas (V511.3. *Visions of purgatory*) y donde el alma de una doncella es condenada eternamente a clavarse una espada, el suicidio que prefirió al amor de un pretendiente rechazado (el mismo que diseña el encantamiento).

La muerte como “dormición en el Señor”: *Vita mutatur, non tollitur*

En otro lugar (Bueno Serrano 2008), desarrollé la muerte de Palmerín acercándola al modelo hagiográfico, a los *mirabilia* y a los *artes moriendi*. Esta resultaba interesante por diversos aspectos: se trata del fin de la vida biológica y el tránsito natural a la vida eterna, y sobre todo era el primer caso de héroe que moría en un libro de caballerías, en la cama y rodeado de los suyos. Nada que ver, pues, con estas otras muertes, violentas, paganas e inesperadas. Por contraste, la muerte del emperador, *speculum mortis*, queda valorada y se propone como ejemplar tanto en la ficción como a la luz de la época.

No voy a entrar, de nuevo, en este episodio. No obstante, sí quiero recordar algunos detalles para demostrar este contraste, así como para destacar la brevedad con la que se relata tanto el óbito como los festejos posteriores, si los hubiera, más del gusto medieval que del humanista. La muerte de Palmerín es el fin natural de una vida gloriosa, llena, en general, de aciertos políticos –salvo el apoyo al Caballero de la Isla Cerrada, en el que ya se nota la sucesión generacional en el hijo–, y llorada por todos sus súbditos; no interviene mano humana. Muere de un mal no especificado; enfermo, vuelve a casa para acabar su vida en la cama.

⁴² Maciá habla de este problema desde la perspectiva del tiempo, y opone el tiempo real al fantástico.

En la escena de la muerte de Palmerín aparece un cazador infernal, con connotaciones paganas, del que la doncella es la presa. Esta imagen tradicional, en este caso con importantes elementos patéticos y dramáticos, insistiría en percepción negativa de la mujer: ella es la presa de caza y, por extensión, la culpable del castigo y del óbito. La Muerte, como cazadora de almas y caballero gigante y negro, aparecía descrita ya en la literatura ejemplar (véase, por ejemplo, Heisterbach, cap. II de la sección *De los demonios*). En el *Palmerín* cambia la presa femenina por la masculina y le infringe una desconocida enfermedad, transmitida por una espada que traspasa a la víctima (véase el mismo motivo en Cesáreo de Heisterbach). También pertenece a los ejemplarios la salvación de una doncella en trance de muerte por un caballero y la relación entre vivos y muertos.

El rito folclórico de la *mesnie Hellequin* como caballero negro (Lecouteux & Marcq) que anuncia la propia muerte y aconseja la preparación para el trance está ya en los antiguos germánico (por ejemplo, en Tácito [Schmitt 122-23]), pero que en el XIII adquiere un significado moral (Schmitt 144; Martineau). Decía también en el artículo mencionado que, como don Duardos, sale al encuentro de Palmerín una caza salvaje; esta aparición viene se a ser legitimadora de su poder y demostración de la virtud del héroe. La presencia y la intervención del diablo queda documentada también en leyendas de fundación de linajes (Pedrosa 2004b, 78). En este contexto Palmerín crea el linaje que continúa Primaleón y sus descendientes.

La muerte es, desde este punto de vista, un mecanismo de propaganda política, en cuya austeridad y desarrollo hay elementos de la muerte del santo (Santo Domingo y San Francisco [Mitre Fernández 1988a, 169, nota 5]). El trance es usado para exaltar la figura del emperador como fiel cristiano, consolidar su proyecto imperial y contribuir a expandirlo. Además, los prodigios posteriores son la mejor expresión para calibrar su santidad inmediatamente después de muerto. Esta función laudatoria construiría una mitología política, que fortalecería los sentimientos de lealtad de los súbditos y recordaba el tópico clásico *O tempora, o mores!* Palmerín queda, de este modo, convertido en un emperador legendario por su buen gobierno y santa muerte, una *muerte domesticada* (“Tamed Death”, Ariès 13-20) o *muerte vencida* (Mitre Fernández 1988b, 9). Como el santo, Palmerín se caracteriza ante el óbito por su resignación, por su presentimiento y su *virtus*, que se manifiesta a través de una energía que desencanta el espacio. Muerte, en cierta medida, solitaria, sin lamentos, desgarros, pruebas físicas del dolor, plañideras o *planctus*... crean una propaganda mortuoria que lo transforma en santo laico y héroe épico. Según Guance, todas las muertes de emperadores, reyes, nobles, papas se asimilan a la del santo, una muerte canónica que sigue la *sequela Christi* (101).

