

Mémoire de licence présenté à la Faculté des lettres de
l'Université de Fribourg (CH)

EL CUENTO *OTAS DE ROMA*: EN BÚSQUEDA DE UN GÉNERO LITERARIO



Pereira Ruben
Espagne
Mars 2007

ÍNDICE

Introducción:

ORIENTACIÓN DEL ESTUDIO

1. La problemática.....	4
2. Resumen de la historia.....	5

Capítulo primero:

LAS FUENTES DEL CUENTO MUY FERMO DEL ENPERADOR OTAS DE ROMA E DELA INFANTE FLORENÇIA SU FIJA E DEL BUEN CAVALLERO ESMERÉ

1. Las versiones orientales: el <i>Touti-Nameh</i> , las <i>Mil y una Noches</i> y los <i>Mil y un Días</i>	8
2. Las <i>Gesta Romanorum</i>	11
3. El texto francés <i>Florence de Rome</i>	19
4. Conclusiones.....	21

Capítulo segundo:

LENGUA Y ESTILO DEL AUTOR

1. La construcción del texto.....	23
2. Gramática.....	24
3. Presencia del dialecto leonés.....	34
4. Las intromisiones del autor.....	39

Capítulo tercero:

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

1. El emperador Otas.....	47
2. La princesa Florencia.....	49
3. Garsir: el invasor.....	53
4. Esmeré: el héroe salvador.....	57
5. Miles: el falso héroe.....	59

6. Personajes secundarios.....	63
--------------------------------	----

Capítulo cuarto:

EL CONFLICTO GENÉRICO EN *OTAS DE ROMA*

1. Emplazamiento de <i>Otas de Roma</i>	65
2. El cuento.....	67
3. La ficción caballeresca.....	72
4. La literatura hagiográfica.....	79

Conclusión:

EL PREDOMINIO DEL GÉNERO ÉPICO

Conclusión.....	83
-----------------	----

Bibliografía:

Bibliografía.....	86
-------------------	----

Apéndice:

1. Versión latina del cuento.....	I
2. Ilustraciones pictóricas en relación con la representación de la santidad femenina en la Edad Media.....	V

ORIENTACIÓN DEL ESTUDIO

1. La problemática

La *Crónica Troyana* es una de las principales causas en el medioevo de la lectura y aparición de todo un linaje de ficciones. Poco a poco, se hace sentir la necesidad de reemplazarla con nuevas obras, más cercanas esta vez de las maravillosas aventuras de los héroes carolingios, con numerosas alusiones a la *Tabla Redonda*. De este universo dependen varias producciones, cuyos títulos jamás han figurado en la historia de las letras. No obstante, se deben tener en cuenta, no sólo por la importancia que les da la época en la que son escritas, sino que también por la forma en la que aparecen. Además, poseen otras características dignas de aprecio: por un lado, se refieren a historias de uno y otro ciclo a la vez; por otro, se encadenan con un tercer género de narraciones caballerescas que había ya producido notables creaciones, abarcando igualmente las leyendas piadosas de los primeros siglos del cristianismo. Éstas, conservadas con el depósito de las tradiciones religiosas y ligadas a las vidas de los santos, muestran de un modo inequívoco que no infundían ningún recelo a la feliz credulidad de nuestros mayores, y que sobre alcanzar, al transferirse al lenguaje de Castilla, la estima de los discretos, estaban asimismo destinadas a ganar el respeto de los devotos.

Estos libros peregrinos se distinguen con el nombre genérico de cuentos. En ellos se inserta con la epígrafe siguiente el que nos ocupa en este estudio: *Aquí comiença el cuento muy feroso del enperador Otas de Roma e dela infante Florençia su fija e del buen cavallero Esmeré*. De esta forma, desde un punto de vista lingüístico, este texto literario, que se encuentra entre los folios 48 rº y 99 vº del código Flos Sanctorum, MS h-I-13, de la Biblioteca del Escorial, debe gozar entonces de una larga e interesante difusión en la literatura internacional.

Dadas las mezclas de géneros arriba citados que lo componen, la dificultad general en el momento de clasificar la mayoría de las obras medievales, de fecharlas, así como de determinar sus autores, intentaremos luego proponer la solución más plausible posible, en cuanto a la verdadera naturaleza de nuestro

pequeño y poco conocido texto. Para esto, es necesario, después de un breve resumen de la historia, aventurarse a través de todas sus fuentes a fin de destacar con mejor certeza su origen. Luego, una investigación profundizada de los diversos aspectos gramaticales que singularizan nuestra obra nos permitirá, con más precisión, emitir la fecha de su aparición en España. Finalmente, entraremos en el conflicto genérico de *Otas* gracias a un minucioso análisis de sus personajes principales, cuyas características nos introducen ya indirectamente una mezcla de tendencias desarrolladas a lo largo de la narración. Así, una vez su emplazamiento establecido y comentado, parece casi obligatorio tratar separadamente los géneros mayores a los que se refiere (el cuento, los libros de caballerías y la literatura hagiográfica), teniendo siempre en mente, sin embargo, las relaciones existentes con nuestro texto, para presentar una respuesta convincente respecto a las dudas sobre su propia categoría.

2. Resumen de la historia

Otas es el emperador de Roma. A pesar de que ya no disponga de la fortaleza de su juventud debido a su edad avanzada, dirige su imperio en buen cristiano. Su nobleza y su comportamiento constituyen un ejemplo para todos. Pero la vida tranquila que lleva se altera cuando el viejo emperador de Constantinopla, llamado Garsir, lo amenaza con destruir todo su reino si no le entrega a su hija Florencia por esposa. Entonces, Otas se halla entre la espada y la pared: sin ganas de contentar a su rival ofreciéndole la persona que representa su mayor riqueza y que mantiene encerrada en su palacio, teme no obstante las repercusiones del poder conquistador de Garsir. Así, después de una breve entrevista con sus fieles consejeros, decide rechazar la propuesta de su enemigo y se prepara para defender sus tierras.

Antes del conflicto, la supervivencia del imperio romano parece imposible a causa del poder insuperable del rival. Su ejército impresiona en nombre y en fuerza. Pero una vez la batalla iniciada, llegan dos caballeros desconocidos, que con la ayuda de algunos hombres armados suyos, consiguen retroceder la armada de Garsir. Su arte y su saber hacer en la guerra no pasan

desapercibidos: Otas los convida a su palacio y los felicita personalmente. Hijos del rey de Hungría, Miles y Esmeré huyeron anteriormente de su hogar cuando a la muerte de su padre, su madre se casó con el rey de Siria y se volvió contra ellos. Ahora llegan a buen tiempo para ayudar al emperador de Roma, que promete su hija al mejor guerrero. Los dos son tan fuertes que cuando la guerra se reanuda, sus esfuerzos individuales disminuyen considerablemente el ejército enemigo. Incluso, Esmeré, el más joven de los dos, salva la vida a Otas. Seguramente debido a esto, antes de que el rey muera accidentalmente en una de las batallas, exige que su hija se case con él, prefiriéndole de esta manera a Miles. Sin conocer la noticia de la muerte del emperador, Esmeré continúa luchando contra los griegos, que lo hieren y lo hacen prisionero. En ese momento, estando Garsir cerca de Roma, Florencia propone a Miles, tras la muerte de su padre y sin novedades del caballero Esmeré, que se case con ella y que defienda Roma. Como éste le pide tiempo para reflexionar, la princesa se siente ofendida y declina su propuesta. Entonces aparece Esmeré, que siendo liberado por Garsir, regresa con los suyos. Florencia le hace la misma proposición y al contrario de su hermano, él acepta inmediatamente. Todo el mundo celebra esta unión menos Miles, que se siente traicionado. Después del enlace, la hija de Otas le anuncia a su marido que no se consumirá el matrimonio mientras que Garsir no sea vencido y la guerra terminada. De esta forma, apresurado de contentar su esposa, Esmeré reintegra el combate. Su valentía es tal que Garsir y sus hombres se ven obligados a embarcar en sus naves y regresar a Constantinopla. Sin embargo, el nuevo emperador de Roma desea perseguirlos, dejando a Florencia y el imperio al cuidado de Miles.

