

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

## “Visión” literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*

En las *Sergas de Esplandián*, libro quinto de la saga amadisíaca, que, según el regidor medinés Garci Rodríguez de Montalvo, fue traducido de un viejo manuscrito cifrado en lengua griega, llegamos al capítulo 98. El relato de las proezas del caballero Esplandián se interrumpe, sencillamente, porque la fatiga y el desencanto han prendido en el narrador: su ánimo y su péndola están cansados, de “*esta simple & malordenada obra*” poco provecho se puede alcanzar en su enmienda, por lo que sería preferible dar con un digno final (p. 502)<sup>1</sup>. Estos comentarios predisponen al lector a reconciliarse con las típicas fórmulas medievales de la *conclusio*<sup>2</sup>. No obstante, el proceso reflexivo que sobre su propio trabajo ha empezado Montalvo y que, en principio, nos hace pensar en el final de la historia, pronto toma un rumbo insospechado. El narrador decide proseguir con su tarea: “*vínome de súpito, no sé en qué manera, vn tan grande esfuerço al corazón, que olvidando el cansancio, desechando la pereza, me presentó en la memoria el yerro grande que haría si por ningún impedimento dexasse de contar...*” (p. 502); sin embargo, en ese instante de euforia creadora, un hecho imprevisto viene a turbar sus propósitos y nuestra lógica lectora. Poco a poco, los elementos del discurso van tejiendo una compleja tela de araña, en la que el componente realista de la historia, si es que de realismo podemos hablar en cualquier libro de caballerías, se ve desbordado por el impacto de la fantasía del regidor de Medina del

1. Para nuestras citas de las *Sergas de Esplandián* seguimos la edición de D.G. NAZAC, Northwestern University, Ph. D., 1976 (Ann Arbor, Un. Microfilms International, 1980).

2. CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media Latina* (Trad.de M.Frenk Alatorre y A. Alatorre), Madrid, F.C.E., 1989, 2 vol, p. 137, advierte de la importancia que tienen determinadas expresiones, generalizadas en su uso constante, para la perfecta comprensión del trabajo creativo. Curtius explica la funcionalidad de las fórmulas conclusivas en estos términos: “*Las fórmulas finales, y precisamente las fórmulas “abruptas”, tienen en la Edad Media un sentido muy determinado: hacen saber al lector que la obra está concluida (...) El motivo más natural para poner fin a un poema era en la Edad Media el cansancio. Escribir poesía era tarea fatigosa. Muchas veces los poetas concluyen “para poder estar tranquilos”*”.

Campo. De este modo, mediante un recurso, tan familiar a destacados escritores del XV, como es el sueño-visión, penetramos en un verdadero laberinto donde los elementos folklóricos, literarios e históricos, aparecen dispuestos de forma que dificultan un análisis coherente del conjunto. Y es por eso que, teniendo en cuenta las opiniones vertidas por la crítica respecto a los capítulos 98 y 99 de las *Sergas*, pretendemos ofrecer una explicación global a este episodio. Para ello utilizaremos como puntos de referencia la traducción castellana del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio y el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, obras en las que podemos encontrar varios motivos que permiten vincular el trabajo de Montalvo con un trasfondo literario concreto.

Habíamos dicho que el regidor, tras pasar por unos momentos críticos que ponían en entredicho la continuidad de su discurso, decide reemprender el relato de las hazañas de Esplandián. Un suceso fortuito viene a alterar sus intenciones: “no sé en qué forma, estando yo en mi cámara, o si sueño fuesse, o si en otra manera passasse, fue trasportado sin que en mí casi alguna parte de sentido quedasse”. Montalvo pierde la noción de la realidad inmediata, e inicia un viaje por caminos diferentes a los de la rutina cotidiana. El cruce del umbral, el abandono de lo conocido y la irrupción de los misterios oníricos del subconsciente, se realiza mediante el recurso del sueño. Inscrito en un marco realista que le confiere credibilidad, en nuestro caso la reflexión de Montalvo sobre su trabajo, este ardid narrativo puede servir como pretexto para la inclusión de elementos fantásticos<sup>3</sup>. En esta nueva esfera de conocimiento, el imaginario periplo del narrador le conduce al encuentro con la maga Urganda la Desconocida, cuyo origen literario no supone ya obstáculo alguno para que se establezca un contacto directo.

Refiere Montalvo su visión, y dice encontrarse “en vna muy alta peña cercada toda de las brauas ondas del mar, donde estando muy espantado, mirando en torno de mí, no veía sino roquedos tan brauos, tan ásperos como las puntas del diamante (...) Los vientos eran tan crecidos encima de aquella altura que si no me abraçara a las ásperas peñas me levaran por el ayre a lo fondo de la mar” (p. 503). Ante este escenario, antítesis total del tópico *locus amoenus*, el personaje reacciona con la lógica inquietud del hombre a merced de una naturaleza que le desborda y frente a la cual se siente indefenso. Montalvo empieza a adquirir el mismo protagonismo del que disfrutaban sus criaturas. En palabras de Michel

3. “an explanation for the appearance of the spirits of the dead (who were often gifted with the power of prophecy)”, GOLBERG, H., “The dream report as a literary device in medieval Hispanic Literature”, *Hispania*, 66, 1983, pp. 21-31, p. 21.

García, “*el sueño es una ficción por sí misma*”<sup>4</sup>, y el regidor medinés está viviendo esa singular experiencia como otros escritores, pongamos por caso el Marqués de Santillana, lo hicieron antes que él<sup>5</sup>. Ahora, los ingredientes de la peripecia convierten el sueño en pesadilla. Acosado por el miedo, Montalvo siente el impulso de dejarse caer en el mar, y sólo el temor del “*perdimiento del ánima*”, impide el suicidio. A continuación, y dentro de un esquema de viaje, nos hallamos con uno de los motivos recurrentes de este tipo de ficciones: el *encuentro* del protagonista con un personaje poseedor de unas cualidades específicas<sup>6</sup>. Montalvo ve finalmente cómo se esfuman sus temores: a lo lejos adivina la silueta de una pequeña barca que rauda y veloz se acerca a la peña. Una doncella sube en su rescate y le comunica obedecer el mandado de su señora Urganda, “*maestra y enemiga de la simpleza*”, quien desea reprenderle por el grave “*yerro que heziste*” (p. 505). Describe el relato cómo Montalvo es sometido a una especie de juicio, en el cual se debate la validez de su tarea literaria. La aventura abandona el marco narrativo para dar paso a una ficción dialógica donde se perciben las huellas de una obra anterior. Nos referimos en concreto al episodio que tiene lugar en capítulo I, del libro VIII de las *Caídas de príncipes*<sup>7</sup>. También aquí el recurso del sueño-visión