Conclusiones

En el tratamiento de la muerte en el *Primaleón*, aunque no fuera original en la literatura de la Edad Medieval, se observa la convergencia y asimilación de tradiciones cultas y vulgares (orales, escritas, artísticas e iconográficas): la clásica o el paganismo

grecorromano (greco-latina y fábulas orientales), la cristiana (bíblica y parabíblica, la pastoral y clerical), la folclórica y pagana (culturas bárbaras), con especial atención al mundo celta, las creencias medievales (el Leviatán y la santa Campaña o cacería salvaje) y, como no, el pensamiento de la época.⁴³ Se consigue, de este modo, un perfecto ejemplo de fusión y reelaboración de fuentes, donde es casi imposible ver a quién se debe cada una de las influencias porque estos elementos pierden parte de su valor acabando convertidos en simples aventuras caballerescas. Lo interesante es la unidireccionalidad de un mensaje poético por el que todos los elementos contribuyen a dar una imagen coherente de acuerdo con la lógica interna del relato.

La escatología infernal y la mitología, asumidas en los motivos folclóricos de Thompson, organizan y dan coherencia a la compleja red de relaciones de la *retórica de lo excepcional* (Cacho Blecua 1995, 125). No hay en ningún caso referencias claras, sino larvadas y sesgadas selecciones de elementos del mito y de los martirios infernales. Hay evocación más que noticia explícita, y esta solución tiene cierto interés. Y no hay ruptura sino continuidad en el uso de los mitos de la Edad Media al Renacimiento. Ariosto ya había practicado la convivencia entre relato tradicional y folclore en su *Orlando Furioso*, igual que Boiardo. Además *Urrea*, autor del *Clarisel de las flores*, se encarga de la traducción de *Metamorfosis* y las usa en su obra (Marín Pina 1998). El mito se evoca, reelabora y acerca a la historia contemporánea, poniéndola al servicio de la ideología del libro. En esta reelaboración se rememora el castigo, no el núcleo narrativo, es decir, la blasfemia de un mortal, impío, orgulloso e insensato, contra la divinidad.

Posteriormente, la mitología asume protagonismo en la evolución del género, y pasa a ser un elemento importante en la ficción, en ocasiones como elemento legitimador de la genealogía caballerescas, y siempre relacionado con los encantos, maravillas y elementos mágicos. A partir de ahora, la mitología entra en la tradición caballerescas hispánica como *prueba de fidelidad entre los amantes* (Céfalo y Procris); el *banquete servido por manos invisibles* (Píramo y Tisbe); la *conversión en estatuas* (Perseo petrifica a Atlas, a Fineo y su séquito, y a Polidectes, sirviéndose de la cabeza de Medusa, que poseía tal virtud); el *cabalgar sobre un pez* (Teseo, Anón, Enalo y Falanto cabalgan sobre delfines y cruzan el mar)...

Teniendo en cuenta este discurso literario de la muerte, he analizado dos casos de mala muerte o mal morir de acuerdo con las *artes moriendi*. Según esto, se puede concluir que el texto tiene una función didáctica, de consejo, que resume a la perfección la muerte de Palmerín, atacado por una “Muerte salvaje”, que muere como monarca virtuoso en el umbral de la santidad (ejemplo de rey perfecto y virtuoso que propaga una visión idealizada de la realeza porque alcanza el *cuarto novísimo* –la gloria– sin pasar por el infierno).⁴⁴ En este sentido, el autor del *Palmerín* funciona de manera distinta a Montalvo, quien trabaja por acumulación de glosas moralizantes; ahora se prefieren las

⁴³ Creo que todos estos problemas se plantean porque la noción de historicista de género es una taxonomía útil para comenzar pero insuficiente. Otra solución sería afirmar que la cultura popular y la cultura histórica medievales no se anduvieron con tantas sutilezas y emplearon fórmulas comunes.

⁴⁴ Hasta Alfonso VIII de Castilla, a quien se intentó canonizar, tuvo sus deslices en vida (Arizaleta).

referencias iconográficas, una lectura en imágenes, más efectiva, simbólica y perturbadora.

Paralelamente, en el *Primaleón* hay una preocupación por la muerte, no tanto por el descanso del cuerpo o muerte física, como ocurre en el *Amadís*, como por el destino del alma, de la que se ofrece una visión dramática, tenebrosa y macabra, si hay culpa; si no, la visión es beatífica y el tránsito resulta muy agradable. La enseñanza moral, a la que contribuyen distintas fuentes, viene a destacar que la muerte es un paso que hay que preparar concienzudamente para estar el menor tiempo posible en el purgatorio.