La continuación trata de las diversas dificultades que le ocurren a Florencia. En efecto, cuando Esmeré vuelve a Roma, después de haber derrotado a su rival y haberle arrebatado su imperio, Miles acusa a su cuñada de adulterio, puesto que no logró conseguir nada de ella durante la ausencia de Esmeré. Pero esta falsedad es rápidamente descubierta. En consecuencia, el emperador destierra a su hermano, que en signo de venganza, rapta a Florencia. Como no logra violarla, puesto que ella dispone de una protección mágica y divina a la vez, la cuelga de un árbol y le aflige tal castigo que sin la casual aparición del caballero Terrín, que hace huir a Miles, no se hubiera

salvado. Ya a salvo y bien atendida en el castillo de su rescatador, la emperatriz es asediada una nueva vez por otro traidor, llamado Macaire, que después de ser rechazado a su turno, mata a la hija de Terrín y hace de la huésped la responsable del acto. Pero la heroína se salva de nuevo milagrosamente: a punto de ser quemada viva, Terrín reconsidera su castigo y se contenta solamente con expulsarla. Luego, Florencia es traicionada por un ladrón al que anteriormente salva de la pena de muerte. Efectivamente, Clarembaut, con la ayuda de Peraut, la vende a un marinero que intenta él también abusar de ella. Sin embargo, la mujer piadosa logra otra vez escapar de esta mala situación rogando a Nuestro Señor que la ayude: de súbito, se levanta una fuerte oleada que hunde la nave y permite a Florencia huir de su opresor.

Ya en tierra, la reina de Roma llega al monasterio de «Bel Repaire», donde se halla la abadía de sor Rosa Flor. Allí se convierte en monja, y gracias a su poder milagroso de curar a la gente de todos los males, coge una fuerte notoriedad. Por eso, cuando sus antiguos enemigos contraen diferentes enfermedades, les viene a todos la idea de acudir al lugar donde reside Florencia, oyendo hablar la mayor parte de ellos de los milagros que allí se cumplían. De esta manera coinciden todos a la vez en el monasterio. Incluso el rey Esmeré se presenta ante la dama milagrosa – él no sabe que esa monja es en realidad su mujer – después de haber sido gravemente herido en una guerra. Al verlos, Florencia se alegra mucho y le da gracias a Dios por su justicia. Decide entonces atenderlos todos a la vez pero con la única condición que cada uno confiese ante los demás sus pecados. Así, para respetar el orden en el que los hechos se habían transcurrido, hace empezar a Miles. A él le siguen luego Terrín, Macaire, Clarembaut, Escot, y por fin, el emperador. De esta forma se relata rápidamente una nueva vez la historia, con la diferencia de que ahora todos los misterios saltan a la luz, y además delante de Esmeré, que después de ser curado y tras reconocer a su mujer hace quemar a los pecadores.

Una vez todo resuelto, Florencia y Esmeré regresan a Roma y llevan con ellos a Terrín y a su esposa. Allí, los héroes se vuelven a casar, y deciden dar todo el reino de Placencia a Terrín para recompensarlo por todo el bien que

hizo a la reina. Luego, durante la noche de bodas engendran a Otas de Espoliza. A partir de ese instante viven en la felicidad, aprovechando todo el amor que uno siente por el otro.

LAS FUENTES DEL CUENTO MUY FERMO DEL ENPERADOR OTAS DE ROMA E DELA INFANTE FLORENÇIA SU FIJA E DEL BUEN CAVALLERO ESMERÉ

1. Las versiones orientales: el *Touti-Nameh*, las *Mil y una Noches* y los *Mil y un Días*

Como suele ocurrir la mayoría de la veces, *Otas de Roma* no es una serie de aventuras inéditas inventadas por el «autor», sino que una simple adaptación más de un cuento de origen oriental. En efecto, según lo comenta A. Wallensköld:

Florence de Rome [...] n'a pas été inventé par l'auteur de notre poème. [Ce dernier a tiré cette histoire] d'un conte d'origine orientale par l'intermédiaire de quelque version qu'il est difficile de désigner avec précision. En effet, *Florence de Rome* n'est qu'une des nombreuses versions d'un conte que nous appelons le *conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère*¹, lequel se distingue de tous les autres contes de femmes persécutées et à la fin réhabilitées (Geneviève de Brabant, Berthe, Sebile, la Belle Hélène, la Manekine, etc.) par ces deux traits caractéristiques: 1° le premier (et, dans quelques versions, le seul) prétendant rebuté est le frère du mari, et 2° les persécuteurs de l'héroïne, châtiés par des maladies sont guéris par leur seul victime elle-même, après qu'ils ont confessé leurs méfaits².

Muchos estudiosos se concentraron en este cuento para intentar agrupar las versiones de una manera adecuada. Sin embargo, a pesar de varios buenos estudios, ninguno consiguió satisfacer completamente. Esta penuria fue

¹ El autor precisa en una nota que, en el mundo de los folkloristas, este cuento fue durante bastante tiempo llamado cuento de *Crescentia*. Pero a Wallensköld este título le parece inapropiado, ya que la heroína se denomina «Crescentia» solamente en escasas versiones del cuento.

² Axel WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, Vol. 1, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1909, pp. 105-106.

seguramente lo que condujo Wallensköld en 1907 a realizar un análisis sobre este tema³.

En su trabajo pone de relieve las fuentes de esta historia. Indica que proviene sin lugar a duda de Oriente, muy probablemente de India, ya que se halla en varias colecciones de cuentos orientales, como por ejemplo en el *Touti-Nameh* de Nakhchabi, del primer tercio del siglo XIV, que es una revisión de un *Touti-Nameh* anterior perdido, traducción más o menos alterada (probablemente del siglo XII) de un libro de cuentos sánscritos extraviados del que el *Soukasaptati* (o *Los setenta cuentos de un Loro*) actual es el descendiente empobrecido. Sin embargo, algunas desemejanzas notables que el cuento posee con su modelo oriental⁴ nos obligan a dividir las versiones occidentales en dos grupos: uno que cuenta la fábula con muchas omisiones – muy probablemente a causa de una tradición oral simplificada –; otro que representa la tradición literaria de la versión occidental primitiva. No obstante, como la versión india, fuente de todas las versiones del cuento, permanece desaparecida, es casi imposible definir la forma primitiva de nuestra leyenda. Pero las versiones orientales conservadas del cuento pueden ser repartidas en tres grupos: el del *Touti-Nameh*, el de las *Mil y una Noches*⁵ y el de los *Mil y un Días*.

Según el análisis de Wallensköld, el primer grupo se singulariza por los rasgos siguientes: «l'héroïne ne fait pas naufrage; le capitaine ne figure pas parmi les malades, quoique la logique du récit demande nécessairement que les personnes qui ont eu directement à faire avec l'héroïne se retrouvent toutes à la scène finale; les criminels seuls racontent comment ils se sont comportés envers la femme»⁶. En cuanto al segundo⁷, «[il] diffère en son ensemble de la

³ *Idem*, «Le Conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère», *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, T. XXXIV, Helsinki, 1907, pp. 3-174.