4. En “La ficción poética en la obra del Marqués de Santillana”, in: *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV* (R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, eds.) València, Univ. València, Dept. Filologia Espanyola, 1992, pp. 189-195, p. 192, este autor nos explica la ficcionalidad del sueño del modo siguiente: “*El protagonista está fuera de sí, sin dejar de ser él mismo. Lo que vive es totalmente inhabitual pero conserva su conciencia y podrá dar cuenta exacta de su experiencia (...) el sueño autoriza todas las ficciones, por tratarse de una situación familiar al hombre, que sabe que puede librarse así de las limitaciones impuestas a su condición*”.

5. Varios de los elementos constitutivos del episodio tratado se corresponden con aquellos que aparecen en algunos dichos narrativos del Marqués. Por ejemplo, en el *Dezir sobre ‘Defunción de don Enrique de Villena, señor docto e de exçellente ingenio’*, el poeta cae en poder del sueño, aunque en primera instancia no esté muy clara la causa de su nueva situación: “*Al tiempo e a la hora suso memorado (...) non se fatalmente o sy por fortuna, / me vi todo solo al pie de vn collado*” (Citamos por la ed. de A. GÓMEZ MORENO y M. KERKHOF, INIGO LÓPEZ DE MENDOZA (Marqués de Santillana), *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988, estr. IV, vv. 25-28, p. 157).

Del mismo modo, la relación que se establece entre el personaje y el espacio que le rodea se define por la imposibilidad de abarcar los límites de una naturaleza “espantable”. Si bien deben subrayarse las divergencias concretas que caracterizan ambos espacios, el de Montalvo y el de Santillana, más proclive este último a las reminiscencias clásicas, que se materializan en la aparición de una fauna mitológica, “*vi çentauros, espingos e arpinas (esfinges y harpias); / e vi más las formas de fenbras marinas. / nuzientes a Ulixes con canto amoroso*” (IX, vv. 70-2, p. 158), nos dice el poeta, la actitud que manifiestan estos autores en los prolegómenos de sus respectivos viajes es muy similar, coincide en el sentimiento de indefensión ante lo desconocido. Así lo expresa el Marqués, estando asustado al pie de un collado “*selvático, espesso, lexano a poblado, / agresto, desierto e tan espantable, / ca temo vergueña, non siendo culpable / quando por extenso lo havré relatado. // Yo non vi carrera de gentes cursada, / nin rastro exercido por do me guiasse, / nin persona alguna a quien demandasse / consejo a mi cuyta tan desmoderada. / Mas sola una senda muy poco usada / al medio d’aquella tan grand espesura, / bien como de armento subiente al altura, / del rayo dianeos me fue demostrada. // Por la qual me puse sin toda esperança / de bien, trabajado, temiente e cuydoso*” (IV-VI, vv. 29-43, p. 157).

6. GARCÍA, M., art. cit., p. 191.

7. Citamos por la edición de Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1552.

se contextualiza en el marco de una situación presentada como real. Boccaccio, llevado por el ocio, entra en un estado de semiconsciencia: *“estuue assí ocioso & mis miembros del todo floxos. En tal manera me hallé, que cay en vn piélagos muy hondo y fuy adormido por tal manera que no solamente a otros, mas a mi mesmo era visto ser assí como hombre muerto”* (fol. 115r). Las circunstancias que envuelven al narrador empiezan a ser familiares: como Montalvo, el certaldense cae en los lazos del sueño. Cruzada la frontera del subconsciente, reino donde todas las quimeras son posibles, se oyen las recriminaciones de un ser indeterminado que le acusa en estos términos: *“Hombre loco, mucho querría saber de ti porque eres assí sin sentido y tanto te quieres atormentar y padeces sudores de tanta angostura, que todo el día y la noche andas rebolviendo el movimiento de los ancianos”*. Las acusaciones continúan con un rechazo de la codicia por la perecedera fama. Boccaccio a duras penas puede entender. El letargo le aprisiona. Al final reconoce en la figura de *“vn hombre muy hermoso de rostro, de honesto y honrrado acatamiento, muy aplazible y gracioso; en la cabeça vna corona de ramos de laurel, y el bulto de su honorable cuerpo era cubierto de vna vestidura real”* (fol. 115v), a su amigo y maestro Petrarca. Ante personaje tan venerable Boccaccio da muestras de humilde reverencia, *“[se] sentía no digno de parescer ante él”*. Petrarca, investido por una autoridad suprema, se dispone a iniciar su censura; mientras, el discípulo teme la magnitud de la condena, *“mirando contrito esperando que diría”*. Empieza el interlocutor su denuncia en un tono osado. Sin embargo, la amonestación deriva en un consejo sobre la conveniencia de desechar la pereza y rescatar las nobles virtudes de los hombres del pasado. El incidente supone una pausa en el seno del relato, y da paso a una reflexión sobre el acto de la escritura. En primer lugar, parece que el narrador va a interrumpir su trabajo, rindiéndose a las flaquezas de la ociosidad. No obstante, la aparición ficticia de un personaje con gran renombre literario, no sólo impide que tal idea se materialice, sino que, por el contrario, reivindica la perentoria necesidad de dar fiel testimonio de aquellos *“que virtuosamente obraron”* (fol. 116r). El episodio empieza con un rechazo inicial hacia la actividad literaria, incidiendo en su gratuidad (si nada es duradero, tampoco lo es la fama), para exaltar en última instancia la importante función de la escritura como difusora de conductas ejemplares. Boccaccio abandona la realidad y se sumerge en su historia para reivindicar desde allí los atributos que prestigien su tarea creadora.

