



### El episodio de «Il fonte della prova degli leali amanti», de *La seconda parte di Platir* (1560) y sus posibles reelaboraciones castellanas

Cristina Castillo Martínez  
(Universidad de Jaén)\*

Abstract

El motivo de la fuente como prueba de amor presente en el episodio de «Il fonte della prova degli leali amanti», de *La seconda parte di Platir* (1560), aparece, con nuevos elementos, en el relato de «La fuente del desengaño» (libro I, capítulo II) de las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava y con muy similares características en la *Tercera Diana*, de Jerónimo de Tejada (I, 240-263). En estas páginas se estudia la tradición a la que pertenece este motivo y los posibles vínculos entre los citados textos.

Palabras clave: libros de caballerías, novela pastoril, Mambrino Roseo, *Platir*, Antonio de Eslava, *Noches de Invierno*, Jerónimo de Tejada, *Tercera Diana*, motivos, fuente, prueba de amor.

The motif of the fountain as a proof of love found in the episode «Il fonte della prova degli leali amanti» of *La seconda parte di Platir* (1560) appears with new elements in the story of «The fountain of Truth» (libro I, capítulo II) included in the *Noches de invierno* by Antonio de Eslava, and with similar characteristics in the *Tercera Diana* by Jerónimo de Tejada (I, 240-263) as well. This article is a study of the tradition to which this motif belongs and the possible links between these texts.

Keywords: chivalric novel, pastoral novel, Mambrino Roseo, *Platir*, Antonio de Eslava, *Noches de Invierno*, Jerónimo de Tejada, *Tercera Diana*, motives, fount, proof of love.



Tanto en la literatura culta como en la de raigambre popular son abundantísimos los episodios en los que los protagonistas, bien por voluntad propia o por deseos del destino, se enfrentan ante la verdad de sus sentimientos amorosos, ante el descubrimiento de si son correspondidos o ante el anuncio de un futuro amor. El modo de constatarlo o de averiguarlo puede ser muy variado. Uno de los más habituales y ampliamente documentado es la recurrencia a una superficie reflectante, ya sea un espejo o ya sea el agua, lo que entroncaría, en primer lugar, con la catoptromancia y la hidromancia —en cuanto artes adivinatorias a través del espejo o del agua—, con la tradición popular —en motivos tipificados como los del test de la verdad o los mágicos resultados obtenidos a partir del contacto con el agua<sup>1</sup>—, y, por

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVI* (y II) (FFI2013-41264-P), y es una ampliación del artículo «“La fuente del desengaño”: de las *Noches de invierno* de Eslava a la *Tercera Diana* de Tejada», *Edad de Oro XXXIII* (2014), pp. 225-240.

<sup>1</sup> H200. Tests of truth; D1788.1. Magic results from contact with water (Thompson, 1975).

último, con la mirada en su relación con el amor y por tanto con la teoría neoplatónica que impregna buena parte de la literatura española.

En los libros de caballerías, en los que el héroe, para serlo, tiene que atravesar toda suerte de pruebas, son frecuentes episodios de este tipo, planteados muchas veces como recreación literaria de las antiguas ordalías de fuego y agua (Gracia, 1991), aunque triunfaron también en otros subgéneros narrativos, como veremos más adelante.

### **El episodio de «Il fonte della prova degli leali amanti» en la tradición caballeresca**

A esta tradición se suma un episodio incluido al final de *La seconda parte et aggiunta nuovamente ritrovata al libro di Platir, valoroso principe, figliuolo del gran Primaleone imperador di Grecia, tradotta nella lingua italiana, da gli annali antichi di Grecia, de Mambrino Roseo da Fabriano, pubblicada in Venezia in 1560, por el editor Michele Tramezzino* y de amplia repercusión a juzgar por las diversas ediciones que se hicieron en los siglos XVI y XVII en Italia.

En los capítulos 80-81 se narra el episodio de «Il fonte della prova degli leali amanti»: Darnandro, hijo de Darineo y Aliandra, en su camino hacia el monte Libeo, se une a una comitiva de damas y caballeros que van a probar la aventura de esta fuente que tiene la propiedad de mostrar al que se mira en ella la verdad de su amor y su posible correspondencia. Cuando llegan a la fuente, ven cómo el primer caballero que se aproxima, embelesado ante la imagen ilusoria de su amada a la que cree real, se lanza a las aguas de esa profunda fuente. Tras él, un segundo caballero se asoma, pero lo que allí contempla no es sino la traición de su amada por lo que desenvaina su espada y se degüella. Llega el turno de la comitiva. Una de las doncellas, que ama en silencio a Darnandro, lo ve reflejado junto a ella, pero no así Darnandro que contempla a su lado a su enamorada Plácida, y poco después a su madre, advirtiéndole del peligro que corre aquella si no acude en seguida en su auxilio:

Il fonte che io dico –disse la donzella–, è con tal arte fabricato, che specchiandosi in esso cavaliere che ami donna o donzella, quando l'ami di vero et buono amore, & del medesimo habbia la corrispondenza di lei, l'acqua che sempre di sua natura estua, et si inalza dal fonte, si quietta restando abonacciata et ferma et dentro specciandosi il cavaliere vi vede la propria effigie, così del naturale che par viva di colei che egli ama, così allegra o turbata come in quel punto si truova, se il cavaliere, che al fonte si affaccia non ha anco posto amore a donna o donzella alcuna et che l'amore che col tempo ha da pigliare sia con santa et buona intentione di matrimonio et habbia da essere alla sua amata donna leale, fa il fonte il medesimo suo naturale effetto et dentro vi vede la forma et figura ritratta dal naturale di colei che ha da amare et se avviene che quella che egli ama, o è per amare, non sia a lui, o non habbia da essere totalmente leale, vedrà lei con gli occhi bassi, como che se si vergognasse del fallo che è per fare o che ella fa al suo amante. Il medesimo effetto fa nella pruova (303v) che la donna voglia fare del suo amante. Et noi siamo qui ragunate per andare a prenderci piacere in questa pruova et son sei giorni che dal nostro paese siamo per questo effetto partiti, ma si poco camino facciamo. Il

giorno che quel che habbiamo cavalcato in sei, potremo senza molto disagiarsi fare in due, perché ci andiamo trastullando come vedete (*La seconda parte di Platir*, 303r-v)<sup>2</sup>.

Para todos, salvo para Darnandro, la verdad de esas aguas conlleva un sufrimiento que puede conducir incluso a la muerte: el ensimismamiento le hace al primero perder la conciencia y estar a punto de ahogarse; la constatación del engaño de su amada le lleva al segundo al suicidio; y a la doncella, en el tercer caso, a la insatisfacción, pues ama a quien no le corresponde. Es, por tanto, en este entorno caballeresco, una prueba para muchos pero solo satisfactoria para el protagonista.