⁴ Se encuentran efectivamente en las versiones occidentales algunos rasgos ausentes en las versiones orientales. El más importante y representativo es que el hermano del héroe, a continuación de sus primeros esfuerzos para seducir a la heroína, es encerrado en un lugar solitario del cual no saldrá hasta que éste regrese.

⁵ Juan Vernet determina la enorme influencia de esta obra en la literatura medieval castellana. Ver Juan VERNET, «Las *Mil y una noches* y su influencia en la novelística medieval española», *Boletín de la Real Academia de las Letras de Barcelona*, 28 (1959-60), pp. 5-25.

⁶ Axel WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁷ El grupo de las *Mil y una Noches* está representado por una versión judía, una versión tártara y tres versiones árabes: la de Montague, la de Boulac y la de Breslau. Ver notas 1, 2 y 3 de Wallensköld. *Ibid.*, p. 110.

version primitive par l'altération de l'épisode du meurtre: dans deux des versions arabes [(versions Montague et Boulac)], ainsi que dans la version juive, l'enfant est tué par mégarde (ou, du moins, sans préméditation), lorsque l'amoureux veut tuer la femme; dans la troisième version arabe, ainsi que dans la version tatare, il n'y a pas de meurtre. Ajoutons que l'épisode en mer ne subsiste que dans l'une des versions arabes [(version Montague)], ainsi que dans les versions juive et tatare, et que dans une des versions arabes [(version Breslau)], ainsi que dans la version tatare, la femme, arrivée au bout de ses malheurs, devient reine et reçoit comme telles les confessions de ses persécuteurs»⁸. Finalmente, el tercer y último grupo, el de los *Mil y un Días*, se caracteriza por «une introduction qui précède le voyage du mari et qui tend à mettre en lumière la grande chasteté de l'héroïne. Notons aussi que le beau-frère fait introduire un faux amant dans la chambre de sa belle-sœur»⁹. En resumen, todas estas diferentes versiones orientales u otras pueden obviamente, a pesar de todas sus divergencias fragmentarias, relacionarse con una fuente oriental común: es plausible que sea precisamente un cuento del *Soukasaptati* perdido. De no ser así, el hecho de que las versiones occidentales presenten un rasgo importante común – el encarcelamiento del hermano del héroe –, acredita, eso sí, que todas estas versiones provienen de una fuente común, ya sea el dicho *Soukasaptati* u otra versión oriental aleatoria. Por lo que se refiere a la intrusión del cuento en el Occidente, puesto que éste se localiza ya a mediados del siglo XII, eso sí, bajo una forma abreviada¹⁰, es juicioso afirmar que el momento de su aparición no sobrepasa los finales del siglo XI.

Ahora, si se analiza la parte occidental del *cuento de la hermosa dama codiciada por su cuñado*, se verá que esta rama se compone de dos subdivisiones: por un lado, las versiones de las *Gesta Romanorum* y de *Otas de Roma*, que simbolizan la tradición literaria de la versión occidental primitiva, y por otro lado, las versiones reducidas del *Milagro de la Virgen*, de *Crescianta* y de *Hildegarde*, que representan la tradición oral de este mismo cuento.

⁸ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰ *Kaiserchronik*, ed. de H.-F. Massmann, T. III, Quedlinburg; Leipzig, 1854, pp. 913-916 («Von Octaviano dem chaiser» etc.).

2. Las Gesta Romanorum

El grupo de las *Gesta Romanorum* está dividido en dos secciones: por un lado se hallan una versión latina con traducciones en inglés medieval¹¹ y el reacomodamiento en verso del poeta Thomas Hoccleve (siglo XIV-XV)¹², y por otro lado, una versión latina continental¹³ con dos traducciones alemanas¹⁴. Esta última es la que más nos interesa aquí. Su traducción literaria en castellano es aproximadamente la siguiente¹⁵:

Octavio reinó verdaderamente en la opulencia, él que quiso a su mujer por encima de todo, y esto por tres razones: primeramente porque le era fiel; segundamente porque era bella; terceramente porque se mostraba obediente e inquebrantable. Una noche, cuando estaba acostado en su cama, le entraron las ganas de visitar la Tierra Santa. A la mañana siguiente se levantó, llamó a la Emperatriz y a su único hermano germano que tenía, y les dijo:

—Mi querida Emperatriz, quiero visitar la Tierra Santa. Dejo todo el Imperio en tus manos, porque tengo mucha confianza en ti. Te encomiendo mi hermano; que te ayude tanto en el interior como en el exterior. Así, cuando vuelva, que todo esté como ahora.

Después de haberle dicho esto, se despidió y se marchó.

La Emperatriz dirigía el Imperio de manera bastante segura. No obstante, el hermano del Emperador empezó a enamorarse tanto de ella, que le parecía que se iba a morir, si ella no le correspondía. La primera vez que la vio a solas, ya le hablaba de su inapropiado amor. Y ésta, sin tanto amor por él, le reprochaba severamente el hecho de que intentara empujarla a cometer un pecado, sobre

¹¹ Me refiero a la edición *princeps* de las *Gesta Romanorum* de Wynkyn de Worde (hacia 1510-1515) y a las dos ediciones siguientes: *Gesta Romanorum*, ed. de Charles Swan, T. I, London, C. y J. Revington, 1824, pp. 114-132 y *The Old English Versions of the Gesta Romanorum*, ed. de Sir Frederic Madden, London, Roxburghe Club, 1838, pp. 251-260.

¹² Ver Thomas HOCCEVE, *Hoccleve's Works*, ed. de F.-J. Furnivall, T. I, London, 1892, pp. 140-173 («Fabula de quadam Imperatrice Romana»).

¹³ *Gesta Romanorum*, ed. de Hermann Oesterley, Hildesheim; New York, G. Olms, 1980, pp. 248-253.

¹⁴ Ver 1. Ulrich BONNER, *Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger*, Zürich, Orell y Compagnie, 1757, pp. 262-271 y *Kaiserchronik*, op. cit. 2. La edición de las *Gesta Romanorum* de Johann Georg T. Grässe, T. II, Dresden y Leipzig, 1842, pp. 152-159 («Vom Kaiser Octavianus»).

¹⁵ Para esta traducción sirven los diccionarios siguientes: Américo CASTRO, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, CSIC, 1991; James H. DEE, *A Lexicon of Latin Derivatives in Italian, Spanish, French, and English*, Vol. 1, Hildesheim, Georg Olms AG, 1997; P. G. W. GLARE, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1982; J. F. NIERMEYER y C. VAN DE KIEFT, *Mediae latinitatis lexicon minus*, ed. recompuesta por J. W. J. Burgers, Leiden, Brill, 2002 (2 vols.).

todo porque ella era la mujer de su hermano. Este último se retiró entonces muy confuso, pero cada día, la solicitaba cuanto podía. Viendo su estupidez y su interminable obstinación, la Emperatriz lo mandó encarcelar hasta el regreso del Emperador. En prisión, oyendo decir que su hermano estaba por llegar, empezó a reflexionar: se decía que si Octavio lo encontraba en la cárcel, le pediría muy probablemente explicaciones a la Emperatriz, y que después de haberse enterado de todo, su hermano lo mataría. Por este motivo, envió un recado a la Emperatriz pidiéndole que viniera a Ostia a la prisión en el nombre de Dios, para poder dialogar con ella una sola vez. Ésta no se negó y vino junto a él. Entonces él le dijo:

—Mi querida señora, por Dios, libérame. Si mi hermano me halla en la cárcel, puedo considerarme hombre muerto. Por eso, te suplico que me dejes salir.

Ella le respondió:

—Si me prometes corregir tus actos, te perdonaré.