Por su parte, el medinés, acompañado por su guía, llega ante una vieja dueña, a quien momentos después reconoceremos como Urganda. Su fisonomía también despierta el respeto: *“vna dueña con vestiduras honestas en vn estrado estaba sentada”* (p. 505). Ante ella, Montalvo adopta, como Boccaccio, idéntica actitud sumisa, pues *“considerando ser alguna persona destado y que de su parte fuí por*

*la donzella allí traído, teniendo gran temor de lo que mandar me quería, según su semblante tan ayrado contra mí era; yo, sabiendo que la mucha obediencia & humildad muchas veces aplacan la yra de los contrarios, llegué antella, & fíncados los hynojos...*” (p. 506). La maga emula a Petrarca, descalificando por completo la vocación literaria de Montalvo con cargos como estos: *“hombre simple, sin letras, sin sciencia, sino solamente de aquella que assí como tú los çáfios labradores saben (...), ¿quál inspiración te vino (...) que dexando u olvidando las cosas necessarias en que los hombres cuerdos se ocupan, te quesiste entremeter y ocupar en vna ociosidad tan escusada, no siendo tu juycio suficiente, emendando vna tan grande escriptura”* (pp. 506-7). Paralelamente al rebajamiento del narrador, se destaca la digna altura de la materia narrada. Montalvo ha perseguido la fama, sin embargo, los resultados de su empresa no autorizan ningún optimismo. Una vez más, la voz acusadora de Urganda ratifica su fracaso: *“¡Oh loco!, quán vano ha sido tu pensamiento en creer que vna cosa tan excelente (...) en tan breues & mal compuestas palabras lo pensaste dexar en memoria”* (p. 508). Las semejanzas que se evidencian entre este episodio y el de Boccaccio: empleo del recurso del sueño, reprensión al autor a través de un personaje idóneo para emitir juicios valorativos sobre el tema tratado y presencia del motivo de la fama como objetivo a conseguir mediante el oficio de las letras, son nada más que un indicio de las múltiples deudas que pueden rastrearse en la obra del medinés. El desenlace del capítulo 98 parece cerrar el apartado de las analogías expuestas. Aparentemente, Montalvo finge reconocer sus errores y admite todas las acusaciones que le ha imputado la sabia Urganda. Incluso plantea la posibilidad de que el fuego ponga fin a sus despropósitos. El veredicto de su juez será distinto. De momento, el medinés debe abandonar su trabajo, pero, la pena es sólo temporal, ya que Urganda anuncia una nueva cita, la cual será, como ella misma dice, *“por otra más estraña aventura”* (p. 509). Mientras tanto, desaparece la maga y el medinés recobra el entendimiento. Se reencuentra en su cámara sin poder olvidar lo ocurrido y asume su veracidad<sup>8</sup>.

En este punto, el episodio nos sugiere la siguiente pregunta, ¿realmente, este capítulo posee una función conclusiva que remite de forma directa al trabajo creador de Montalvo? Las implicaciones de esta cuestión trascienden los límites del presente estudio. Digamos, sin embargo, que tal posibilidad ha llevado a

---

8. La prueba más ilustrativa de la presunta aceptación de las condenas que le han sido impuestas por un personaje fantástico, se evidencia en las últimas líneas del capítulo. En ellas, el narrador subraya su deseo de interrumpir la historia y que sean otros con más saber los que la continúen, pues el orden de esta *“escriptura les mostrará el camino”* (p. 511).

autores como E.B. Place<sup>9</sup> a la hipótesis de que este capítulo 98 marca una frontera que separa dos épocas de redacción de las *Sergas*. En concreto, opina que el quinto libro de la saga amadisíaca reúne en una dos composiciones: por un lado, los primeros noventa y ocho capítulos circularían junto con el libro IV del *Amadís* en una versión anterior a 1474<sup>10</sup>. Por otro lado, los capítulos siguientes del *Esplandián*, a partir del noventa y nueve, formarían parte de una segunda redacción, separada de la primera por un lapsus de ocho años como mínimo<sup>11</sup>. ¿Debemos creer que las acusaciones de Urganda son una disculpa para dar por terminada la tarea creadora? Aceptar esta hipótesis equivaldría a considerarnos unos lectores tan ficticios como también lo son las peripecias del narrador. Detrás de las reiteradas alusiones de Montalvo, a través de Urganda, hacia su escasa formación, su poco saber, su lenguaje desordenado, nos hallamos con el empleo consciente del tópico de la falsa modestia. Montalvo parece complacerse poniendo en boca de su interlocutora unos reproches sobre su *rusticitas*<sup>12</sup>. No obstante, la novelización del tópico, conseguida al usar la perspectiva de otro personaje, favorece el desarrollo de una aventura en la que el medinés tendrá la oportunidad de revalidar ante la misma Urganda su prestigio como escritor.

Se inicia el capítulo 99 con una dinámica idéntica a la expuesta. El narrador sigue haciendo uso de las fórmulas retóricas de la humildad, para contarnos el modo en que su juez le levanta el castigo que le había impuesto. Montalvo señala que, muy a su pesar, se ve en la obligación de retomar su trabajo porque así lo mandan las circunstancias: “*Con gran fatiga mi espíritu y gran congoxa de mi corazón, me conuiene, negando mi propia voluntad, seguir la agenda*” (p. 512). Gradualmente, el denostado narrador adquiere un protagonismo más positivo. Vincula su tarea con una elección de la que no es responsable, pero que, a buen seguro, desea subrayar porque, quizás, éste es el sentido primordial de su aventura. El segundo encuentro con Urganda vuelve a situarse en un contexto realista.

9. “Montalvo’s Outrageous Recantation”, *HR*, 37, 1969, pp. 192-198, p. 194.

10. Propone esta fecha Place, pensando que en el último capítulo del libro IV del *Amadís*, donde se lamenta el narrador de los desórdenes de su época, se deja traslucir una referencia al reinado de Enrique IV.

11. Tales conclusiones se basan en el carácter de continuación que posee el capítulo 99, subrayado por afirmaciones como: “*Ya a vos conté en el cabo desta obra (...) cómo Urganda me mandó poner fin en aquesta obra*”, y el aviso de Urganda a los Reyes Católicos incitándoles a no dejar “*esta sancta guerra que contra los infieles tienen començada*”, según Place, referida al sitio de Granada y que, por tanto, se dataría hacia el año 1482.