Estos paralelismos han permitido analizar el tratamiento de la Muerte que conscientemente buscaba el autor a través de su libro. El *Primaleón*, en este sentido, acaba convertido en un tratado iconográfico y literario de la muerte que aparece recogida en seis temáticas: los testamentos, *memento mori*, el entierro, la salvación del alma, el pecado y la vida en el más allá (o culto a los muertos). El tratamiento de la experiencia de la muerte viene a ser una reflexión sobre lo maravilloso caballeresco, que, a la luz de sus fuentes, resulta para el receptor actual esquemático, evocador, muy simplificado y centrado en la aventura caballeresca.

Ambas recreaciones han quedado sometidas a los esfuerzos de las autoridades civiles y religiosas por mantener al diablo y a la muerte dentro de los límites de la ortodoxia eclesiástica, de la seriedad, del terror y del respeto, no dudando en acudir, para ello, a figuras e ilustraciones llenas de dramatismo que constituían la base de la demonología oficial, la de los clérigos, a pesar de que las fuentes de su formación eran heterogéneas, incluso populares. Se aspiraba a controlar los modos y las realizaciones de la muerte, codificando y proscribiendo los hechos anómalos (suicidio, asesinato).

En estas páginas se ha trabajado con materiales heteróclitos, a los que ha acudido el autor del *Palmerín* con fines didácticos e, incluso, argumentativos: la visión de los tormentos infernales puede purificar a la vez que apartar del pecado (Minois 208). Aunque los materiales son diversos, en todos ellos pervive la idea de juicio tras la muerte, en una tendencia que se observa a lo largo de toda la Edad Media (Muchembled 29). La ambivalencia de fuentes es característica del hombre medieval; de hecho las tradiciones infernales teológica y popular empiezan a coincidir ya en el siglo XIV (Guiance 213).

Obras citadas

- Aarne, Antti, y Stith Thompson. *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1995.
- Amadís. Base de datos bibliográfica sobre literatura caballeresca*, dirigida por Juan Manuel Cacho Blecua. <http://clarisel.unizar.es>
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1991.
- Acebrón Ruiz, Julián. “‘No entendades que es sueño, mas visyón çierta’. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas.” Ed. Rafael Beltrán. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. València: Universidad de València, 1998. 249-58.
- Acosta, Vladimir. *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. 2 vols. Venezuela: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996.
- Alberro, Manuel, “La Santa Compañía en el NO de la Península Ibérica y en otros países célticos como Irlanda, Escocia y Gales.” *Revista de Folklore* 336 (2008): 183-87. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2534>
- Alonso Romero, Fernando. *Creencias y tradiciones de los pescadores gallegos, británicos y bretones*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.
- . “Animas y brujas de Finisterre, Cornualles e Irlanda.” *Anuario brigantino* 22 (1999): 91-104.
- Alvar, Carlos. “Raíces medievales de los libros de caballerías.” *Edad de Oro* 21 (2002): 61-84.
- . *‘El Quijote’: letras, armas, vida*. Madrid: Colección Trivium de Textos y Ensayo; Sial Ediciones, 2009.
- Álvarez, María Consuelo, & Rosa M.^a Iglesias. “La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel de difusora de la Mitología Clásica.” *Cuadernos de filología italiana* 8 (2005): 215-40. Existe versión electrónica de este trabajo en <http://revistas.ucm.es/fl/11339527/articulos/CFIT0101220215A.PDF>.
- Amorós, Pedro. “Primeras líneas sobre la tradición en el mundo griego.” *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía* 4 (1997): 19-44. Existe versión electrónica de este trabajo en http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/antigüedad_y_cristianismo/numero_14_1997/primeras_lineas_sobre_la_tradicion_en_el_mundo_griego.
- Apuleyo. *El asno de oro*. Madrid: Alianza, 1988.
- Aragónés Estella, Esperanza. “La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico.” *Príncipe de Viana* 59, 213 (1998): 103-46. Existe versión electrónica de este trabajo en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=16122>.
- Aragüés, José. “Ars compilandi exempla. La escritura ejemplar.” “*Deus concionator*”. *Mundo predicado y retórica del “exemplum” en los Siglos de Oro*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999.