Indudablemente, este episodio no puede tratarse de manera aislada, sino en el contexto del ciclo al que pertenece y, además, en el ámbito italiano en el que surge.

Así, en el ciclo de los palmerines encontramos sobrados ejemplos, aunque planteados de otra manera. En el capítulo CXXV del *Primaleón*, una doncella llega a la corte de Palmerín buscando al caballero mancebo capaz de dar claridad a un espejo «negro y feo», en el que se podrá contemplar a la persona amada. Quien lo consiga, será, además, el elegido para liberar a Tarnaes. Don Duardos es el único que lo logra y, de este modo, constata su amor por Flérida, aunque esta, al mirarse, le vea como don Julián con una corona:

yo traigo un espejo, el más extraño que en todo el mundo ay, el cual agora no tiene ninguna claridad, antes es muy negro y feo y no puede él ser limpio ni tornado en su claridad sino en la mano de un cavallero que sea estremado en bondad. Y si tal cavallero yo fallasse, yo sería de toda buena ventura y vós, señor, veríades grandes maravillas en el espejo porque si él cobrasse su claridad y vós u otro cualquiera lo tomasse en la mano, veríades claramente cabe vos aquella que amásedes aunque'ella estuviesse muy lexos. Y ansímesmo cualquiera dueña o donzella que a él se mirare verá claramente a su amigo o marido; y si él le ama verdaderamente y no le trae engaño o la olvida, mostrarse a ella muy sañudo y de mal continente y ansímesmo la dueña o donzella al que la amare, por manera que quien tuviere el espejo podrá muy bien saber la lealtad de su amigo o, si fuere hombre, de su amiga.

-¡Ay, donzella –dixo el Emperador–, extraño espejo es esse de que fabláis! Gran cosa daría yo porque en mi corte uviese cavallero tan bueno que nos fiziesse ver las maravillas d'esse espejo. Ruégovos que nos lo mostréis.

-Sí mostraré –dixo la donzella–, mas sabed que esta aventura no le pueda dar cima cavallero casado, mas ha de ser mancebo” (*Primaleón*, 298).

Tomó el espejo a Belagríz y no fue él tan áina en sus manos cuando el espejo dio tan gran claridad, que parecía que una facha se encendía en el palacio y quedó lo negro tan limpio como si un gran maestro lo uviera limpiado. Y ansí como don Duardos se vido en él, vido a Flérida tan fermosa y alegre qu'él se maravilló y a[r]redrólo de sí pensando que los otros cavalleros la veían ansí como él, mas no era ansí que no la podía ver sino aquellos cada uno a la que amava. No ay hombre que vos pudiese dezir la grande alegría de Flérida y de todos cuando vieron el espejo limpio. El Emperador se levantó y fue abraçar a don Duardos (*Primaleón*, 303).

Algo semejante sucede en el *Platir*. Cuando el protagonista es armado caballero, recibe de Nagancia el escudo de su esposo Triogos, en medio del cual estaba esculpido un espejo con la «misma virtud del espejo del que se hace mención en el

---

<sup>2</sup> Transcribo a partir de la edición de Venecia, Lucio Spineda 1611 (*Agginta alla historia del invitto cavalier Platir*, [...] *parte seconda* [...]).

*Segundo Libro de Palmerín*, porque por unas mismas manos fueron ambos a dos fabricados» y que permite al que lo portare, «si sirviere alguna donzella y con verdadero amor la amare, verla á dentro de aquel espejo todas las vezes que verla quisiere». Esta propiedad ya la conocía Platir cuando de niño, contemplando el cuerpo embalsamado de Triogos, vio reflejado en el espejo de su escudo a una hermosa doncella, Florinda (hija del rey Tarnaes):

llegó a la puerta del gran palacio una donzella ricamente guarnida con dos escuderos en sus palafrenes que la guardavan, y traía en las manos un escudo dorado y en medio del escudo estava esculpido por muy sutil manera un espejo tan lindamente puesto, que afermoseava mucho el escudo. Este espejo era de la misma virtud del espejo de que se hace mención en el *Segundo Libro de Palmerín*, porque por unas mismas manos fueron ambos a dos fabricados. La donzella le dixo: -Señor Emperador del imperio de Persia, tu fama y alta cavallería me han hecho venir a honrar tus cortes, por ver si hallaré aquí cavallero que dé cima a esta aventura del espejo qu'está encantado. Y no ay tal cavallero por valiente que sea, que, poniéndolo yo en el suelo, lo pueda levantar si no es aquel cavallero que á de sacar de prisión a las más noble donzella y más sabia que oy ay en el mundo. Y este don pido yo al cavallero que lo ganare que se vaya comigo sin recelo ninguno (*Platir*, 21-22).

-Yo vos digo –dixo la Reina– que tal es él y mucho más virtud tiene que ser fuerte, que no ay cavallero que al cuello lo eche que no haga más que diez cavalleros por ardides que sean. Y tiene él tal propiedad, que encantamiento por rezio que sea no puede enpecer al cavallero que le truxere; y si sirviere alguna donzella y con verdadero amor la amare, verla á dentro de aquel espejo todas las vezes que verla quisiere. [...] –Y aún vos digo –dixo la Reina– que otro ninguno puede ver la donzella sino el que traxere el escudo (*Platir*, 32).

Y la cadena continúa, pues en el libro I del *Palmerín de Ingalaterra*, el protagonista consigue que las solidificadas lágrimas que Brandisia derramó antes de suicidarse sobre la misma copa en la que su padre le envió el corazón de su amado vuelvan a licuarse y se conviertan en un espejo «en el que los enamorados ven reflejada la imagen de la persona amada» (Marín Pina, 2012, 421).

De manera que la historia contada en *La segunda parte del Platir* se inscribe en toda una larga tradición, aunque con una variante especialmente significativa y es el hecho de que se trate de una fuente y no de un objeto pequeño, o relativamente pequeño, que el propio protagonista puede portar, aspecto del que hablaré más adelante. Antes quiero recuperar la idea apuntada al inicio sobre la importancia del contexto en el que surge esta obra: en esa Venecia, convertida en capital mundial de la imprenta (Bognolo, 2011b, 6978), auspiciada por la labor del tipógrafo Michele Tramezzino, quien contribuyó a la difusión de los libros de caballerías castellanos por medio de traducciones y también de continuaciones realizadas por Pietro Lauro y Mambrino Roseo da Fabriano.