En cuanto le dio su palabra de honor, lo hizo liberar inmediatamente, bañar, afeitar, vestir y luego le dijo:

—Súbete ya a tu caballo, porque irás a acoger a mi señor.

—Estoy listo.

Mientras que cabalgaban a través de un bosque, un ciervo se les atravesó en el camino. Lo persiguieron todos cuantos eran ágilmente, de manera que, de repente, la Emperatriz se quedó sola con el hermano del rey. Cuando él se percató de la situación, le dijo:

—Mi querida señora, he aquí que se marcharon todos lejos de nosotros; nadie permaneció en nuestra compañía. Si estás de acuerdo, te propongo de acostarte conmigo.

—He hecho voto al Señor que nadie, excepto mi marido, mancillará mi cuerpo, porque le he sido entregada según la voluntad divina.

Cuando el malvado escuchó semejantes palabras, le arrancó toda su ropa, menos su blusa. La colgó por sus cabellos de un árbol, y la abandonó en tal estado con su caballo. Luego regresó al camino por el cual llegaron.

Un duque se encontraba el mismo día en ese bosque. Sus perros perseguían una liebre que habían visto. Cuando se acercaron al lugar donde la señora estaba colgada, reconocieron su olor y se mantuvieron tranquilos hasta que su dueño llegó. El hombre, a la vista de una mujer tan guapa en semejante situación, se asombró unos instantes y dijo después:

—Mi querida señora, ¿quién eres, de dónde vienes, y por qué estás colgada aquí?

—¿Quién soy? Dios lo sabe. ¿Por qué estoy colgada de este árbol? Por culpa de un hombre malvado. Pero te ruego, en el nombre de Dios, que me liberes.

—Te liberaré y te llevaré a mi hogar. Allí tengo una hija a la que te encomendaré, para que te alimente y te eduque, ya que me pareces una persona noble.

Respetando sus dichos, la liberó entonces inmediatamente, la trasladó a su tierra y ordenó a su hija que la cuidara. La Emperatriz dormía en un cuarto en compañía del duque, de la duquesa y de su hija. La querían mucho todos.

En el domicilio del que la recogió vivía también un soldado de sangre noble, pero muy disoluto en sus actos. Se enamoró hasta tal punto de ella, que no aguantaba sin poder tenerla en su cama. Se llamaba Senescal y era de la Corte del duque. Todo lo que pudiera obtener de bueno se lo ofrecía a la señora; finalmente, le abrió su corazón. Sin embargo, ella no asintió diciéndole:

—He prometido a mi Dios que jamás alguien se aprovechará de mi cuerpo, a no ser él que le guste a Dios.

Oyendo esto, Senescal se confundió y se marchó. No obstante, una noche sucedió que la puerta de la dicha habitación estaba abierta. La lámpara permanecía siempre encendida por la noche. Entonces, el soldado entró mientras dormían todos y se acercó al lecho de la señora, cortó el pescuezo a la hija de los duques, y puso luego el cuchillo lleno de sangre en la mano de la Emperatriz que dormía, diciéndole a través de sus pensamientos:

—Ya parece como si fueras tú que mataras a la joven muchacha.

Después, se retiró, pero no antes de haber puesto el brazo de la señora con el cuchillo al exterior de la cama. Momentos más tarde, la duquesa se despertó y pudo contemplar la horrible escena gracias a su linterna. Su espanto la empujó a despertar a su marido. Cuando el duque se dio cuenta de la situación, despertó a la señora de inmediato y le preguntó:

—¿Dime, por qué mataste a mi hija?

Entonces ella, verdaderamente sorprendida, palpó a la joven y la encontró muerta, el lecho lleno de sangre. Aterrorizada, se exclamó:

—¡Ay señor, ten piedad de mí!. Tu hija ha sido asesinada, pero yo no cometí semejante barbaridad. ¿Quién fue? Lo ignoro por completo, al igual que cómo llegó este cuchillo a mis manos. Tengo que entregar mi alma a Dios, pues él sólo sabe que soy inocente y que no sé nada. La duquesa, cuando se enteró de la muerte de su hija, gritó:

—Señor, cuélgala de una cruz, porque es ella la responsable de este desastre y nadie más. Sino, no tendría en su mano el cuchillo. El duque dijo en ese momento a la Emperatriz:

—Mi querida señora, yo no te haré ningún daño, pero súbete rápido a tu caballo y márchate.

Muy doliente y triste, aceptó la voluntad del duque.

Tres días después, vio a siete hombres que estaban a punto de ahorcar otro ser. Dirigió su caballo hacia ellos y les preguntó:

—Señores, decidme lo que hizo este hombre para merecer semejante castigo.

—Es un ladrón y un bandolero.

—Les compro su vida.

—Muy bien. Estamos de acuerdo.

Les pagó y pudo llevarlo con ella. Luego, le explicó:

—Mi caro amigo, te ha salvado la vida. Séme fiel y te daré una recompensa digna.

Se lo prometió y continuaron el camino.

Como se acercaban a una ciudad, la Emperatriz le pidió que fuera a ver si le podía hallar un huésped honorable. Él consintió a su demanda. Cuando entró en la localidad, la señora encontró así un lugar que le gustó. Ya hacía siete días que esperaba en esa ciudad, cuando entre tanto un navío de mercancías y de paños preciosos había llegado al puerto. Cuando ella se enteró, envió a su servidor para que se informara si la mercancía podía convenirle. Éste regresó efectivamente del barco con todo lo que le gustó. El capitán del navío, que vino con el ladrón un momento, fue tan maravillado por los ojos de la Emperatriz, que le daría de buena gana todo su cargamento, si ella aceptara acostarse con él. No obstante, el marinero le escondió sus verdaderos sentimientos. Como tampoco obtuvo lo que quiso de ella, se marchó. El segundo día, la señora volvió a enviar de compras a su servidor a la nave, pero esta vez, el capitán llegó a un convenio con él:

—Mi caro amigo, te daré toda la mercancía que quieras, si consigues traerme a tu señora y hacer que se suba al barco, ya que la quiero mucho; cuando haya entrado, tú saldrás.

—Entrégame una recompensa que me guste y te prometo que haré ingresar a mi ama en tu navío. Pero haz de ella lo que quieras solamente una vez adentro.

El marinero le aflojó entonces más de lo que él requería. El servidor fue luego junto a su señora y le dijo:

—Mi querida ama, el capitán no quiere separarse de sus paños ni de sus ornamentos fuera de su barco. A no ser que subas tú personalmente a bordo, como te lo pide insistentemente, no te venderá nada.

La Emperatriz, que desconocía por completo el stratagema, subió al navío. Cuando entró, su servidor se marchó. Esto realizado, el marinero, aprovechando el viento vigoroso que soplaba, soltó amarras y se alejó de la costa. La señora le preguntó entonces:

—¿Qué piensas hacerme?

—Te voy a llevar conmigo porque tengo ganas de acostarme contigo.

—Yo no pienso eso.

—Ofrécete a mí, o serás arrojada al mar. Elige una de estas dos posibilidades.

—Que sea así. Prepara el sitio para que los demás no miren cuando pasemos a la acción.

El navegante tomó nota de sus palabras e hizo acomodar un lugar en su embarcación. Ella accedió primero y se puso de rodillas para rezar:

—Dios nuestro Señor que has creado el cielo y la tierra, sálvame de esta circunstancia.

Tan pronto terminó su oración, se levantó una tormenta que rompió el navío, matando a todos menos a la Reina y al agresor, que se agarraron cada uno a una tabla. De esta forma, los dos alcanzaron la orilla.