- Archibald, Elisabet. *Incest and the Medieval Imagination*. New York: Oxford University Press Inc, 2001.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1987.
- Arizaleta, Amaia, & Stéphanie Jean-Marie. “En el umbral de santidad.” Comunicación pronunciada en *FRAnce MERidionale ESPagne. Histoire des sociétés du Moyen Age à époque contemporaine (FRAMESPA)*. Existe versión electrónica de este trabajo en http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/11/47/58/PDF/arizaleta_jean-marie.pdf.
- Arqués, Rossend. “La Morta-viva: gènesi, tradició i funció d’una al·legoria de la renaixença de la llengua catalana i de Catalunya.” *Anuari Verdaguer* 3 (1988): 31-76. Existe versión electrónica de este trabajo en <http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/issue/view/5809/showToc>.
- Arte de bien morir y breve confesionario*. Ed. y estudio de Francisco Gago Jover. Precedido de “Las palabras de la muerte” de Enrique Lázaro. Barcelona: José J. de Olañeta, D. L. 1999.
- Baldó Alcoz, Juan. “«Por la quoaal cosa es dapnado»: suicidio y muerte accidental en la Navarra bajomedieval.” *Anuario de estudios medievales* 37/1 (2007): 27-69.
- Baloup, Daniel. “La muerte y la penitencia en la predicación de las indulgencias en Castilla a finales de la Edad Media.” *Edad Media: revista de historia. (Ejemplar dedicado a: La muerte y el más allá)* 6 (2003-04): 61-89.
- Beltrán, Rafael. “«Conjúrote fantasma”: almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*.” Eds. José Manuel Lucía Megías & María Carmen Marín Pina. Col. Ana Carmen Bueno. *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 43-61.
- Berlioz, Jacques, & Colette Ribaucourt. “*Mors est timenda*. Mort, morts et mourants dans la prédication médiévale: l’Exemple de l’Alphabet des récits d’Arnold de Liège (début du XIV siècle).” *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident medieval*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Association des amis des bibliothèques de Lyon, 1993. 17-30.
- Biglieri, Aníbal B. “Mito griego y *exemplum* medieval.” *Medea en la literatura española medieval*. La Plata: Fundación Decus, 2005. 311-40.
- Bizzarri, Hugo. *Cuentos latinos de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 2006.
- Blay Manzanera, Vicenta. “La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI.” Ed. Rafael Beltrán. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. València: Universitat de València, 1998. 249-58.
- Bueno Serrano, Ana Carmen. “Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva.” *Voz y letra: Revista de literatura* 18, 2 (2007): 3-28.
- . “La muerte de Palmerín de Olivia (*Primaleón*, II, CCXII, 535-537) interpretada con ayuda de los motivos folclóricos.” *Memorabilia* 11 (2008): 31-46. <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia11/PDFs/Primaleón.pdf>.

- . "La penitencia de Amadís de Gaula en el *Florisando* de Páez de Ribera a la luz del folclore." *Tirant* 12 (2009): 33-57. Existe versión electrónica de este trabajo en http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.12/Art_2_Bueno.pdf.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979.
- . "La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites." Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. "*Descensus ad inferos*". *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad, 1995. 99-127.
- . "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez." Eds. E. B. Carro Carvajal, L. Puerto Morro, y M. Sánchez Pérez. *Libros de caballerías (De "Amadís" al "Quijote")*. *Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002. 27-53.
- . "La ambivalencia de los signos: el "monje borracho" de Gonzalo de Berceo (milagro XX)." Ed. L. von der Walde Moheno. *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. 107-49. Existe versión electrónica de este trabajo en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p256/12036187717838273987213/index.htm>.
- . "La aventura creadora de Garci Rodríguez de Montalvo: del *Amadís de Gaula* a las *Sergas de Esplandián*." *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*. México: Universidad Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, 2005a. 15-50.
- . "*Los cuatro libros de Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo." Ed. José Manuel Lucía Megías. *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008. 129-58.
- Camille, Michael. *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*. London: The Everyman Art Library, 1996.
- Campos García Rojas, Axayácalt. "Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías." *Revista de Poética Medieval* 6 (2001): 11-26.
- . "El suicidio en los libros de caballerías castellanos." Ed. Lillian von der Walde Moheno. *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: UNAM-UAM, 2003. 385-413.
- Cárdenas-Rotunno, Anthony J. "Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde *Dominus a Dummtuefel*." *Hispania* 82, 2 (1999): 202-12.
- Carmona Fernández, Fernando. "El caballero y sus demonios: combates infernales en los libros de caballerías." *Cuadernos del CEMYR* 11 (2003): 9-33.
- Carozzi, Claude. *Visiones apocalípticas en la Edad Media: el fin del mundo y la salvación del alma*. Madrid: Siglo XXI de España, 2000.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Coord. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.