Este último, consumado lector y escritor fecundo, conocía perfectamente el ciclo, no en vano lo había traducido al italiano (*Palmerín de Olivia*, el *Primaleón*, el *Platir* y el *Palmerín de Ingalaterra*), y, agotado el filón de la traducciones, lo había continuado en las aventuras de los descendientes de los protagonistas, como sucede en esta segunda parte del *Platir*, que, en realidad, sería la continuación de *La quarta parte del libro de Primaleone* (Venezia, Michele Tramezzino, 1560), pues se centra en las

aventuras de Darnandro, sobrino de Platir, e hijo de Darineo de Grecia, primogénito de Primaleón<sup>3</sup>.

Roseo da Fabriano sabía de la efectividad de este motivo y tal vez sobre la base de esa tradición y puede que de otras, construyera esta historia, aunque con algunas características particulares, especialmente por la presencia de la fuente, un elemento fijo, al que se acude en peregrinación, e incidiendo en el poder de esa imagen devuelta capaz incluso de enajenar al que se mira en ella.

Es cierto que la fuente es un elemento recurrente en muchas de las aventuras caballerescas. Baste citar el episodio que aparece en la comedia *Don Florisel de Niquea*, de Pérez de Montalbán, editado por Claudia Demattè y Alberto del Río (2012). Allí aparece la fuente como prueba de amor, aunque no se concreta en el reflejo, sino que los amantes deben beber del agua para descubrir la verdad sobre sus sentimientos:

Y el galán que bebe de ella  
a voces dice su dama  
quién es y cómo se llama  
y si trata de ofendella.  
Y si es dama la que bebe  
hace lo mismo también,  
diciendo el galán a quién  
paga el amor que le debe  
(*Don Florisel de Niquea*, vv. 610-617).

No menos curiosa es la recreación de este episodio en la versión burlesca de esta obra titulada *Las aventuras de Grecia*, cuyo autor, hoy desconocido, tuvo, sin duda, muy presente el texto de Montalbán (Demattè y del Río, 2012, 19):

Y luego sobre unas peñas  
una fuente, con primor  
cercada de berenjenas,  
que llaman las que son buenas  
del Desengaño de Amor,  
adonde el galán que bebe  
de su líquido cristal  
dice cuál es su orinal  
de Cupido y, si se atreve  
a engañar a la tal dama  
fingiendo con ella amores

---

<sup>3</sup> «To make matters perfectly clear [...] you will also, for instance, explain that the second book of *Platir* forms the second book of *Darineo* and is a newly-found adjunct to the first book of *Platir*, and the second book of *Darineo* forms the second part of the first book of *Darineo*, which formed the fourth book of *Primaleon*, itself a newly-found adjunct to the first three books; and that while the action of the first book of *Darineo* takes place before an enchantment lasting several years, the action of the second takes place after the enchantment, and that thus Darineo and Platir performed in different places but at the same epoch. And if you are Mambrino Roseo you will convey all this information in three pages of inimitably inextricable prose, and you may be perfectly sure that you run little risk of being found out» (Thomas, 1920, 188).

por tener muchos dolores,  
quién es y cómo se llama.  
Y también el mismo efecto  
hace bebiendo la moza  
(*Las aventuras de Grecia*, vv. 518-532).

### **La fuente del desengaño en las *Noches de invierno* de Eslava**

Me interesa particularmente este motivo de la fuente en la versión de Roseo da Fabriano, para analizar –siguiendo lo apuntado por José de Perott (1915, 733-734) y Juana de José y Prades (1949, 176-179)– su posible relación con uno de los episodios que narra Antonio de Eslava en las *Noches de invierno* (Pamplona, Pedro Labayen, 1609), colección de relatos cortos, digresiones y comentarios organizados a partir de un marco dialogístico y en la línea de lo que comenzaba a ser la llamada novela corta.

En esta obra, ambientada en Venecia, Antonio de Eslava cuenta cómo un grupo de caballeros italianos de aire español (Fabricio, Leonardo, Silvio y Albanio), a los que se sumará al final una dama (Camila), se entretienen, a lo largo de tres noches, con animados diálogos en los que surgen «preguntas de filosofía natural y moral, insertas en apacibles historias», según se dice en la dedicatoria a D. Miguel de Navarra y Mauleón. Los temas son variados y los relatos abundantes, pero solo dos son contados a plena luz del día y ambos vinculados con el agua: Fabricio narra la historia de la pérdida del navío de Albanio, lo que les lleva a hablar sobre las propiedades y virtudes de algunas fuentes, empleando argumentos extraídos de San Agustín, Mela, Aristóteles o Marco Polo, entre otros (*Noches de Invierno*, 75-76); y Leonardo le corresponde contando «cómo fue descubierta la Fuente del Desengaño» (libro I, capítulo II),

la cual está en Siria, con una muy admirable virtud, y es que el hombre o mujer que en el agua de la dicha fuente se mira ve dentro a su lado la cosa que más ama, de manera que, si uno ama mucho a su mujer, la ve a su lado, como si presente la tuviese.

La presencia de una historia marco condiciona el tono del relato, pues, además de reflexiones, se permiten gastar ciertas bromas:

FABRICIO: Yo os doy mi palabra, señor Leonardo, que si os mirásedes en la fuente, no veríades a vuestra mujer a vuestro lado.

LEONARDO: Ni tampoco, si mi mujer se mirara, me viera al suyo. Mas dejando gracias aparte, prestadme oído, que es muy gustoso cuento» (77-78).

El relato narra cómo Justino debe separarse de su esposa Libia para ir a hacer frente al tirano Odenato que ha sitiado la ciudad de Palmerina (Siria) en la que viven. En el combate es apresado y vendido a un mercader quien, cierto día, le envía al bosque a recoger leña. Absorto en sus pensamientos, desvía su camino y acaba ante una curiosa fuente en la que ve el reflejo de su amada. Transcurrido un año sin noticias, Libia decide ir en busca de su esposo vestida de hombre. En su peregrinar encuentra la misma fuente y también, para su sorpresa, ve en la superficie del agua el

rostro de Justino; lo mismo que le sucede a un ciervo con su amada cierva, a la que han dado muerte unos cazadores. Poco después Libia (haciéndose llamar Libio) llega a la corte de Odenato y entra a servir como paje de su hija Celinda, que se enamora de ella pensando que es un hombre. Con la idea de sacarla de su error, Libia la conduce hasta la fuente para que el reflejo le declare su verdadera identidad y la de su amor por Justino; pero cuando Celinda ve el rostro de este, cambia con rapidez sus sentimientos y se enamora perdidamente de él, por lo que ordena buscarlo, no sin antes encerrar a Libia en un calabozo. Una vez que Justino es encontrado y trasladado a la corte, Celinda intenta seducirlo y, aunque él la rechaza, el rey los encuentra juntos y, confuso ante lo que allí sucede, ordena encarcelarlo en la misma celda en la que está Libia. Reunidos finalmente los esposos, deciden desengañar al rey haciendo que él y sus jueces se miren en la famosa fuente, poniendo al descubierto la verdad de sus respectivos amores.