Cuando la Emperatriz llegó a la costa, distinguió de lejos un monasterio de monjas. Se dirigió hacia él y solicitó allí el descanso por el Amor de Dios. Las religiosas de aquel recinto la albergaron humildemente. Muy pronto la quisieron mucho, ya que se abandonó francamente a ellas. Aprendió todas las virtudes de las plantas en poco tiempo. El resultado le permitió sanar a todos los enfermos que acudían a ella, de manera que empezó a ser conocida en muchas regiones vecinas. En ese tiempo, ocurrió justamente que todos los hombres cayeron al mismo tiempo enfermos, cosa que la intrigó. Primeramente, el hermano del Emperador tuvo la lepra; segundamente, Senescal se volvió cojo; terceramente, él que ella había salvado de la horca se volvió sordo y ciego; finalmente, el capitán que intentara violarla se volvió hidrópico y escabioso. Después de haberse enterado de la existencia de semejante mujer, acudieron todos al monasterio el mismo día para recobrar la salud. Así, el Emperador vino con su hermano leproso. Nadie sabía que en realidad era ella la Emperatriz, puesto que todos la tenían por muerta desde mucho tiempo. Cuando llamaron a la señora para que se presentara ante el Emperador, se escondió la cara. El rey le comentó:

—Muy querida señora, te ruego que cuides a mi hermano que tiene la lepra. Además, se hallan aquí varias personas enfermas que esperan que les prestes asistencia.

—Señor, estoy dispuesta a obedecerle. Sin embargo, debo prevenirle que mi remedio no funcionará, al menos que confiesen todos sus pecados en público.

—¿Quién podría negarse a esa voluntad para sanar definitivamente?

Dirigiéndose hacia su hermano, le dijo:

—Mi querido, confiésate inmediatamente para que te pueda curar.

Éste comenzó entonces a confesarse desde el principio hasta el final, pero omitió el hecho de que había colgado a la Emperatriz por los cabellos. La señora precisó:

—Señor, ejerceré mi remedio y si dijo la verdad, sanará; al contrario, si mintió, mi remedio no valdrá para nada.

Como el falso no fue sincero, no se produjo nada. Viendo esto, el Emperador se enfureció:

—¿Por qué no te has confesado sinceramente?

—Señor, no puedo decir la verdad antes de estar seguro de que no me harás ningún daño.

—Mentiroso, dime lo que has hecho para tenerme tanto miedo. Cuéntamelo, y prometo salvarte.

De esta manera, el hermano explicó delante de todos los malos momentos que le hiciera pasar a la Emperatriz. Cuando el Emperador escuchó sus dichos, se le revolvió la sangre:

—¡Miserable, me dijiste que había muerto en el bosque súbitamente! ¡Ay de tí! Si no te hubiera prometido nada, te mataría yo mismo. Pobre traidor y golfo, ¿honoraste a Dios cuando colgaste a mi querida y buena esposa?

El soldado, que había matado a la hija del Duque, le interrumpió:

—Mis queridos, mi amo encontró a una mujer similar en el bosque y la llevó a su casa. Luego, la entregó a su hija para que ésta la cuidara. Pero yo, como me enamoré de ella, [...].

Después del resumen de Senescal, el bandolero anunció:

—Una señora cabalgaba sola cerca del lugar donde me hallaba. Como me iban a colgar, ella pagó el precio de mi liberación. Pero yo, como un ser ingrato, la entregué al capitán de un barco.

A continuación, siguió el marinero:

—Sé que un servidor me cedió a su ama, que era una mujer noble. Quise entonces aprovecharme de ella, pero sus oraciones hicieron levantar una fuerte tormenta que hundió el navío. Yo sólo he sido el único sobreviviente. Ignoro completamente lo que le sucedió a la señora.

Puesto que todos habían terminado, la curadora dijo al Emperador:

—Señor, todos contaron la verdad. En recompensa, los voy a sanar.

Después de haber curado a los que ahora daban gracias a Dios, la reina confesó al Emperador:

—¿Señor, no está contento de escuchar como la Emperatriz soportó todos estos eventos, y por si no fuera poco, con tanta castidad?

—Verdaderamente, la acogería a brazos abiertos, ya que siempre la quise por encima de todo.

En ese instante, ella se descubrió:

—Señor, yo soy la Emperatriz.

Cuando su marido la vio, la abrazó y se contentó mucho:

—Bendito sea Dios, que me ha dado la gran alegría de poder volver a verte.

En seguida, en ese lugar, preparó una fiesta enorme. Invitó a los nobles de todas partes, y el festejo se prolongó durante siete días. Una vez terminado, el Emperador trajo de vuelta al palacio a su mujer y acabaron sus vidas en paz, según la voluntad del Señor.

Moralidad:

El Emperador es nuestro Señor Jesucristo; la Emperatriz es el alma del cuerpo (el Hombre para su guardia). Pero desgraciadamente, la carne incita tanto al alma a pecar, que este último no logra encontrar el descanso. ¿Qué hay que hacer? Se debe actuar de manera que la carne sea encarnada penitentemente. Sin embargo, la Santa Iglesia nos cuenta rumores; que nuestro Emperador va a venir de la Tierra Santa para el día del juicio. Entonces, nos vemos como si estuviéramos afeitados, lavados de todo pecado, con ropa nueva (llenos de buenas virtudes). Al hombre miserable, que se sitúa en el buen camino, le aparece en ese momento un ciervo que se opone a Cristo (la vanidad mundana) y que todos los sentidos siguen, de tal manera que la carne despoja su alma de todas sus virtudes, con excepción de su camisa blanca (el Santo Bautismo). Más tarde, ésta lo cuelga de un árbol (el pecado). Entonces llega el duque (el prelado de la Iglesia), que lo libera, lo conduce al campo de la Santa Iglesia y lo entrega a la joven muchacha (la doctrina para guardarlo). El soldado Senescal es el diablo. Desea manchar el alma mediante el pecado, matando a la adolescente (la Santa Doctrina). La duquesa (la Consciencia), a la luz de su linterna (la Gracia Divina), despierta al duque (la razón) tan pronto percibe la escena. Éste lo avisa del pecado y lo dirige hacia el camino de la penitencia, donde se encuentra con siete hombres (los siete pecados capitales) que conducen a otro ser al infierno. Así, deberá pagar el precio de su liberación (salvarlo con sus buenos actos). Finalmente, llega a una ciudad (el mundo). Aparece luego el navío (la vanidad del mundo) donde se hallan las diversas mercancías (los placeres). El comandante del barco representa el pecador que lo invita por medio de su propio servidor (adulación). Este marinero estira a continuación las velas de la iniquidad, le hace navegar (en el pecado), y quiere arrojarle al mar. En semejante situación, cada hombre miserable debe entonces proceder como la señora: rezar. Así, la tormenta vendrá (la vida buena) y podrá reunirse más adelante con todos los enfermos (los sanos de espíritu), que mediante buenas hierbas (las virtudes) y el Emperador (Nuestro Señor Jesucristo) [...]¹⁶.

Esta larga traducción nos invita a subrayar ahora los aspectos que más se diferencian de la versión castellana de *Otas de Roma*. En efecto, en este texto,

¹⁶ Se adjunta el episodio en su versión original latina al final de este estudio, en el apéndice, pp. I-IV.

salta a la vista la falta total de la parte caballeresca – donde se narran los hechos heroicos y las grandes batallas – que hallamos en nuestro cuento. Así, el único personaje central, o héroe, es la emperatriz. Por otra parte, la versión latina no menciona los nombres de sus personajes, excepto los casos del emperador (Octavio) y del caballero del duque (Senescal). Están denominados mediante las funciones que ejercen: la emperatriz (incluso señora); el duque; el ladrón; el capitán; etc. Luego, también conviene destacar que los malos no son castigados al final; se les perdona sus acciones. Por último, la corta moralidad de *Otas* (de forma indirecta) se extiende aquí de manera considerable y alegórica.