- Coduras Bruna, María. "Listas y libros de caballerías: una nómina de cruzados de las *Sergas de Esplandián* en el *Lisuarte de Grecia*." *Tirant* 12 (2009): 59-70.
- Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2006.
- Cristóbal López, Vicente. "Mitología clásica y cuentos populares españoles." *Cuadernos de Filología Clásica* 19 (1985): 119-44. Existe versión electrónica de este trabajo en <http://revistas.ucm.es/fl/02100746/articulos/CFCA8585110119A.PDF>.
- Chartier, Roger. "Del libro a la lectura: lectores 'populares' en el Renacimiento." *Bulletin Hispanique* 99, 1 (1997): 309-24.
- Chevalier, Maxime, "Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro." Eds. Evelyn Rugg & Alan M. Gordon. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980. 5-11.
- Delpech, François. "Le chevalier-fantôme et le maure reconnaissant." *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale. Études réunies et présentées par Philippe Walter*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- . "En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore." Eds. María Tausiet & James S. Amelang. *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004. 99-133.
- Delumeau, Jean. *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*. Paris: Fayet, 1983.
- Deyermond, Alan. "Uso de la mitología clásica en la historiografía en verso del siglo xv." Eds. Antonio Chas Aguión & Cleofé Tato García. *Siempre soy quien ser solía. Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*. A Coruña: Universidade da Acoruña; Servizo Publicacións, 2009. 107-20.
- El diablo en la Edad Moderna*. Eds. María Tausiet & James S. Amelang. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004.
- Domínguez, César. "'De aquel pecado que le acusaban a falsedat'. Reinas injustamente tratadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florencia, la santa Emperatrís y Sevilla)." Ed. Rafael Beltrán. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. València: Universitat de València, 2004. 159-80.
- Eliade, Mircea. "Los mitos y cuentos de hadas." *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994.
- . *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós, 2001.
- Erkoreka, Anton. "Croyances à propos des âmes en peine au village de Bermeo (Biscaye)." *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 8 (1991): 23-32.
- Fernández de Madrigal, Alonso (El Tostado). *Sobre los dioses de los gentiles*. Eds. Pilar Saquero Suárez-Somonte & Tomás González Rolán. Madrid: Ediciones clásicas, 1995.

- Ferrer García, Félix A. "La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. H.^a Medieval* 20 (2007): 97-134.
- Ferreri, Luigi. "La terza pena dell'ermafrodito." *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, 79, 2 (2005): 353-61.
- Flores, Juan de. *Historia de Grisel y Mirabella, con la disputa de Torrellas y Bracayda*. Roma: Bagatto Libri, 2003.
- Florisando* = Ruy Páez de Ribera. *Florisando*. Salamanca: Juan de Porras, 1510.
- Floriseo* = Fernando Bernal. Ed. J. Guijarro Ceballos. *Floriseo*. Col. Los Libros de Rocinante, 14. Alcalá de Henares: CEC, 2003.
- Frazer, James Georges. *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Gagliardi, Donatella. "Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas." *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y del Siglo de Oro* 2 (2008): sin paginación. http://www.studiaeurea.com/pdf/090706132421_080529115727_Milesia.pdf.
- Gallé Cejudo, Rafael Jesús. "Elementos de la mitología clásica en las novelas de Tristán." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 24, 1 (2004): 39-51.
- García Gual, Carlos. *Mitos, viajes, héroes. Un mundo trágico, poético, de poderes en conflictos*. Barcelona: Santillana, 2001.
- García Herrero, M.^a Carmen. *Del nacer y del vivir*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005.
- Gómez, Nora M. "La representación de la condena como devoción." Eds. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejido, José Roso Díaz. *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*. CD. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 133-50.
- Gómez Moreno, Ángel. "La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre medievo y barroco (con no pocos apuntes cervantino)." *Edad de Oro XXIII* (2004): 249-77.
- . *Claves hagiográficas de la literatura española (del 'Cantar de mio Cid' a Cervantes)*. *Medievalia Hispanica*, 11. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2008.
- Gómez-Tabanera García, José Manuel. "Estantigua, hostis, antigua, huestia, gúesta y... hostia." *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 29-30 (1979-80): 551-64.
- González, Javier Roberto. "El ave profeta en el *Palmerín de Olivia y Primaleón*." *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada* 4 (2000): 73-107.
- Gourevitch, Aaron J. *La culture populaire au Moyen Âge. "Simplices et Docti"*. Mayenne: Aubier Histoires, 1996.
- Guerreau-Jalabert, Anita. *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XII^e et XIII^e siècles*. Genève: Droz, 1992.
- Guiance, Ariel. *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1998.