Este interesantísimo relato guarda bastante similitud con el planteado en *La Seconda parte di Platir*, aunque enriquecido con otros motivos también de procedencia popular para dar una mayor entidad y autonomía a esta historia que es una en sus múltiples ramificaciones, pero que, a diferencia de lo que sucede con los libros de caballerías, mucho más extensos, no alterna con otras distintas para configurar el periplo vital del protagonista, aquí mucho más sucinto.

Para Perott no hay duda de la vinculación entre el relato de la «Fuente del Desengaño» y el de la «La prueba de la fuente de los leales amantes»<sup>4</sup>. Afirmación que Juana de José y Prades suscribe en lo que respecta a la descripción de varios torneos que aparecen en otras partes del libro, o a la utilización de expresiones como «determinó desengañarla del engañoso engaño en que estaba», que recuerda la celeberrima «la razón de la sinrazón que a mi razón se hace» (José y Prades, 1949, 174); sin embargo, considera que Perott «estaba un poco obsesionado con los libros de caballerías» (1949, 173) y esa ofuscación es la que parece condicionar la dependencia de una obra respecto de la otra, por más que solo podamos tratar de motivos que se reiteran o de materiales procedentes de una misma tradición. Bien es verdad que a esa lista de vínculos con lo caballeresco en general y no de manera directa con *La Seconda parte di Platir*, podríamos sumar, sin que lo hayan señalado ni Perott ni José y Prades, el comportamiento de Libia como «virgo bellatrix», no tanto porque asuma la indumentaria de hombre y se haga pasar por tal, sino porque, mucho antes, cuando sabe que su marido se ha de ir, le suplica guiada por el dolor de la separación: «llévame contigo, que te juro por la fe que te tengo dada de armarme de un pecto fuerte y de mostrar mis fuerzas más que varoniles» (*Noches de invierno*, 79).

---

<sup>4</sup> «La fuente del desengaño en el segundo capítulo de las *Noches* no es nada más que *il fonte della pruova de i leali amanti* en *La seconda parte di Platir*, Venezia 1598, f. 303 [...]. La versión italiana de las tres primeras partes de *Primaleón* y de las primeras de *Platir* y *Flortir* es de Mambrino Roseo, como se reconoce en el uso frecuente de la palabra *accappare*, tan rara en italiano como *acabar* es común en castellano. En la cuarta parte de *Primaleón* y las segundas de *Platir* y *Flortir*, esta palabra *accappare* falta por completo, mas se encuentra allí tal cual palabra rara, como *burfare*, que significa lo mismo que el portugués *borrifar*, y es rarísima en italiano. Por eso hay razón para pensar que estas últimas partes que aparecieron en Venecia en 1560 son obras originales italianas y no traducciones del español. Como esta palabra *accappare* se encuentra muy frecuentemente en la *primera parte* de *Flortir*, el original español –que se halle o que no se halle hoy– debe haber existido» (Perott, 1908, 733-734).

## La fuente, la mirada y el ciervo

El elemento fundamental tanto en el relato italiano como en el castellano es la fuente, abundantísimo en la narrativa de ficción, especialmente en los libros de caballerías y en los libros de pastores, como lugar de encuentro, testigo o desencadenante de nuevas aventuras, y no menos frecuente en leyendas y relatos de tipo folklórico, de las que tanto Fabricio como Leonardo, en el relato de Eslava dan cuenta.

En *La Seconda parte di Platir* la fuente aparece convertida en aventura probatoria del amor. Su existencia es conocida de muchos, por lo que acuden a ella en peregrinación, a diferencia de lo que sucede en el relato de Eslava, donde la fuente se ubica en un lugar aislado del bosque, al que nunca ha accedido nadie, por lo que su descubrimiento, y sobre todo el de sus efectos, causa sorpresa y admiración y permite crear un espacio aislado, idóneo para que se avive el recuerdo de la persona amada dando sensación de realidad. Pero para que la virtud de la fuente del desengaño, en la obra de Eslava, se ponga de manifiesto, es preciso que antes se produzca la separación de los esposos, a la manera en que sucede en las novelas de aventuras bizantinas. Por eso el navarro echa mano del conflicto bélico como excusa convincente y contextualiza la trama en Siria, en tiempos del tirano Odenato, información que, según advierte Formichi (1970, 221, n. 3) y matiza Barella en su edición (*Noches de Invierno*, 78, n. 43), procede de la *Historia imperial y cesárea, en la cual en suma se contienen las vidas y hechos de todos los césares, emperadores de Roma, desde Julio César hasta el emperador Carlos quinto*, de Pedro Mexía (Sevilla, Juan de León, 1545)<sup>5</sup>.

Junto a la fuente, otro de los elementos esenciales de este relato es la mirada, planteada desde la óptica del neoplatonismo. Eslava hace especial hincapié en este aspecto, pues la mirada es el medio por el que se canaliza el amor. El amor, los ojos y la superficie reflectante permiten devolver al amado la imagen de quien ama, como respuesta a la proyección de sus sentimientos, como transformación platónica de los amantes<sup>6</sup>. Pero, además, basta tan solo la vista, aunque sea un aparente reflejo, para enamorarse. Es lo que le sucede a Celinda quien deja de amar a Libia cuando se entera de que es una mujer para embelesarse por Justino, esposo de aquella, al que solo ha visto un instante y ni siquiera de manera real. El deseo de amar se lo permite.

---

<sup>5</sup> «Digo pues que estaba en estos tiempos en las partes de Oriente, un excelente y sabio hombre llamado Odenato, que era príncipe y capitán de unas gentes llamados palmerinos, que es provincia de Siria, el cual, viendo la cosa revuelta, como cada uno de los otros, se quiso él hacer señor...». Cito por la edición de Amberes, Pedro Bellerio, 1578, 145.

<sup>6</sup> A este respecto dice Guillermo Serés: «la constante recreación –*cogitatio*– de la imagen de la amada en la *phantasia* supone que dicha imagen ocupe, mediante los espíritus vitales y enteramente, su alma, o sea, su «hábito»; también implica que la imagen, en tanto que transportada por el *vehiculum animae* que son los espíritus, salga por dichos espíritus animales a través de los ojos y se refleje en el agua. (Recuérdese, y valga el inciso, que no otro deseo alberga la esposa del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz cuando en la canción 12 afirma: «¡O cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formase de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados!»; la esposa, a sabiendas que el «hábito de su alma» es la imagen del esposo –está dibujada en sus «entrañas»– se mira en el agua para comprobar si se ha transformado en aquel, para ver al esposo a través suyo)» (Serés, 1996, 310-311).