12. Curtius, E.R., *op. cit.*, p. 128, reconoce con el término *rusticitas* una de las variantes de los estereotipados tópicos de falsa modestia que: “*logran enorme difusión, primero en la tardía Antigüedad pagana y cristiana, y más tarde en la literatura latina y romance de la Edad Media. El autor se excusa unas veces de su incapacidad en general, otras de su lenguaje inculto y grosero (rusticitas)*”.

Dice el narrador que, acompañado de su criado, salió “*vn día a caça*” por las partes de Castillejo. Cuando lanza su halcón en pos de una lechuza, se desencadena una serie de nefastos accidentes. El halcón cae con su presa en un pozo muy hondo. Montalvo va en su busca, pero un fuerte viento se levanta y le arroja a las profundidades del pozo fadado<sup>13</sup>. Los elementos folklóricos presiden el trayecto que emprende el narrador, el cual, atemorizado de nuevo por la tenebrosidad del escenario, reacciona como lo haría cualquier caballero andante. Frente al peligro que le amenaza recuerda “*que el remedio de tales aventuras era el esfuerzo de corazón, que con él muchos peligros son remediados*” (p. 514). No obstante, las dificultades de su odisea subterránea se suceden: “*vínome al encuentro otra muy mayor desventura mucho más temerosa que la misma muerte, que no sé en qué forma al vn cabo de los quatro de aquel pozo vna gran boca se abrió, de tanta escuridad, & a mi parecer de tal fondura, que con mucha causa se pudiera juzgar por vna de las infernales*” (p. 514). Sin ningún tipo de precisión geográfica, alude Montalvo a uno de los típicos motivos del pensamiento medieval: la continuidad del mundo de los vivos y el de los muertos<sup>14</sup>. Pero esta referencia espacial no significa por sí misma: está en función del aparato narrativo urdido por Montalvo. De igual modo que los protagonistas del libro de caballerías sólo se distinguen por el carácter de sus aventuras, por la superación de unos obstáculos cada vez más inverosímiles<sup>15</sup>, el Montalvo-narrador, asimilado en Montalvo-caballero, tiene que pasar por pruebas arriesgadas para lograr el éxito. En esta dinámica, un

13. Como en el episodio anterior la dimensión espacial de la aventura se repite. En ambos casos los elementos se disponen de acuerdo a un eje vertical: en el capítulo 98 Montalvo descendía de una alta peña sobre el mar, ahora, cae en las profundidades de la tierra. Enfocado desde una perspectiva simbólica la noción del espacio adquiere un relieve especial. Según antiguas tradiciones, el descenso a una gruta subterránea es un viaje en pos del conocimiento: “*Dans nombre de contes ésotériques, revient l’image du puits de la connaissance ou de la vérité (...). Symbolisant la connaissance, le puits représente aussi l’home qui a atteint la connaissance*”, CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p. 789. ¿Es esta búsqueda de la sabiduría, de cuya carencia le acusaba Urganda, la que impulsa también a Montalvo?

14. LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985, p. 232, subraya la importancia que para el hombre medieval tiene esta geografía imaginaria y sus conexiones con el mundo real. Le Goff sitúa el nacimiento del tercer lugar o Purgatorio en íntima relación con la idea de un Paraíso Terrenal: “*Esta geografía ultraterrenal se inserta en la terrestre mediante la precisa localización terrenal de una boca del Purgatorio. ¿Qué cosa podía haber más conforme con las creencias y la mentalidad de aquel tiempo en que la cartografía balbuciente localizaba el Paraíso (a decir verdad el terrenal) en continuidad con el mundo de los vivos?*”.

15. La dificultad de separar los atributos caracterizadores de los diferentes caballeros que deambulan por los libros de caballerías, se pone en evidencia en relatos como el *Amadís de Gaula*, donde los distintos ciclos narrativos demandan protagonistas que se distinguen nítidamente de sus antecesores. Esto conlleva, según J.M. CACHO BLECUA, en su introducción al *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 176, un difícil problema: “*Estas prácticas conducen a los libros de caballerías a un callejón sin salida: los descendientes deberán superar o hacerse diferentes a sus progenitores, pero como estos ya eran de por sí excepcionales el relato se desviará por unos territorios cada vez más difíciles. Aventuras cada vez más fantásticas y diferentes serán necesarias como elemento superador de lo anterior*”.

espacio y unos enemigos hostiles son simples hitos en un camino propicio a las sorpresas más insólitas. ¿No es increíble la aparición que de aquella boca abierta en el pozo coloca al viajero al borde del abismo? Una monstruosa serpiente, “*qual nunca los nacidos en ninguna sazón ver pudieron*” (p. 514), llega amenazadora. El enfrentamiento con la bestia, símbolo del mal, es otro de los motivos redundantes del género caballeresco. La teórica inferioridad del héroe ante esos perversos engendros de la naturaleza es puro engaño de los ojos, pues la ilusión novelesca dará buena cuenta de estos antagonistas del orden establecido, del cual se configura como garante el caballero. Montalvo, conducido por una tendencia a la espectacularidad, carga las tintas en la narración del peligroso trance. La sierpe traía “*la garganta abierta, lançando por ella & por las narizes & ojos muy grandes llamas de fuego que toda la cueua alumbrava. ¡Ay Dios!, ¡ay Dios! Quando por mí vista fue vna tan dessemejada bestia fiera, & que su viaje era comigo juntarse...*” (pp. 514-15). Montalvo se encomienda a la divinidad, su único remedio<sup>16</sup>. Todo cambiaría si tuviera una espada “*con que defenderme pudiesse*” (p. 515). El medinés cree estar viviendo una de esas situaciones iniciáticas en las que se inspira su relato. Por eso, define su experiencia en términos de *aventura* e identifica sus reacciones con una conducta plenamente arquetípica.