- Harf-Lancner, Laurence. *Le monde des fées dans l'Occident medieval*. París: Hachette, 2003.
- Heisterbach, Cesáreo. *Dialogus Miraculorum. Español*. Zamora: Monte Casino, 1998.
- Historia del virtuoso cavallero don Túngano (Sevilla 1526)*. Eds. J. K. Walsh & B. Bussell Thompson. New York: Lorenzo Clemente, 1985.
- Hoof, Anton J. L. van. *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*. London-N. York: Routledge, 1990.
- Ibn Hazm, Ali B. Ahmad. *El collar de la paloma: tratado sobre el amor y los amantes*. Madrid: Alianza, 1994.
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- Kappler, Claude. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Ages*. Paris: Payot, 1980.
- Lacarra, María Jesús. “«Exemplo de un obispo que bivía deleitosamente»: la leyenda de Udo de Magdeburgo en la tradición peninsular.” *Diablotexto: Revista de critica literaria* 3 (1996): 173-86.
- . “«Los muros del saber»: cifradores y descifradores.” Coords. Ana Paiva Morais, Teresa Araújo, y Rosário Santana Paixão. *Da decifração em textos medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. 71-89.
- . “El cuento del hijo del rey Alcaraz (*Libro de buen amor*, 128-41) entre Oriente y Occidente.” *Medioevo Romano. Incontro di culture. La narrativa breve nella Romània Medievale. Atti del Seminario internazionale di Verona (29-30 maggio 2006)* 30, 2 (2006): 282-96.
- . “La última etapa en la vida de Leonor López de Córdoba: de las *Memorias* a sus disposiciones testamentarias.” *Revista de Literatura Medieval* 21 (2009): 195-218.
- Lawrence, Jeremy. “La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media.” Ed. Aengus M. Ward. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Medieval y Lingüística. Birmingham: Department of Hispanic Studies I, 1998. 1-26.
- Lecouteux, Claude. *Fantômes et revenants au Moyen Age*. Paris: Imago, D. L. 1986.
- . *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Barcelona: Imago, 1988.
- . *Au-delà du Merveilleux: des croyances au Moyen Âge*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995.
- . “Chasse sauvage / armée furieuse.” *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*. Paris: Honoré Champion, 1997.
- & Philippe Marcq. *Les esprits et les morts, croyances medievales*. Paris: Honoré Champion, 1990.

- . "Chausse sauvage/Armée Furieuse: réflexions sur une légende germanique." Ed. Claude Lecouteux. *Le mythe de la Chase sauvage dans l'Europe médiévale*. Paris: Honoré Champion, 1997. 13-32.
- Le Goff, Jacques. *L'imaginaire médiéval: essais*. Paris: Guallimard, 1985a.
- . *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985b.
- Libro de Apolonio*. Ed. Manuel Alvar. Barcelona: Planeta, 1984.
- Lida de Malkiel*, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *La Santa Campaña*. Madrid: Akal, 2004.
- Maciá, Cecilia K. "Los motivos cronotópicos en *Palmerín de Olivia (sic)*." Eds. M. C. García de Enterría & A. Cordón Mesa. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-17 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, 1992. 267-72.
- Marín Pina, M.^a Carmen. "La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*." Eds. Y. R. Fonquerne & Aurora Egido. *Formas breves del relato. Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986. 105-14.
- . "Metamorfosis caballerisca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea." Ed. Rafael Beltrán. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. València: Universitat de València, 1998. 289-310.
- . "Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías." Eds. R. Alemany, J. L. Martos, & J. M. Manzanaro. *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Universitat d'Alicant, 16-20 setembre de 2003*. Alacant: Symposia Philologica, 2005. 1057-66.
- . "*Palmerín de Inglaterra* se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino." Coord. Juan Manuel Cacho Bleca. Eds. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, & Karla Xiomara Luna Marisca. *De la literatura caballerisca al "Quijote"*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007a. 361-81.
- . "La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo." Eds. Armando López Castro & Luzdivina Cuesta Torre. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005)*. León: Universidad de León; Secretariado de Publicaciones, 2007b. 817-26.
- . "Tras las huellas de Circe en la narrativa caballerisca española." *Les literatures antiques a les literatures medievals*. Eds. L. Pomer, J. Redondo, J. Sanchís, y J. Teodoro. Amsterdam: Adolf M. Hakkert-Publisher, 2009a. 67-93.
- . "El cuerpo violentado en la literatura caballerisca." *Curso de verano 'Discursos en torno al cuerpo en la Edad Media y el Renacimiento'*. Tarazona, 8-10 julio de 2009. 2009b.