Es un amor «de visu», surgido a primera vista, que se hace factible en la medida en que la belleza física es copia de la belleza universal:

La infanta Celinda, que admirada estaba del descubierto suceso, sintió por sus delicadas venas discurrir una helada sangre que iba enfriando su encendido y amoroso pecho; y así como vido en las claras aguas el dispuesto cuerpo y hermoso rostro de Justino, comenzó a pasar el amor que a Libio tenía en el desventurado Justino, con tanta impresión en el alma que de la sombra o, por mejor decir, imagen suya quedó enamorada y casi fuera de sentido, disimulando en lo exterior todo lo posible por respecto de la nueva criada (*Noches de invierno*, 87).

Por otro lado, el traje de varón es, para Libia, el traje del disimulo y sobre todo de la libertad en cuanto que le permite huir de la violencia del tirano que «entraba en la mísera ciudad violando sin temor alguno las niñas y castas doncellas» (*Noches de Invierno*, 83). Esa indumentaria la protege del peligro y le concede poder para asumir papeles, como el de paje, que en la vida real le están vedados por su condición femenina. Desde el punto de vista narrativo este juego de apariencias que conduce al equívoco resulta muy interesante<sup>7</sup>, más si cabe porque solo la protagonista y los lectores somos conocedores de ese secreto; sin embargo, se sustenta en unos códigos meramente literarios, supeditados a un particular concepto del amor, pues cuando la verdad sale a la luz, no produce efectos dramáticos. Por eso Celinda, al enterarse de que Libio es realmente Libia, la olvida para enamorarse inmediatamente de Justino (o de su imagen) sin más.

No obstante, su propia identidad disimulada no parece ser un problema. Lo que le causa desasosiego es la visión de su esposo en el agua sin que su cuerpo la proyecte, lo que contraviene las leyes de la naturaleza, solo la llegada de un ciervo, protagonista de una historia similar, permite aclarar tal circunstancia, fruto de un engaño.

Este simbólico animal, presente en la literatura caballerescas (Duce, 2007) y también folklórica, posibilita el acceso a nuevos espacios<sup>8</sup> y, por ello, genera nuevas aventuras, al mismo tiempo que se relaciona con el amor tanto en el ámbito tradicional como en el religioso, pues apela a lo sensual y a lo divino. Así, es muy frecuente la alusión al ciervo que enturbia las aguas, su presencia como animal herido en sentido real y figurado, o la alegoría cristiana que utiliza la figura del ciervo sediento que, al ir a calmar su sed, encuentra la verdad (Morales Blouin, 1981, 159-164). Y Libia, «volviendo una y muchas veces como sedienta cierva a la clara fuente» (84) para buscar el sentido a tan extraño suceso, solo consigue encontrarlo cuando se contempla en el ciervo. Este animal se convierte en espejo de lo que allí está sucediendo. Sirve de ejemplo didáctico. Solo viendo el suceso en otro ser, con la distancia, es capaz de comprender lo que sucede.

---

<sup>7</sup> Recurso abundantísimo en la narrativa del Siglo de Oro (recuérdese el caso de Felismena en la *Diana* de Montemayor) y, de modo especial, en el teatro durante el siglo XVII (Bravo-Villasante, 1976).

<sup>8</sup> «Entre los estímulos a la acción a los cuales el caballero no puede resistir, uno de los casos más recurrentes en el espacio de acercamiento a la arquitectura maravillosa es el seguimiento de un animal misterioso durante una cacería, motivo de orígenes artúricos y folklóricos: un ciervo, un oso [...], un tigre, un gavilán, etc.» (Neri, 2007, 30).

El proceso físico de la reflexión de los cuerpos, objetos e imágenes ha suscitado siempre interés y se ha revestido tradicionalmente de sentidos simbólicos, filosóficos y esotéricos. Se ha dicho que el agua, en cuanto superficie reflectante, es símbolo de la imaginación o de la conciencia, capaz de reproducir no solo las imágenes del presente sino también del pasado e incluso del futuro. En este sentido, el agua, como el espejo, dice la verdad, pues muestra a las personas y a los objetos tal y como son, despojándolos de prejuicios o máscaras y dejando el alma al descubierto. Se convierte, por tanto, en un intermediario entre el mundo visible y el invisible. De hecho, antiguamente se pensaba que la imagen dibujada en una superficie reflectante era la del alma, lo que hacía vulnerable al hombre que a ella se asomara (Frazer, 1944, 230-235).

Eslava incide en que Justino al asomarse ve la imagen de Libia «tan bella y hermosa cuanto en su imaginación estaba» (81), justificando su existencia como una proyección de lo que ocupa su mente, tal vez su alma, capaz de crear con la imaginación hechos insólitos engañando a la vista, algo que se reitera en el episodio de Celinda, quien «mirando con mucho cuidado si vería su propia imagen al lado de su querido Libio, en lugar suyo vio a un mozo dispuesto y galán y hermoso, el cual era Justino, que estaba retratado en la mente de Libia» (86-87). Esta misma idea la rescatan los contertulios de la «cornice» una vez concluida la historia:

Leonardo.- [...] hallo que es la causa que la clara y sutil agua des a fuente debe pasar por algún extraño minero y dél reciba tal virtud que, comunicada aquélla al agua, sea suficiente y actual a representar lo que en la cogitativa del que se mira en ella está impreso, de manera que con su fuerza engañe a la vista y le parezca que vee la cosa amada, porque una vehemente imaginación imprime en la cogitativa una idea de la cosa imaginada (*Noches de invierno*, 91)<sup>9</sup>.

El problema adicional que a continuación se plantean los contertulios es si la vista puede o no ser engañada, con ideas tomadas de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía y con parlamentos copiados prácticamente de los *Diálogos de amor* de León Hebreo<sup>10</sup>:

Sí puede, y muy fácilmente, aunque es el más excelente de todos los otros sentidos, porque los ojos no semejan a las otras partes del cuerpo, porque no son carnales, sino lúcidos y diáfanos, y parecen estrellas, y en hermosura exceden a todas las partes del cuerpo. Y el objeto de la vista es todo el mundo corpóreo, así el celestial como el inferior. Los otros sentidos sólo pueden

---

<sup>9</sup> Véase la completísima nota de Julia Barella en su edición de las *Noches de invierno*: «Sobre el poder de la imaginación en la realización de hechos portentosos o maravillosos, ya habló Plinio, *Hist. Nat.*, VII, 9, [...] “también una vehemente imaginación imprime en la materia una idea de la cosa imaginada con que sale semejante a ella” (en el Lib. V 12). [...]. Fray Francisco de Osuna nos cuenta “Has de saber que la imaginación hace mucho y conforma consigo lo que es engendrado, mayormente si está muy impresa en el pensamiento y en la representación...” (*Norte de los Estados*, Sevilla, 1531, fol. 63). En el *Cortésano* de Castiglione se explica cómo la visión de la amada queda en la memoria “y aun con la fuerza de la imaginación se formará dentro de sí mismo aquella hermosura mucho más hermosa que en la verdad no será” (388-389). La misma idea en *Diálogos de amor* (t. II, p. 7), en la *Silva* de Mexía (Parte II, cap. VIII, pp. 313-316) y en A. de Torquemada, *op. cit.*, p. 123» (*Noches de Invierno*, 91-92, n. 69).