Los dos actores designados son entonces Senescal y Octavio. El primero es un nombre raro, ya que en nuestro cuento, este personaje se llama Macaire. No obstante, como este vocablo se asocia generalmente al diablo, su aparición es comprensible. Se descubre igualmente en otra obra de origen oriental, donde representa una historia con paralelismos bastantes evidentes a algunos pasajes de la nuestra¹⁷. En cuanto al segundo, se acerca por su tipografía y estatuto a Octavio. Esta forma es importante, puesto que más tarde, en el siglo XIV, nace el cantar de gesta *Florent et Octavian*, que no es más que la «mise en prose» de la novela y canción existentes de *Florence de Rome*, como lo indica Walker¹⁸. Noëlle Laborderie estipula incluso que la fuente de esta larga narración reside en una corta historia del siglo XIII: *Octavian*. Su teoría demuestra de esta manera la conservación del apelativo procedente de las *Gesta Romanorum*:

Sa source immédiate est un bref roman du XIII^eme siècle, *Octavian*, en octosyllabes. Elle est composée de trois parties: les deux premières sont consacrées aux aventures de l'empereur de Rome Othevien, de sa femme et surtout de ses fils Florent et Othevien le Jeune qui ont fourni le titre de la chanson, ceci jusqu'à leur mariage. La première renouvelle la matière d'*Octavian*, la

¹⁷ Véanse para esto los estudios de Morris EPSTEIN, «*Mishle Sendebat*: New light on the Transmission of Folklore from East to West», *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, Vol. 27 (1958), pp. 1-17 y Killis CAMPBELL, «A Study of the Romance of the Seven Sages with Special Reference to the Middle English Versions», *PMLA*, Vol. 14, N° 1 (1899), pp. 1-107.

¹⁸ Roger M. WALKER, «From French Verse to Spanish Prose: "La Chanson de Florence de Rome" and "El cuento del Emperador Otas de Roma"», *Medium Aevum*, Vol. 49, N° 2 (1980), pp. 230-231.

deuxième développe abondamment l'épilogue du roman en prêtant à Othevien le Jeune de nouveaux exploits et des amours qui font pendant à ceux de son frère Florent dans la première partie. La troisième partie est une suite qui présente les aventures des deux couples et celles d'Othon, fils de Florent, qui sera le père de la belle Florence, l'héroïne de *Florence de Rome*, une chanson du début du XIII^e siècle qui se trouve annexée au cycle et dont un remaniement fait justement suite à *Florent et Octavien* dans l'un des manuscrits¹⁹.

3. El texto francés *Florence de Rome*

La versión primitiva del grupo de *Florence de Rome* está representada hoy en día, según Wallensköld, por la canción del siglo XIII con nuestra traducción en prosa española, por el *Dit de Flourence de Rome* (principios del siglo XIV) y el romance inglés por un lado, y por una revisión francesa en versos alejandrinos de la primera mitad del siglo XIV por otro²⁰. La redacción presentada por los mss. P, M, y L, más moderna, se diferencia de esta versión antigua en ciertos aspectos, y esta misma de la versión oriental primitiva.

En cuanto a la fecha de la composición de la canción se puede establecer según un estudio preciso de la lengua entre 1200 y 1250²¹. Sin embargo, algunos hechos permiten situarla de manera más clara todavía. El primero de ellos es que Guillaume de Dol (Guillem de Duel en la versión española)²² aparece en la obra. Como este personaje es el héroe del muy conocido *Roman de la Rose*, compuesto hacia 1200, la canción tuvo que haber sido escrita después de este año, puesto que tomó obviamente de la novela el nombre de Guillaume de Dol. Luego, como la historia de *Florence de Rome* está vagamente mencionada en el *Roman de la Violette*, redactada por Gerbert de Montreuil entre 1225 y 1230, se puede afirmar que la composición de la

¹⁹ Noëlle LABORDERIE, *Florent et Octavien: chanson de geste du XIV^e siècle*, Genève, Editions Slatkine, 1991, p. I.

²⁰ Para Walker, la historia de Florence sobrevive en la literatura medieval europea en seis versiones distintas, cuatro en verso y dos en prosa. Roger M. WALKER, *op. cit.*, pp. 230-231.

²¹ Ver el capítulo V sobre la lengua de la canción en A. WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, *op. cit.*, pp. 70-98.

²² Guillem de Duel es el que recoge a Millón después de que este último haya abandonado a Florencia en el bosque.

canción no es anterior al año 1200 y no sobrepasa el primer cuarto del siglo XIII²³.

Su contenido es simple: una extensa primera parte que relata la guerra entre Romanos y Griegos; una segunda donde se aprecian las aventuras de Florencia. El lector se interesa principalmente en la parte final, por eso el principio debería servir sólo de introducción. No obstante, el poeta, tomando por tema un cuento de origen oriental, quiso componer un verdadero cantar de gesta²⁴. Para él, importa entonces el elemento principal de este género: el campo léxico de la guerra y sus derivados. De ahí, es lógico que amplíe considerablemente los pasajes que tratan este tema y las proezas de los personajes, acordando en consecuencia una menor importancia a las hazañas de la princesa²⁵. Como cantar de gesta, el poema es únicamente una imitación poco original de obras parecidas. Se hallan todas las características: las grandes batallas, los enfrentamientos singulares, las proezas individuales, las descripciones detalladas de edificios y de amazonas (etc.), las repeticiones abreviadas de los episodios anteriores. Si estos sucesos son poco originales, los héroes no lo son más, ya que el «autor» se muestra totalmente incapaz de matizar psicológicamente sus sujetos.

Como la canción de *Florence de Rome* es un desarrollo de un tema completamente ficticio, es imprescindible precisar que todo el ambiente histórico está también naturalmente inventado: los nombres propios son figuras de la novela, tomados de vez en cuando de la tradición literaria de la Edad Media; los nombres de las localidades muestran la falta general de conocimiento geográfico por parte del «autor».

Respecto a las relaciones de la obra castellana con sus fuentes francesas, conviene destacar también los pensamientos de dos críticos: Bohigas

²³ Si esta teoría es cierta, Wallensköld se pregunta muy lógicamente cómo es posible encontrar una alusión de la historia legendaria de *Florence de Rome* en una obra de fines del siglo XII, donde Millón es el esposo de nuestra heroína: *La Naissance du Chevalier au Cygne ou les Enfants changés en cygnes*. Según él, existen dos posibilidades: o este poema es en realidad de principios del siglo XIII, o su autor a conocido un texto anterior (fuente común del grupo formado por las versiones LMPS, por el romance inglés y la revisión francesa) y no la fuente común directa de las versiones LMPS o uno de sus derivados (lo que es más probable). A. WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, op. cit., pp. 102-104.

²⁴ Conviene precisar, sin embargo, que en los cantares de gesta, el elemento religioso interpreta un papel fundamental.

²⁵ De hecho, al final del relato, el ritmo se acelera, como si el «autor» tuviera prisa por terminar.

Balaguer²⁶ cree que *Otas* se basa directamente en el manuscrito P de *La Chanson de Florence de Rome*, mientras que Walker piensa que nuestro texto se inspira directamente de una versión perdida en prosa de dicha canción:

The not inconsiderable evidence we have, then, suggests that the compiler of MS h-I-13 was a translator, not a true *remanieur*; and where no clear source survives for one of his compositions, there seems to be no alternative but to postulate a French prose version that has been lost. All this leads us to the inescapable conclusion that the direct source of the *Otas* was a French prosification of the P version of the *Chanson de Florence*²⁷.