Pendientes de la trágica suerte que el narrador espera para sus días, asistimos a otros prodigios: la metamorfosis de la horrible serpiente en una respetable señora, fenómeno catalogable en el dominio de lo que J. Le Goff designa con el adjetivo *mirabilis*<sup>17</sup>. La gran sabidora acude a la cita que le había prometido a Montalvo, haciendo gala de sus dotes mágicas y demostrando con ellas que, al igual que su probable modelo literario, aquel famoso Merlín<sup>18</sup>, puede escapar a las contingen-

---

16. La familiaridad de la fiera serpiente de Montalvo con la descripción de la horrorosa figura de la Fortuna en el capítulo I del libro VI de las *Caídas de príncipes* de Boccaccio, ya señalada por GONZÁLEZ, E.R., y ROBERTS, J.T., en “Montalvo’s recantation, revisited”, *BHS*, 55, 1978, pp. 203-210, es un argumento más en favor de la influencia del escritor certaldense en las *Sergas*. Las afinidades existentes entre ambos autores se concretan en la reiteración de motivos similares. Ante la llegada de la Fortuna, se entabla un diálogo sobre el proceso de creación literaria y los anhelos de Boccaccio por alcanzar la fama, llevando a la memoria de los lectores las caídas de famosos personajes. Después de varias descalificaciones respecto del vano intento del autor, “*¡O loco!, ¿por qué te consumes y andas tan trabajado con tu vanidad? (...) que todos los trabajos y afanes te fallascieron, pues deste tan solamente te quisiste ocupar*” (fol. 89r), Fortuna se mostrará complaciente con él, proporcionándole su inestimable ayuda. El desarrollo del encuentro insiste en temas aludidos en la ya comentada aparición en sueños de Petrarca. Los dos episodios, tal y como discutimos en nuestra tesis doctoral, facilitan a Montalvo un esquema preciso sobre el cual puede trabajar en la composición de su imaginaria aventura.

17. Es decir, “*nuestro maravilloso con sus orígenes precristianos*”, “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, in: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986 (2ªed), p. 13.

18. Leemos en *El Baladro del sabio Merlín* (en *Libros de caballería. Primera Parte*, ed. de A. BONILLA, Madrid, NBAE, 6, 1907) que uno de los principales poderes que singularizan a Merlín es su capacidad para

cias físicas que limitan a todo mortal. Esta aparición sosiega a Montalvo y abre nuevas expectativas en el relato. Por una parte, Urganda abandona el papel de juez severo que desempeñaba en el capítulo precedente, y adopta un talante más comprensivo con el narrador: “*no temas, –le dice– que aquella que en tal espanto te puso, en gran deleyte lo puede convertir*” (p. 516). Por otro lado, la maga se ofrece a guiarle hacia un paraíso de cosas *nunca vistas*. De acuerdo con esta promesa, de la cual se hace partícipe de forma indirecta al lector buscando su atención, pronto abandonamos el tenebroso escenario donde hemos estado extraviados. Dos enanos, miembros del misterioso séquito de Urganda, llegan con sendas antorchas que iluminan la cueva. Al cabo de dos horas los viajeros se topan con una puerta detrás de la cual se advierte un hermoso paisaje<sup>19</sup>. Montalvo se aproxima a su meta, conduciéndose con la afanosa curiosidad que caracteriza al caballero andante. Sigue a su guía “*desseando ya ver & saber la fin que sería de aquel tan extraño viaje*” (p. 517). Las fronteras entre las categorías de lo real y lo ficticio se diluyen. A través del sueño ambos universos manifiestan su permeabilidad, la geografía cotidiana conduce a un escenario literario como es aquel al que se dirigen los protagonistas. Pero no es una búsqueda de la ficción como refugio a un determinado desencanto cotidiano la que se plantea aquí. Cuando Montalvo llegue a su destino, tendrá que superar un difícil interrogatorio si quiere restablecer su credibilidad como narrador. Sorprendentemente, una de estas pruebas consistirá en la evaluación del reinado de los Reyes Católicos. ¿Estará utilizando el medinés la literatura para exponer sus preferencias ideológicas? A este respecto, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, obra cuya estructura alegórica y enfoque político han sido harto comentados por la crítica<sup>20</sup>; puede orientar el estudio de este capítulo de las *Sergas*.

---

pasar desapercibido ante el resto de los mortales. De él se dice que “*No ha hombre en el mundo que lo pueda bien conocer*” (cap. LX, p. 25). Al igual que Urganda puede metamorfosearse según su voluntad: “*y entretanto mudo Merlin su forma*” (cap. LXI, p. 25).

19. Según apuntamos en la nota 13, la descripción del espacio cobra, a veces, un marcado carácter simbólico. Habiendo salido de la cueva, Montalvo y su guía se encaran con una hermosa fortaleza. Para llegar a ella, tendrán que subir una gran cuesta. Si al inicio del capítulo podíamos interpretar la caída del narrador en el pozo, como una bajada en pos del conocimiento que, paralelamente, coincidía con unos momentos en los que Montalvo se presentaba carente de crédito, ya que Urganda le había condenado a abandonar su trabajo, a partir de ahora la llegada de la claridad, la subida de la cuesta, parecen aludir a una recuperación de la identidad perdida.

20. Sobre la apología o condena de Mena hacia las figuras de Juan II y Álvaro de Luna, pueden consultarse: DEYERMOND, A.D., “Structure and Style as Instruments of Propaganda in Juan de Mena’s *Laberinto de Fortuna*”, *Proceedings of the Patristic, Medieval and Renaissance Conference*, V, 1980 [1983], pp. 159-167; BURKE, J., “The Interior Journey and the Structure of Juan de Mena’s *Laberinto de Fortuna*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 23, 1989, pp. 27-45; o WEBBER, E.J., “El enigma del *Laberinto de Fortuna*”, in: *Philologica Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, III, pp. 563-571.

Sin ir más lejos, la pareja Montalvo-Urganda se corresponde con aquella formada por Mena y la Providencia. En ambos casos, los autores se adentran, a través la visión, en otro plano de realidad, guiados por ilustres personajes hacia sendos palacios. Salvando el marco literario en que se insertan sus respectivos viajes, varios aspectos merecen un breve comentario. A diferencia de Montalvo, la aventura de Mena es en cierto modo voluntaria, aunque tan fabulosa como la de aquél. Es el deseo de conocer los movimientos de Fortuna y de su rueda el que lleva al escritor cordobés a reclamar su derecho de encontrar dicha morada. La diosa Belona lo conduce en un carro, tirado por dragones, hasta una llanura. Desde allí, contempla el palacio de Fortuna, rodeado por un muro diáfano, transparente, cuya claridad le hace competir con el mármol de Paro<sup>21</sup>. Mena, asumiendo la realidad que a sus ojos se presenta, recibe entonces la visita de la Providencia:

*“Estando yo allí con aqueste deseo [mirar el palacio],  
abaxa una nube muy grande, oscura;  
el aire foscando con mucha espesura,  
me ciega e me ciñe que nada no veo;  
e ya me temía, fallándome reo,  
non me aconteçsiere como a Polifemo,  
que desde çiego en la gruta de Leno  
ovo lugar el engaño ulixeo”, (XVIII, vv.137-144, p. 63)<sup>22</sup>.*

Del mismo modo que Montalvo se siente aterrorizado ante la presencia de la serpiente-Urganda, el escritor cordobés teme algún mal con la aparición de la nube. Los recelos de los dos escritores manifiestan, sin embargo, las distintas concepciones literarias que les singularizan: mientras Montalvo expresa su miedo utilizando la terminología caballeresca, el erudito Mena emplea la mitología clásica como término de comparación. También similar en ambos autores es la llamada a la divinidad para que se digne a ayudarles en situación tan comprometida. La respuesta no se hace esperar, y de entre la nube se va dibujando la figura de

21. Similares características presenta el palacio de la Ínsula Firme en el libro segundo del *Amadís de Gaula*, donde el sabio Apolidón hizo unos encantamientos que serán desatados por Amadís y su amada Oriana. Sin embargo, en este caso los antecedentes literarios se encuentran en aquellos capítulos de las versiones troyanas donde se refieren las maravillas del palacio de Héctor. Sobre este asunto pueden consultarse los trabajos de FOGELQUIST, J.D., *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, espec. pp. 58-59, y de AVALLE-ARCE, J.B., “El arco de los leales amadores en el *Amadís*”, *NRFH*, 6, 1952, pp. 149-156.

22. Para las citas del *Laberinto de Fortuna* seguimos la edición de J.G. CUMMINS, Madrid, Cátedra, 1982 (2ª ed).

una hermosa doncella, la imagen honorable de la Providencia divina. Esta personificada beldad conduce al poeta por el palacio de Fortuna y con ellos llegamos a la copla LXXI. En este momento, los paralelismos con el viaje de nuestro regidor se hacen más consistentes.

Siguiendo los pasos de Urganda, Montalvo descubre en el final de su trayecto el palacio de la Insula Firme, escenario en el que transcurren destacados acontecimientos del *Amadís* que él mismo ha relatado como narrador, y que ahora recorre como espectador-testigo. Su presencia otorga una autonomía propia al universo de la fábula; en Montalvo convergen los planos de la narración y de lo narrado. Sobre el relato de la ficticia caballería planea el ardid de la pseudo-historidad, recurso con el cual pretende el autor del género dotar su fábula de una cierta verosimilitud<sup>23</sup>; ahora bien, estos conceptos, debemos recordar, sólo adquieren su pertinencia en el seno de una ficción que crea sus propias leyes. En este contexto, nuestra perspectiva son los ojos del viajero, y por ellos vemos esas extrañas maravillas que momentos antes Urganda nos prometía. Con la mirada como portavoz, el narrador repasa su experiencia literaria: “*Guiome la dueña a la Cámara Defendida, la qual yo bien conocí por aquellas señales mesmas que en esta grande escritura ante fueron mostradas*” (p. 518). Los tesoros que allí se descubren invitan a la admiración del espectador; Montalvo “ve” aquellos padrones de mármol, esas riquezas “*& cosas estrañas suyas*”,... siente el espanto del que no sabe dónde “mirar”, ni puede dar crédito a tanto portento. Urganda centra su atención sobre unos moradores muy famosos que, como en un museo de cera, habitan en un limbo atemporal. Los reconoceremos a través de los atributos con los que la mirada de Montalvo los describe: en un estrado “*vi en dos sillas muy ricas*” a un caballero y su dueña, con coronas reales en las cabezas. El primero va armado con una loriga blanca y una espada, cuya vaina y correas son verdes como la esmeralda. La dueña, hermosa a maravilla, viste a tono con su estado. A sus pies un enano sostiene un escudo. Junto a ellos, otra pareja de rango superior, según la calidad de sus tronos imperiales, compite en hermosura. Caballero y dama llevan coronas sobre sus cabezas, y a sus pies, sentada sobre unas gradas, hay una doncella lujosamente vestida. En una sala contigua otros personajes reposan sobre sus sillas reales. Se trata de cuatro caballeros y cuatro dueñas, también distribuidos por parejas, y asimismo hermosos, pues no podía ser de otra manera la caracterización de estos seres idílicos. Habiendo calado en la figura de tales individuos, Urganda le desvela a Montalvo su identidad. Los primeros eran Amadís y Oriana, los del trono imperial Esplandián y Leonorina. Acompañándo-

23. Sobre este motivo véase EISENBERG, D., “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, in: *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 119-29.

les, el enano Ardián y la doncella Carmela. El resto de sus nobles compañeros: Galaor y Briolanja, Florestán y Sardamira, Agrajes y Olinda, Grandasor y Mabilia. Todos ellos han sido preservados del devastador paso del tiempo y de la muerte por los encantamientos de Urganda.

Por su parte, el poeta cordobés, guiado por la Providencia, nos dice que, estando en el cerco de la Luna, observa cómo los tres fados o Parcas traen la rueda Fortuna. Entonces subraya:

*“vi sobre todas estar imperando  
en el primero cerco de Diana  
una tal reina que toda la umana  
virtud paresçía tener a su mando”* (LXXI, vv. 565-68, p. 89).

Como Montalvo, Mena pretende dar a su relato visos de realidad mediante el testimonio de sus ojos. Al igual que en las *Sergas*, Mena se encuentra con varios personajes, los cuales, aun siendo históricos, aparecen en un espacio donde la noción de la temporalidad tiende a desaparecer. De esta primera reina (ya difunta) con la que se encara el poeta, doña María de Castilla, esposa de Juan II, nos dice:

*“De cándida púrpura su vestidura  
bien denotava su gran señorío.  
Non le ponía su fausto más brío,  
nin le privava virtud fermosura.  
Vençíase d’ella su ropa en alvura,  
e ramo de palma su mano sostiene”* (LXXII, vv. 569-74, p. 89).