<sup>10</sup> Que Eslava copia en otros pasajes de su libro, como en la historia de «Los trabajos y cautiverios del rey Clodomiro y la Pastoral Arcadia» del capítulo séptimo (Barella, 1985, 528-530).

comprender parte del mundo inferior, y esto imperfectamente; y el medio de los otros sentidos es: o carne, como el tacto, o vapor, como en el olfato, o humedad, como en el sabor, o aire movedizo, como en el oído. Pero el medio de la vista es diáfano y lúcido, que es el aire alumbrado de la celestial luz, la cual excede en hermosura a todas las partes del mundo. Y, así, dice Aristóteles que la causa porque amamos más al sentido de la vista que a los otros sentidos es porque nos adquiere más cosas conocidas que todos los otros (*Noches de invierno*, 92).

El debate sobre las propiedades de esta fuente, sobre lo que la imaginación puede formar y sobre la mirada se apoya en ideas o fragmentos casi copiados de Plinio, Castiglione, León Hebreo o Mexía (*Noches de Invierno*, 25-26; Formichi, 1970, 169-ss). Es una clara muestra de la importancia que se sentía por aunar entretenimiento y saber a partir de las obras de otros autores, lo que en parte se sostiene en el concepto de la «imitatio», reduciendo la originalidad de esta obra a la selección de los materiales (Barella, 1985, 515).

### **De *Las noches de invierno* de Eslava a *La Tercera Diana* de Tejada**

Como decía antes, la historia que aparece en la segunda parte del *Platir* no incluye los otros motivos adicionales a ese principal del reflejo de la persona amada, como la separación de los esposos, el travestismo, la presencia del ciervo, la prisión, la anagnórisis o el desengaño del rey y los jueces, que parecen ser compendio de distintas tradiciones, historias y tópicos que conforman esta «artificiosa maraña» (de la que habla Leonardo) que debió de ser del gusto de los lectores del XVII, ávidos de entretenimiento y de saber<sup>11</sup>.

Donde sí que aparecen en su conjunto es en una obra publicada dieciocho años después de las *Noches de invierno* muy lejos de las prensas de Pedro Labayen en Pamplona. Se trata de la conocida como *Tercera Diana* (París, 1627), obra de Jerónimo de Tejada –un escritor castellano que ejerció como profesor de español en París y que se sumó tardíamente a la moda de las *Dianas*, siendo conocedor de todas las continuaciones anteriores. El título completo reza *La Diana de Montemayor nuevamente compuesta por Jerónimo de Tejada [...] do se da fin a las historias de la Primera y de la Segunda parte*, en alusión, respectivamente, a las obras de Jorge de Montemayor y de Alonso Pérez, pasando por alto de manera deliberada la *Diana enamorada* de Gil Polo (que sería, por orden de aparición, la tercera parte), pues de ella copia parcialmente su temática y muchos de sus poemas. No podemos hablar de reelaboración de materiales o de «imitatio», sino de un caso claro de plagio, que, además, no se limita solo a la obra del valenciano. Prácticamente todas las composiciones poéticas insertas en sus páginas son fruto del expolio, especialmente de las rimas o de las comedias de Lope de Vega, aunque también ha tenido delante *Los diez libros de la Fortuna de Amor* de Antonio de Lofrasso y *La Galatea* de Cervantes (Avalle-Arce 1974, 132-135; Castillo Martínez, en prensa). Juan Bautista Avalle-Arce (1974, 131-132), que localizó

---

<sup>11</sup> La obra de Eslava se reeditó en multitud de ocasiones e incluso algunos de sus relatos adquirieron independencia, como este de Libia y Justino, que fue traducido al inglés por T. Roscoe (1832) y recopilado por F.C. Sáinz de Robles en su *Cuentos viejos de la vieja España* (Madrid, Aguilar, 1957) (Oroval, 1978, 21-45).

la fuente de buena parte de las composiciones, no pudo encontrar la de los dos relatos novelescos insertos en ella, el de «La duquesa Lisarda de Alemania» (II, 250-279) y el de «Tesandro y Leonida» (I, 240-263), que hoy puedo decir que proceden respectivamente de la comedia de Lope, *El valor de las mujeres*, y de la historia de la Fuente del Desengaño de las *Noches de invierno* de Eslava.

No es, en absoluto, una copia literal, pues no reproduce fragmentos exactos pero sí, desde luego, el mismo planteamiento argumental, la misma estructura compositiva en su mismo orden de sucesión de acontecimientos, en el mismo orden de intervención de los personajes y en todos y cada uno de los motivos aludidos. Eso sí, cuida de cambiar el nombre a los personajes: Libia y Justino son ahora Rotilda y Tesandro; el tirano Odenato, Otildo; y su hija Celinda, Libia, nombre que coincide con el lugar en el que inicialmente viven los esposos (la Palmerina de la que habla Eslava).

Ahora bien, el relato aquí se enmarca en un contexto pastoril y nada tiene que ver con la historia principal. Sí es significativo que la narradora sea Felismena, procedente de un ámbito cortesano<sup>12</sup>, aunque no se declare testigo —ni directo ni indirecto— de los hechos, pero sí que dice que los ha leído, tal vez como hiciera el propio Tejeda:

Acuérdome haber leído que en las partes de Libia hubo un gran rey llamado Otildo, el cual, viendo que una su ciudad, que cien leguas de corte distaba, llamada Astilea, se había metido so la obediencia de otro rey su vecino llamado Andromes y negádosela a él, envió un grueso ejército para reducirla a su obediencia. En esta ciudad residía una hermosa y noble dama llamada Rotilda, que con extremo amaba a un gallardo y noble mancebo, su esposo, llamado Tesandro (*Tercera Diana*, I, 240-241)

La lectura de estos textos permite concluir que los elementos fundamentales del relato coinciden en ambos. Si bien es cierto, las diferencias estriban en el estilo con que dichos temas y motivos están planteados. Así, la prosa de Eslava es más delicada, caracterizada por la atención a la descripción de algunos detalles y por un mayor uso del estilo directo, lo que remarca el dramatismo de determinadas escenas, como la que tiene lugar durante la despedida del matrimonio:

Querido y amado Justino, si el verdadero amor que entre los dos hay es una unión de voluntades, ¿qué es la causa que con tan poca ocasión te quieres apartar de mí, siendo mi voluntad diferente y contraria? No puedo atribuirlo a otra cosa sino que te habrás bañado en el Leteo, que es del olvido, [...] pues si es verdad, como dices, que eres mío, requiérote que no vayas; y si yo soy tuya, como es verdad, y no mía, llévame contigo, que te juro por la fe que te tengo dada de armarme de un pecto fuerte y de mostrar mis fuerzas más que varoniles, y puesta a tu lado pienso ser más valiente que ninguno de tus soldados; y esto será más por salvarte la vida que por libertar la patria (*Noches de invierno*, 79).