En cuanto a los paralelismos del relato español y de sus fuentes con otros textos castellanos, el primero apunta influencias de *Otas* en el *Zifar*, y el segundo señala correspondencias entre *La Chanson de Florence de Rome* y el *Cid*.

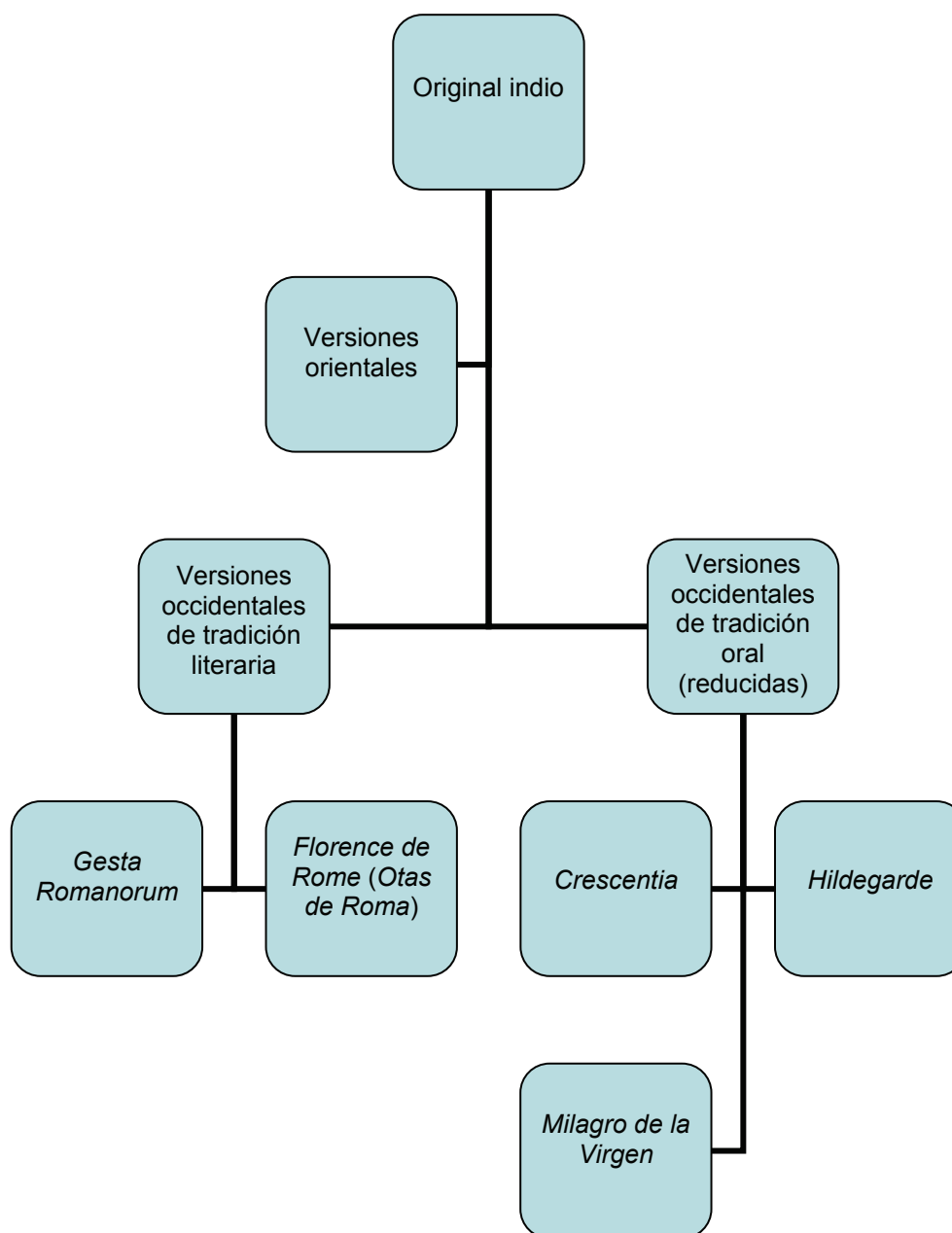
4. Conclusiones

Después de un largo recorrido por las fuentes plausibles de nuestro texto, es posible representar con un sistema gráfico, muy parecido al de Wallensköld²⁸, la clasificación de las ramas principales del *cuento de la hermosa dama codiciada por su cuñado*:

²⁶ Bohigas BALAGUER, «Orígenes de los libros de caballerías», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. de Guillermo Díaz Plaja, Vol. I, Barcelona, Barna, 1949, pp. 519-541.

²⁷ Roger M. WALKER, *op. cit.*, p. 233. A diferencia de otros investigadores, este estudioso no cree que la versión española sea una adaptación directa de la *Chanson* francesa, ni tampoco que exista una fuente común inmediata para los dos textos, como lo supone Wallensköld. En su artículo, se esfuerza entonces en demostrar que nuestro texto proviene de una versión francesa en prosa perdida. Este descendiente se diferencia de su fuente por el aspecto reducido que presenta. Efectivamente, se trata de una variante comprimida por un «*remanieur*», que le quita al antiguo trabajo todo lo rico y poético, al concentrarse únicamente en los elementos narrativos principales de la historia.

²⁸ A. WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, *op. cit.*, p. 130.



Antes de terminar, es necesario precisar todavía que, a pesar de que la historia de nuestro cuento sea ficticia, el artífice del texto adjunta no obstante a su relato alusiones a diversos episodios históricos reales, que le sirvieron también muy probablemente de inspiración literaria²⁹. En efecto, se localizan referencias a Alejandro Magno – «E por esto tanta gente fué ayuntada que del

²⁹ El acto de insertar material histórico y convertirlo luego en una ficción es una anticipación al procedimiento de los autores más tardíos. Ver Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Josep Lluís SIRERA (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València, 1992. Sumamente interesante aunque no sorprendente es el hecho de que todos los críticos de esta sección, aun analizando textos muy distintos, coinciden en resaltar la tendencia de los escritores del siglo XV a manipular, subvertir y, en definitiva, ficcionalizar el hecho histórico.

tiempo de Alexandre que fué de tan grant poder, que conquiso Babiloña la grande e toda aquella tierra d'oriente fasta la mar salada, nunca tan grant hueste fué ayuntada»³⁰ –, a la Guerra de Troya – «E yo cuydo fazer tanto de Roma commo fizo Menelao de troya, quela quemó toda» p. 51 –, a la traición bíblica de Judas – «Nunca el traidor de Judas, que en Gehetsemanía vendió Nuestro Señor a los judíos, fizo mayor traición dela que fará çedo Clarenbaut a Florençia de Roma» p. 103 –, o incluso indirectamente a las Cruzadas.

LENGUA Y ESTILO DEL AUTOR

1. La construcción del texto

Otas de Roma es un cuento dividido en capítulos señalados cada uno con el número romano correspondiente. Analizando el texto de cerca, se percibe que algunas subdivisiones comportan una extensión más amplia que otras. Los episodios más lagos son los que narran los hechos capitales; a través de ellos se desarrolla el nudo de la acción:

- Capítulo IV: Garsir manda un mensajero para pedir la mano de Florencia. Si su padre, el rey Otas, acepta, le dará muchas riquezas; de no ser así, le amenaza con conquistar su territorio.
- Capítulo XIII: Durante el comienzo de la guerra, aparecen Miles y Esmeré (presentación y primeras proezas).
- Capítulo XXI: El momento del combate por excelencia. Miles abandona a su hermano y comete su primera traición.
- Capítulo XXVI: Todo el reinado de Otas se entera de su muerte.
- Capítulo XXXIII: Miles vuelve a traicionar a su hermano: cuando Esmeré emprende el viaje hacia Constantinopla para tomar posesión por la fuerza del territorio de Garsir, Miles regresa a Roma y anuncia que su hermano falleció.