- . "La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)." *eHumanista* 16 (2010), en prensa.
- . "La mitología en los libros de caballerías: de la cita comparativa a la aventura mítico-caballeresca." *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*. Trento, en prensa.
- Mariño Ferro, José Ramón. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro, 1996.
- Martineau, Anne. *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Martínez Vázquez, Rafael. "Una cosmogonía acuática en una fábula de Esopo." *Habis* 15 (1984): 35-40.
- Matulka, Barbara. *The novels of Juan de Flores and their European diffusion: a study in comparative literature*. Gèneve: Slatkine, 1974.
- McGrady, Donald. "Otra vez el 'mal cazador' en el Romancero hispánico." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto 1986*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. 543-51.
- Mérida Jiménez, Rafael M. "Fuera de la orden de natura": magias, milagros y maravillas en el "Amadís de Gaula." Kassel: Reichenberger, 2001.
- Minois, George. *Historia de los infiernos*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Mitre Fernández, Emilio. "La muerte del rey: La historiografía hispánica (1200-1348) y la muerte entre las élites." *En la España Medieval* 11 (1988a): 167-83.
- . *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*. Madrid: Encuentro, 1988b.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo: siglos XII-XX*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Muela, Julián, trad. y ed. *Benedeit, 'Viaje de San Borondón' y María de Francia, 'Purgatorio de San Patricio'. Dos viajes al otro mundo*. Clásicos Medievales, 27. Madrid: Gredos, 2002.
- Núñez González, Elena. *Las máscaras de Satán: la representación del mal en la literatura española, del "Cid" a "La Celestina"*. Tesis de doctorado dirigida por Carlos Alvar, 2007.
- Palmerín = Palmerín de Olivia (Salamanca: [Juan de Porras], 1511)*. Ed. G. di Stefano. Intr. M.^a C. Marín Pina. Col. Los Libros de Rocinante, 18. Alcalá de Henares: CEC, 2004.
- Parrilla, Carmen. "La visión reparadora y los elementos fantásticos en la prosa sentimental del siglo XV." Ed. N. Salvador Miguel *et alii*. *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Biblioteca Áurea Hispánica, 28. Frankfurt am Main: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2004. 299-309.
- Patch, Howard Rollin. *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pedrosa, José Manuel, César Javier Palacios, y Elías Rubio Marcos. *Héroes, santos, moros y brujas (Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos): poética, comparatismo y etnotextos*. Burgos: Tentenublo, 2001.

- Pedrosa, José Manuel. "El cuento tradicional: historia y poética." *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparatismo)*. Burgos: Tentenublo, 2002. 23-40.
- . "Las grullas de Ibicus (AT 960A): de la tradición clásica a la literatura contemporánea." *Tipología de las formas narrativas breves románicas (III)*. Zaragoza-Granada: Universidad de Zaragoza-Universidad de Granada, 2003. 351-92.
- . *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2004a.
- . "El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica." Eds. María Tausiet y James S. Amelang. *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004b.
- . "La bestia metamorfoseada en novia: una fábula de Esopo, un relato del *Calila e Dimna*, y un cuento de los fang de Guinea Ecuatorial." *Oráfrica* 1 (2005): 49-60.
- . "Superos / Medio / Inferos: los héroes suspendidos entre el cielo y la tierra." *Liburna*, en prensa.
- . "La búsqueda del paraíso: la *Vida de San Amaro* medieval y el cuento nahua mexicano de *El joven que llegó a las escaleras y puertas del cielo*." *eHumanista* 16 (2010), en prensa.
- Pereda, Felipe, M.^a Cruz de Carlos. "Desalmados: imágenes del demonio en la cultura visual de Castilla (siglos XIII-XVII)." Eds. María Tausiet y James S. Amelang. *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2004. 233-52.
- Polo de Beaulieu, Marie Anne. "Les entre-mondes dans la littérature exemplaire." Ed. Myriam White-Le Goff. *Les entre-mondes. Les vivants et les morts*. Klincksieck, 2009. 69-86.
- Pomer Monferrer, Lluís y Emilio Sales Dasí. "Las fuentes clásicas y los libros de caballerías: el caso de Feliciano de Silva." *Quaderns de Filologia. Estudis de Literatura. La recepció de los clásicos/ La recepció dels clàssics* 10 (2005): 73-88.
- Prat Ferrer, Juan José. "transmisión de los mitos en la cultura occidental." *La voz y la noticia: palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, 2007. 17-25. Existe versión electrónica de este trabajo en <http://ie.academia.edu/JuanJos%C3%A9PratFerrer/Papers/93354/La-transmisi%C3%B3n-de-los-mitos-en-la-tradici%C3%B3n-occidental>.
- Primaleón = Primaleón (Salamanca, 1512)*. Ed. M.^a C. Marín Pina. Col. Los Libros de Rocinante, 3. Alcalá de Henares: CEC, 1998.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. 4^a edición. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Redondo, Agustín. "Las tradiciones hispánicas de la "estantigua" ("Cacería salvaje" o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el *Quijote*." *Otra manera de leer "El Quijote"*. Madrid: Castalia, 1998. 101-19.
- Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