Estas palabras de Libia, expuestas a modo de epístola, quedan reducidas en la obra de Tejeda a esta sucinta narración:

---

<sup>12</sup> Acerca de la relación entre la novela pastoril y la novela corta, véase Castillo Martínez (2013).

la noche antes de salir al campo, se fue a reposar con su esposa, mas ella, como adivina de lo que la contraria fortuna aparejado le tenía, le rogó con abundancia de lágrimas que el día siguiente no saliese al campo, poniéndole ante los ojos el gran peligro en que su persona iba y el en que ella quedaba, si el real ejército entrase por fuerza la ciudad. Y viendo que esto no podía alcanzar de su esposo, le rogó que, pues su resolución era de salir, la llevase en su compañía para que, armada de un peto fuerte, a su lado le pudiese hacer defensa o morir en su compañía (*Tercera Diana*, 242-243).

Uno de los puntos cruciales del relato es el hallazgo de la fuente por parte del esposo, convertido en un interesantísimo monólogo apoyado en una sucesión de preguntas retóricas paralelísticas en el texto de Eslava, quien, por lo demás, incide en la importancia de la mirada, que da sentido a la teoría neoplatónica del amor de la que ya se ha hablado más arriba. El monólogo de Tesandro, en la obra de Tejeda, comienza también con la sorpresa, la imprecación a la esposa, el intento de constatación de la realidad sumergiendo la mano en el agua y su vuelta al camino perdido, pero el autor se centra tan solo en el argumento, que parece conocer muy bien, olvidando, sin embargo, el sentido y la transcendencia que le otorga Eslava en lo que se refiere al modo en que se concibe el amor.

Es sintomático, además, que mantenga pequeños datos que no condicionan la historia, y que de tratarse de un relato de tradición oral (o incluso escrita, pero que descansara en la memoria), sería susceptible de modificación, como la cantidad de dinero que el mercader paga por el esposo, que en ambos es precisamente de 300 escudos.

Los paralelismos son constantes, y se pueden seguir de manera clara. Uno de los más evidentes es el que narra el momento en que el ciervo se acerca a la fuente:

Pues, como llegase el ciervo a la dicha fuente, luego se le representó en ella su perdida cierva, viendo la figura della en lo más hondo del agua, y, casi espantado, mostró tener un cierto modo de contento danto mil vueltas y corcovos de regocijo y contento; y con tener tan insaciable sed, temiendo dañar a su amada cierva, no hacía sino lamer el agua. Mas, como su natural instinto no se contentase con sólo eso, arrojóse dentro de la clara fuente por alcanzar lo que sus engañados ojos le mostraban; mas, como se enturbiase el agua y su trabajo fuese en vano, salió de la dicha fuente y metióse dentro del espeso bosque. A todo lo cual estuvo la hermosa Libia muy atenta y, notando lo que había visto, dio en el engaño y virtud de las aguas, sirviendo de maestro el celoso ciervo (*Noches de invierno*, 84-85).

El ciervo, aunque sediento venía, como llegado a la fuente viese en el agua el retrato de una amada cierva que unos cazadores pocos días antes muerto le habían, olvidado de su natural necesidad, comenzó a delicadamente lamer el agua y viendo que la cierva no salía de la fuente, comenzó a brincar al brocal de la fuente, mas viendo que todas estas amorosas muestras no le eran de algún provecho, arrojose en la fuente, pero como en las aguas revueltas no viese su amada cierva, salió con gran ligereza de la fuente, y entrose con muestras de gran tristeza por la espesura del bosque, lo que visto por Rotilda conoció claro ser engaño del agua de la fuente, lo que en ella visto había y así determinó volver a su camino (*Tercera Diana*, 252-253).

Es muy cercana también la narración del momento en que el rey descubre a Celinda y a Justino, por no hablar de ese episodio final, protagonizado por el rey y sus jueces, que tiene el cariz de un cuento y que supone el final de la narración. La fuente pone al descubierto la verdad escondida del rey que no es otra que su amor

(según el texto de Eslava) por «una tan fea y abominable mujer que causaba espanto a los que la veían, y ésta era la que al Rey traía hechizado» (*Noches de Invierno*, 91) y según Tejada por «una fea y abominable vieja toda cargada de instrumentos de hechicera» (*Tercera Diana*, 261). Y lo mismo sucede con el final de la historia: «Y en la famosa Fuente del Desengaño hizo hacer un suntuoso edificio con perpetua guardia y clausura, para que nadie pudiese entrar sin su orden y licencia, y la intitularon la Fuente del Desengaño» (*Noches de Invierno*, 90-91), que Tejada reelabora como «El rey [...] y mandó hacer un suntuoso palacio en aquel bosque en el cual encerró la fuente que llamó del desengaño» (*Tercera Diana*, 262-263) aunque, tras estas palabras, no se vuelve a hablar del tema, pues no es sino un relato inserto, diferente de la intención que le quiere dar Eslava como objeto de discusión, propia de los diálogos en los que da cabida a teorías e ideas de varios autores.

### Últimas reflexiones

Todo este recorrido nos permite hablar de una vinculación clara entre el texto de Tejada y el de Eslava, cosa distinta sucede con *La Seconda parte di Platir*, aunque Perott, Oroval y Tosé y Prades apunten a él como origen de esta historia. Indudablemente es una muy buena base; sin embargo, la fuente última es más difícil de concretar, escondida entre la maraña de lo popular y disimulada en múltiples versiones de un mismo motivo (tal vez en las historias de los *novellieri*, que tanto gustaron en España) y, sobre todo, inscrita en una amplia tradición creada sobre diversos motivos. En cualquier caso, lo curioso es que Mambrino Roseo da Fabriano, Antonio de Eslava y Jerónimo de Tejada actúan de manera semejante. Todos ellos, para la creación respectiva de *La Seconda parte di Platir*, de las *Noches de invierno* y de la *Tercera Diana*, utilizan materiales de acarreo procedentes tanto de la tradición culta como de la popular, y fácilmente insertables en cualquier tipo de historia fingida, ya sea caballeresca, pastoril o «cortesana», con elementos de gran efectividad narrativa que ponen en evidencia, una vez más, la realidad de una literatura en pleno movimiento. Estos tres textos, muy diferentes entre sí, mantienen vivo este motivo de la fuente de la verdad o del desengaño y los tres son ampliaciones, reescrituras o reelaboraciones realizadas para ofrecer productos de éxito editorial, constatado en los dos primeros casos. El del plagio ya es otra historia.