El personaje se define ya por su indumentaria, ya por una nota destacada de índole física o moral. Así puede deducirse de la alusión al mismo Juan II y a la reina doña María, esposa de Alfonso V de Aragón, cuyos méritos parecen ser inferiores, según se desprende de su lugar junto a la reina castellana:

*“Vi de la parte del siniestro lado  
al serenísimo rey su marido,  
la mesma librea de blanco vestido,  
non descontento de tal baxo grado;  
e vi de la parte del diestro costado  
una tal reina muy esclareçida  
que de virtudes de muy clara vida  
tenía lo blanco del manto broslado”* (LXXIII, vv. 577-84, p. 90).

La reacción de Mena ante estos reyes es muy similar a la de Montalvo: desconoce su identidad, y será su guía quien se la revele, prosiguiendo a renglón

seguido con una alabanza de sus virtudes (LXXIV-LXXVI, vv. 585-604, pp. 90-91). Otros personajes femeninos aparecen en escena, distribuidos conforme a su inferior rango social:

*“Poco más baxas vi otras enteras:  
la muy casta dueña de manos cruelos,  
digna corona de los Coroneles...”* (LXXIX, vv. 625-27, p. 92),

incluso se hace mención generalizada de aquellas damas, cuyo renombre es enemigo de la Fama (LXXX, vv. 633-36, p. 93). En síntesis, el retablo de personajes históricos está trazado de acuerdo con un patrón valorativo, aquel que sirve de pauta al edificio alegórico de las ruedas de la Fortuna. Mena persigue, pues, con su obra la exaltación de unos valores morales que sirvan de modélico ejemplo<sup>24</sup>.

A primera vista semejan muy diferentes los planes que se ha trazado Montalvo. El supuesto carácter lúdico de su aventura más bien parece obedecer a un deseo por vivir la ficción, de identificarse con unos personajes a los que se siente unido por una caduca conciencia de clase. Sin embargo, algunos asuntos ponen en duda la finalidad del episodio. Después de haberse deleitado en la contemplación de los héroes de la Cámara Defendida, deberá responder a las cuestiones formuladas por Urganda. La prueba a que se somete Montalvo se inicia con unas sorprendentes preguntas: cuál de las dueñas es la más hermosa y cuál de los caballeros el más valiente. Cuando creemos que la afirmación más sensata, como lectores de los libros anteriores, sería atribuir a Oriana y a Amadís la gloria en tales competencias, oímos por boca de Montalvo los nombres de Briolanja y de Florestán. Nuestra perplejidad ante el incidente, al cual diversos críticos han tratado de dar una explicación satisfactoria<sup>25</sup>, crece mientras Urganda confirma la validez del

24. En función de este propósito edificante, Mena “*convierte la alegoría de las ruedas en procedimiento para exhibir ejemplaridades merecedoras de imitación o de repulsa, colocando sistemáticamente en lo alto a los representantes de virtudes, y caídos a los condenados por vicios y negligencias*”, LAPESA, R., “El elemento moral en el *Laberinto* de Mena: su influjo en la disposición de la obra”, in: *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 112-122, p. 117.

25. La complejidad de lo que se ha venido en llamar *recantación*, tema que escapa a los propósitos de este estudio, se pone de manifiesto, por ejemplo, en sendos artículos citados anteriormente. Según E.B. PLACE, “Montalvo’s *Outrageous...*”, p. 196, el tratamiento de que son objeto los personajes de Amadís y Oriana constituye “*a cold-blooded attempt at literary assassination without any justification whatsoever*”. Por su parte, GONZÁLEZ, E.R., y ROBERTS, J.T., “Montalvo’s *recantation, ...*”, p. 207, piensan que no existe tal asesinato, puesto que la descripción de los personajes está al servicio de la finalidad didáctica de Montalvo. Sus peculiaridades interesan por cuanto revelan el mecanismo según el cual la Providencia derriba de sus estados a quienes moralmente no los merecen.

aserto, y entonces planteamos la hipótesis de que Montalvo, refundidor de unos materiales primitivos, puede estar expresando su discrepancia con el rumbo que quisieron darle a la historia autores anteriores. O tal vez, su propósito tenga un sentido más literario: cuestionando la veracidad de episodios precedentes y de los atributos distintivos de sus héroes, el autor puede mostrar qué fácil resulta la manipulación del discurso, puesto que, al fin y al cabo, a pesar de su pretendida autonomía, éste siempre depende de un poder superior que no es otro que la voluntad del artista. Esta autoridad es la que le permite jugar con los personajes, pero asimismo le concede sumos privilegios. Por ejemplo, manifestar abiertamente su postura ante sus propios monarcas. Urganda ha quedado satisfecha con el talento demostrado por Montalvo para juzgar el desarrollo del relato. Ya no puede contradecir sus razones, porque tiene delante a un escritor inteligente. De igual a igual, ahora es la gran sabidora quien verá saciada su curiosidad: *“ruégote mucho que me digas si allá en esse mundo donde biues, si viste en algún tiempo tales reyes & reynas como éstas (...) pues sus grandes & famosos fechos mucho mejor que otro ninguno los sabes, & assimesmo lo que con tus propios ojos has visto”* (p. 525). Si hasta este instante el episodio refería una aventura fantástica, enmarcada en una situación cotidiana que la dotaba de una mínima verosimilitud, el movimiento se invierte aquí. Montalvo, quien, definido como personaje, dialogaba con Urganda revelando, además, su condición de lector de unos hechos fingidos, se convierte en intérprete de su época. Su dictamen será objetivo, pues, en su doble calidad de conocedor del universo de la fábula y del mundo real, puede contrastar lo que ha visto y lo que ha vivido. Los ruegos de la maga autorizan su respuesta: habiendo conocido en su juventud algunos reyes, enfatiza el narrador, sólo contará las venturosas andanzas de aquellos que a la sazón señorean *“casi todas las Españas, & otros reynos fuera dellos”* (p. 526). Sólo hablará de estos monarcas por tener pleno conocimiento de su reinado; sin embargo, tras la excusa de la imparcialidad, imaginamos sus deseos recónditos de iniciar el cálido homenaje de sus señores Fernando e Isabel. Del rey Católico, digamos que en hermosura, discreción y *“en todas las otras virtudes & gracias que a rey conuiene tener, ninguno destos vuestros se le podría ygualar”* (p. 526). Y si hablamos de la reina, baste subrayar la definitiva utilización de la hipérbole sagrada<sup>26</sup> para calibrar sus excelencias: *“por muchos muy discretos fue juzgada más por diuinal el su hermoso parecer que temporal”* (p. 527). Los paralelismos