- Rodríguez Barral, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis de doctorado dirigida por Joaquín Yarza. Universitat Autònoma de Barcelona, 2003. Existe versión electrónica de esta tesis en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=4681>.
- Rodríguez del Padrón, Juan. Ed. Antonio Prieto. *Siervo libre de amor*. Madrid: Castalia, 1976.
- Romancero*. Ed. Michelle Débax. Madrid: Clásicos Alhambra, 1988.
- Romancero*. Ed. Giuseppe di Stefano. Madrid: Taurus, 1993.
- Romancero vulgar y nuevo, El*. Ed. Flor Salazar. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 1998.
- Romero Tobar, Leonardo. "Un San Amaro legendario en el camino de Santiago." *La légende. Anthropologie, histoire, littérature*. Madrid: Universidad Complutense, Casa de Velázquez, 1989. 193-208.
- Rubio Marcos, Elías, José Manuel Pedrosa, y César Javier Palacios. *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos*. Colección Tentenublo. Burgos: Tentenublo, 2007.
- Rucquoi, Adéline. *Aimer dans l'Espagne médiévale. Plaisirs licites et illicites*. Paris: Realia/Les Belles Lettres, 2008.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). Ed. Jaques Joset. *Libro de buen amor*. Madrid: Taurus, 1990.
- Ruiz de Elvira, Antonio. "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* N° extraordinario (2001): 183-215.
- . *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV): bases conceptuales y bibliográficas*. Madrid: Ediciones clásicas, 2002.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- El-Shamy, Hasan. "Mythological Constituents of *Alf laylah wa laylah*." Ed. Yuriko Yamanaka & Tetsuo Nishio. *The Arabian Nights and Orientalism. Perspectives from East and West*. New York: I. B. Tauris, 2006. 25-46.
- Silva, Feliciano de. Ed. Emilio Sales Dasí. *Lisuarde de Grecia*. Los Libros de Rocinante, 12. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Spinelli, Emily. "Chivalry and its Terminology in the Spanish Sentimental Romance." *La Corónica* 12, 2 (1984): 241-53.
- Suárez Pallasá, Aquilino. "Garcí Rodríguez de Montalvo lector de la *Navigatio Sancti Brendani*." *Stylos* 9, 1 (2000): 9-66.
- Tausiet, María. *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico," 2000.
- Thompson, Colin. "Seeing the Unseen: The Representation of Visions in Golden Age Painting and Writing." *The Bulletin of Hispanic Studies* 86, 6 (2009): 797-809.

- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements*. 6 vols. Ed. revisada. Copenhagen-Bloomington: FFC-Indiana University Studies, 1955-1958. Existe versión electrónica en CD-ROM (1987-1990) de IntelLex Corporation, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Tratado del amor carnal o Rueda de Venus. Motivos literarios en la tradición sentimental y celestinesca (ss. XIII-XV), El. Ed.*, trad. y notas de Antonio Cortijo Ocaña. Anejos de RILCE, nº 43. Pamplona: Eunsa, 2002.
- Triste Deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*. Ed. Michael Gerli. Washington: Georgetown University Press, 1982.
- Uther, Hans Jörg. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Parts I-III. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Academia Scientiarum Fennica), 2004.
- Vega, María José. *Los libros de prodigios en el Renacimiento*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- Verdon, Jean. *La Nuit au Moyen Âge*. Paris: Perrin, 1994.
- Vivanco, Laura. *Death in Fifteenth-Century Castile: ideologies of the elites*. Monografías, 205. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- Vogel, Cyrille. *Le pécheur et la pénitence au Moyen-Âge*. Paris: Les éditions du Cerf, 1969.
- Voisenet, Jacques. *Bêtes et Hommes dans le monde medieval. Le bestiaire des cleros du ^v au ^{xii} siècles*. Bélgica: Brepols, 2000.
- Vorágine, Jacobo de la. *La Leyenda dorada*. Madrid: Alianza, D. L. 1984.
- Vries, Jan de. *Die Märchen von Klugen Rätsellösern: eine vergleichende untersuchung*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1928.
- . "Idées sur le Royaume des morts et sur la fin du monde." *La religion des celtes*. Paris: Payot, 1962. 256-68.
- Walter, Philippe. "Hellequin, Hannequin et le Mannequin." *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale. Études réunis et présentées par Philippe Walter*. Paris: Honoré Champion, 1997. 32-72.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- . *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Barcelona: M. Moleiro Editor S. A., 1998.
- Yelo Templado, Antonio. "Traiani clarum saeculis exemplum." *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía* 8 (1991): 257-64.
- Zamora Calvo, María Jesús. "Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII." *Edad de Oro* 27 (2008): 411-45.
- Zimic, Stanislav. "El amante celestinesco y los amores entrecruzados en algunas obras cervantinas." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XL (1964): 350-89.