### Bibliografía citada

- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- Barella Vigal, Julia, «Las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita», *Príncipe de Viana*, 175 (1985), pp. 513-565.
- Beltrán, Rafael, Bienvenido Morros y Susana Requena, «Fortuna del motiu de la declaració d'amor amb l'espill (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): Bibliografia i texts de referència», *Tirant*, 4 (2001),  
< <http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant4.htm> >
- y Requena, Susana, «La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías», *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 13-26.
- Bognolo, Anna, «Libros de caballerías en Italia», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, BNE-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 333-342.
- , «Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías». *eHumanista* 16 (2010), pp. 77-98, < <http://www.ehumanista.ucsb.edu> >
- , «Libros de caballerías. Traducciones italianas», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia-Centro de Estudios Cervantinos, 2011a, vol. VIII, pp. 6973-6977.
- , «Libros de caballerías. Continuaciones italianas», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia-Centro de Estudios Cervantinos, 2011b, vol. VIII, pp. 6977-6980.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Castillo Martínez, Cristina, «La novela pastoril y la novela corta: cruce de caminos», en *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, Madrid, Sial/Prosa Barroca, 2013, pp. 225-236.
- , «“La fuente del desengaño”: de las *Noches de invierno* de Eslava a la *Tercera Diana* de Tejada», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 225-240.
- , «Tras los pasos de *La Diana* de Jorge de Montemayor: continuaciones, imitaciones, plagio», en *Continuations littéraires et création en Espagne (XIIIe-XVIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, (en prensa).
- Demattè, Claudia y Del Río Nogueras, Alberto, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de «Las aventuras de Grecia» y su modelo serio, el «Don Florisel de Niquea» de Montalbán*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012.
- Duce, Jesús, «Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Universidad de León, 20-24 septiembre 2005)*, ed. Armando López Castro y Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, 2007, I, pp. 501-510.

- Eslava, Antonio de, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella Vigal, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Formichi, Giovanna, «Narratori del Seicento: le *Noches de invierno* di Antonio de Eslava». *Lavori Ispanistici*, 2 (1970), pp. 145-256.
- Frazer, James George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Gracia, Paloma, «El “arco de los leales amadores”, a propósito de algunas ordalías literarias». *Revista de literatura medieval*, 3 (1991), pp. 95-115.
- José y Prades, Juana de, «*Las noches de invierno* de Antonio de Eslava», *Revista Bibliográfica y Documental*, 3 (1949), pp. 163-196.
- La Seconda parte di Platir* = Roseo Da Fabriano, Mambrino, *Aggiunta alla historia del invitto cavalier Platir, figliuolo del gran Primaleone Imperador de Greci, parte seconda: di nuovo ritrovata ne gli annali antichi di Grecia & tradotta nella lingua italiana*, Venezia, Lucio Spineda, 1611.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, «La aventura de la copa encantada del *Palmerín de Inglaterra* y las leyendas del corazón arrancado», en *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, ed. Lênia Márcia Mongelli, São Paulo, Humanitas, 2012, pp. 413-423.
- Mata Induráin, Carlos, «Sobre la *admiratio* en las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava», *Zangotzarra*, 7 (2003), pp. 91-115.
- , «Elementos fantásticos y maravillosos en las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava», en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. Nicasio Salvador, Santiago López-Ríos y Esther Borrego, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 259-282.
- Melzi, Gaetano, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milano, Paolo Antonio Tosi, 1838, 2<sup>a</sup> ed., pp. 346-347.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, III, 1961.
- Mexía, Pedro, *Historia imperial y cesarea en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Césares, emperadores de Roma desde Julio César hasta el emperador Carlos Quinto*, Amberes, Pedro Bellerio, 1578.
- Morales Blouin, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- Morros, Bienvenido, «*Tirant lo Blanc* y la égloga II de Garcilaso», *Voz y letra*, XII/1 (2001), pp. 3-22.
- Neri, Stefano, *Antología de las Arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Noches de invierno* = Eslava, Antonio de, *Noches de invierno*, ed. Julia Barella Vigal, Pamplona, Gobierno de Navarra (Institución Príncipe de Viana), 1986.
- Oroval Martí, Víctor, *Aproximación a las «Noches de invierno» de A. Eslava*, tesis doctoral, Valencia, Universidad, 1978.
- , «Narrativa y crítica literaria», *Príncipe de Viana*, 166-167 (1982), pp. 1039-1048.
- Pedrosa, José Manuel, «Lope de Vega entre espejos, pastores y hechiceros: magia astrológica e ilusión óptica (con algunas brujas de Cervantes)», *e-humanista*, 26 (2014), pp. 328-378.



- Perott, José de, «Sobre las fuentes de algunos capítulos de las *Noches de Invierno*», *Cultura española*, 12 (1908), pp. 1023-1029.
- , «Dos palabras más sobre las fuentes de las *Noches de Invierno*», *Cultura española* 15 (1915), pp. 733-734.
- Palmerín de Inglaterra (Libro I)*, ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Platir*, ed. M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Primaleón*, ed. M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina y M<sup>a</sup> Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Roseo da Fabriano, Mambrino, *La seconda parte [...] di Platir*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Rubio Tovar, Joaquín, «La mirada, el espejo y el amor: algunas huellas de las teorías ópticas griegas y de las “perspectivas” medievales en *Cligès* de Chrétien de Troyes», en *Actes del simposi internacional de filosofia de l'edat mitjana*, ed. Paloma Llorente *et alii*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, Serie Actes, 1, 1996, pp. 609-613.
- Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Tercera Diana* = Tejeda, Jerónimo de, *La Diana de Monte-Mayor nuevamente compuesta por Hieronymo de Texeda [...] do se da fin à las historias de la Primera y Segunda parte [...] Tercera parte*, París, a costa del autor, 1627.
- Thomas, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of chivalry. The revival of the romance of chivalry in the Spanish Peninsula, and its extension and influence abroad*, Cambridge, University Press, 1920.
- Thompson, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, 6 vols.
- Ziolkowski, Theodore, «La imagen como símbolo: el espejo mágico», *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 133-193.