---

26. LIDA de MALKIEL, M<sup>a</sup>. R., subraya en “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, *RFH*, 8, 1949, pp. 121-130, la frecuencia con que este motivo se usa en la poesía cortesana y amorosa de finales del XV, hasta el punto de convertirse en una especie de tópico literario.

quedan establecidos: en el contraste entre realidad histórica y novelesca, la primera se distingue superando al idealizado universo de la fábula. La misma Urganda, gracias a su naturaleza extratemporal, reconoce el acierto del veredicto de Montalvo: “*Avnque yo por otros sepa ser verdad todo lo que has dicho, muy gran plazer siente mi ánimo en lo oír de tí, que por lo que en lo passado he visto creo que no me dirías sino aquello que cierto es*” (p. 527). Al mismo tiempo que el narrador recobra su autoridad, el relato reclama unos modelos históricos ajenos en principio a su lógica narrativa. La sospecha de que el medinés está utilizando la literatura de modo consciente, como arma política, se reafirma con las súplicas de Urganda. La vieja señora, detrás de cuyas palabras se adivinan las aspiraciones del narrador, traspasa los límites que marcan sus conocimientos y asume el papel de consejera: “*E si a mí dado me fuesse lugar para los ver & servir, demás de les dezir algunas cosas que no saben, aconsejarles yá que en ninguna manera cansassen, ni dexasen esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen*” (p. 527). El panegírico a los Reyes Católicos concluye con una llamada a la cruzada, a esa empresa que victoriosamente lidera el caballero Esplandián en las *Sergas*. La exacta datación<sup>27</sup> de este apunte cronológico facilitaría, sin duda, el estudio de los móviles que impulsaron a Montalvo a incluir en su fábula la apología de sus monarcas. En todo caso, la presencia del componente ideológico que caracteriza la mentalidad castellana de finales del siglo XV, supone un renovado vínculo con la obra de Mena.

Separadas en el tiempo casi cinco décadas, las *Sergas* y el *Laberinto* recogen en grados diferentes el tema de la Reconquista y la guerra santa contra el infiel. Si Urganda exalta las virtudes de los Católicos, Providencia augura para Juan II un glorioso futuro. Si Urganda expresa la conveniencia de proseguir la lucha contra el pagano, Mena termina su alegórico viaje amonestando a su monarca para que se deje guiar por la Providencia, bajo cuya enseña “*aya de moros puxante victoria*” (CCXCVII, v. 2373, p. 186). En ambos casos la fábula es vehículo de una conciencia histórica y política. Aunque este designio no sea el objetivo principal que dirige la pluma de Montalvo, la continuidad semántica entre los

---

27. Según RAMOS, R., “Para la fecha del *Amadís de Gaula*. (“Esta santa guerra que contra los infieles tienen comenzada””, *Investigación Filológica. Primer encuentro de jóvenes hispanistas*, Las Palmas (Actas en prensa), la contienda a la que se refiere Montalvo debería estar referida a las campañas africanas que llevan a cabo los Católicos tras la toma de Granada. AVALLE-ARCE, J.B., en ‘*Amadís de Gaula*’: *El primitivo y el de Montalvo*, México, F.C.E., 1990, piensa como Place que este dato cronológico fija la redacción del capítulo con anterioridad a 1492 y, por tanto, a la conquista de Granada. Sobre la finalidad de Montalvo, opina que son estos capítulos una especie de autodefensa ante una supuesta participación del medinés en el matrimonio secreto del Marqués del Zenete, hecho que causó gran indignación a la reina.

capítulos 98 y 99 de las *Sergas* muy bien podría hallar en él su máximo referente. El esquema clásico de la aventura del héroe mítico, esto es, *separación-iniciación-retorno*<sup>28</sup>, se reitera con fidelidad en la trayectoria descrita por el regidor. Desde que fue víctima fortuita del sueño, Montalvo ha tenido que superar difíciles obstáculos a la manera del buen caballero andante, y como él, así como también le ocurría a Boccaccio, obtendrá una merecida recompensa por sus avatares. Según las pautas en que se basaba la relación Urganda-Montalvo, recordemos que se trataba de motivos de competencia literaria, el premio final será el conocimiento de los sucesos que culminan la historia de Esplandián. En una rica cámara de la Ínsula Firme, el también encantado Elisabat, autor de los manuscritos griegos de las *Sergas*, tiene entre sus manos el texto original. Una sobrina de Urganda se encargará de traducírselo a Montalvo. Pero, si el medinés no sabe el idioma griego, ¿quién ha estado traduciendo el manuscrito? ¿No conocía el desenlace de su historia? La respuesta a tales cuestiones es un aspecto más de la retórica pseudohistórica que caracteriza al libro de caballerías. Montalvo, familiarizado con los eternos ideales caballerescos, cede a la tentación de vivir su propia hazaña literaria<sup>29</sup>. Al final del capítulo, recibe el encargo de divulgar las proezas de Esplandián. La importancia de su tarea ha sido reivindicada. Al despertar, se encuentra sobre su caballo, con su halcón y junto a su criado. ¿Qué ha ocurrido? Su interlocutor le habla de un poderoso sueño. Montalvo admite la realidad de su experiencia y “*desseando cumplir lo que me era mandado, no pude por ninguna guisa sossegar*” (p .532). Continuará escribiendo, al tiempo que sueña con la imagen de aquellos caballeros cruzados en los que identifica la aspiración histórica de su época, la de los Reyes Católicos. Y para perpetuar ese idilio seguirá el camino y las andanzas literarias que autores medievales como Boccaccio y Mena le dejaron como modelo.

Emilio J. SALES DASÍ

28. CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, (Trad. Luisa Josefina Hernández), México, F.C.E., 1984, p. 35.

29. Desde una óptica diferente a la nuestra, WILLIAMSON, E., en *The Half-way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 65, interpreta los dos capítulos como un intento de Montalvo “*to cover up a failure of imagination*”. Según él, el narrador pretende dar a su relato un carácter historiográfico, lo que no consigue al crear situaciones poco verosímiles.