³⁰ Herbert L. BAIRD, Jr., *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid, BRAE, 1976, p. 23. Todas las referencias al texto se hacen a partir de esta edición. A continuación, para las siguientes, indicaremos únicamente el número de la página a la que corresponde.

- Capítulo XXXVI: Esmeré invade el reinado de Garsir y conquista sus tierras.
- Capítulo XL: Cuando Esmeré regresa a Roma descubre la maldad de su hermano y lo expatría, pero éste rapta a la reina Florencia.
- Capítulo XLI: Aventuras de Florencia en compañía de Miles.
- Capítulo XLIV: Traición de Macaire en el castillo de Terrín: como Florencia rechaza al caballero, éste mata a la hija de su señor y se las arregla para que ella sea la acusada.
- Capítulo XLVI: Terrín cambia de idea: en vez de matar a Florencia, la expatría.
- Capítulo XLVIII: Traición de Peraut y Clarembaut: venden a la reina a un marinero.
- Capítulo LVII: Conclusión: Toda la gente que hizo daño a Florencia cae enferma, así como Esmeré. Habiendo escuchado que había una mujer que sanaba milagrosamente a las personas en un monasterio, coinciden todos en ese lugar. Pero la reina, todavía sin descubrir, acepta de curarlos solamente en presencia de los demás y después de que cada uno haya confesado sus pecados. Así todo se descubre. Los malos son castigados y todo termina bien.

Gracias a estas secuencias narrativas, el texto goza pues de una buena organización. Se acentúan los momentos claves de la historia con una narración más amplia. Por otra parte, con episodios más reducidos, se presentan, añaden o describen hechos que ayudan a la comprensión del cuento. Estos pasajes de transición empleados varias veces en ocasiones determinadas (en la introducción; antes o después de un capítulo largo; etc.) sirven incluso de freno; mediante ellos, el texto logra un mayor alcance.

2. Gramática

A nivel lingüístico, *Otás de Roma* posee una complejidad interesante. Ya sea en la fonética, en la morfología o en la sintaxis, el cuento se destaca por numerosos casos particulares que le conceden una cierta originalidad. Para el

análisis de la gramática, nos referiremos al estudio de Herbert L. Baird Jr.³¹, del cual citaremos y comentaremos algunos de los ejemplos más relevantes. Sin embargo, dejaremos los casos típicos de dialectalismos para el capítulo siguiente.

Respecto a la fonética, el texto se caracteriza generalmente por una anarquía muy extensa en cuanto al vocalismo átono (cf. *fegurado*, *figurado*; *resçibir*, *resçebir*, *proçisión*, *proçesión*; etc.). En primer lugar se puede percatar la apócope de e átona detrás de un grupo de consonantes o de una palatal, forma ya desusada en el siglo XIV:

E nos que éramos moços pequenos echónos [de la] tierra e quesiéranos matar, mas nuestro ayo fuyó connusco **denoch**; por esto guarimos (p. 30).

Senora Santa María, Reyna delos Çielos, avós me dy e rendi **quita ment** (p. 81).

Verdadera ment el diablo entró en mi, ca fize commo tredor provado, e seré por ende escarnido do quier que me fallen (p. 92)³².

Paralelamente, se halla también una apócope de la e del pronombre personal enclítico. Normalmente, esto suele producirse a la tercera persona del singular del dativo, cuando la palabra en la que se apoya el pronombre termina en vocal. En *Otas*, casi todos los casos son del pronombre tras el relativo *que*:

Mal espantado era Garssir el barvicano del buen rey Esmeré, e reçelávase **quel** enforcaría sus omes asý commo lo jurava (p. 72).

Mucho fué ssañudo Millon el endiablado por **quel** asý respondiera el ssanto omne (p. 84)³³.

[...] mas tenía la pegada alas cuestas e alas yjadas en muchos logares dela sangre **quel** saliera mucho de las feridas muchas quele diera aquel traydor (p. 89)³⁴.

³¹ Herbert L. BAIRD, Jr., *op. cit.*, pp. 127-176.

³² Aquí, la caída puede explicarse igualmente por la yuxtaposición de dos vocales iguales.

³³ Se supone que la vocal siguiente habrá seguramente influido en algunos casos, ya que de vez en cuando la apócope se realiza ante e o a.

Desý espidióse della llorando mucho, e díxole que Dios le diese buen gualardón del bien **quel** feziera (p. 98).

Apócopes como las dos últimas eran corrientes en castellano antiguo, pero ya no se llevaban en la época de nuestro texto. Sin embargo, ejemplares como los dos primeros, donde se aprecia el doble influjo de la vocal que precede y la que sigue, pueden escucharse todavía hoy en la lengua oral.

Contrariamente a estas elisiones, es muy frecuente la conservación de la *e* final (sobretudo después de la *d*) en varias formas, tanto en sustantivos como en verbos. Además, esto puede ocurrir al interior de la frase o al final:

Çertas, ante semeja grant **sandeçe** (p. 35).

Aquel Señor vos guye que del aqua fezo vyno en casa d'Archederlión e vos torne a Roma con **salude** (p. 65).

Mas digo vos de Clarenbaut e de su **huéspedede** que sse tovieron por mucho escarnidos (p. 106).

El consonantismo del cuento nos ofrece también ciertos aspectos interesantes. La evolución natural del grupo inicial latino *pl-* en castellano constituye uno de ellos. Este grupo se conserva en un caso de *plangēre* > *plañer* (cast. mod. *plañir*):

E entonçe fué Terrín contra Florençia, que vió llorar e **plañer** e baladrar, e bien le ssemejó la más fermosa cosa que nunca viera (p. 88).

No obstante, se palataliza en dos otras formas de esta palabra:

E desque llegaron asu señor, començaron a **llaner** e a llorar e a fazer el mayor duelo del mundo (p. 46).

E cató a Florençia, que vió llorar e **llaner**, e tan fermosa criatura (p. 97).

³⁴ Se confirma aquí otra vez la libertad lingüística del texto: en esta cita, se ve claramente como una vez el pronombre enclítico aparece con la *e* y otra no.

Se supone que en *plañer*, *plañir*, el grupo se habrá restituido en época posterior, o se habrá conservado en algunas ocasiones como la presente por cultismo. Pero la forma *llaner* es la más usual en los textos medievales.

Luego, se localiza una variación en *donzella*, que aparece en un caso aislado bajo la forma *donzela*;

—Par Dios, **donzella**, ssy yo esto cuydara quando vos fallé enel monte, non vos troxiera para mi casa por todo el oro del mundo (p. 96).

—Señor, vos que distes manos ala **donzela** Anastasia de Roma, que ella non las avía e que andava pidiendo limosnas [...] (p. 112).

El portugués conoce ambos usos, pero el port. *donzella* con dos -ll- no representa la palatal del castellano. Se registra incluso en esta lengua *donzilha*, que se habrá introducido del castellano.

En cuanto a la morfología, los verbos son los que más cautivan la atención. Pero antes de emprender la cuestión, es útil detenerse en los demás componentes de la frase. Por ejemplo, hay varios sustantivos o adjetivos terminados en -(d)or que permanecen invariables en el femenino: *defendedor*, *encantador*, *pecador*, *señor*, *tajador*, etc. Como las formas en -a emergen en el siglo XIII-XIV, conviene destacar la antigüedad del manuscrito original del que nuestro texto es copia.

El adjetivo registra dos casos originales. El primero de ellos es *cortés*, que se declina en femenino en -a o se mantiene invariable. Formas como *cortesa* son en efecto corrientes en esa época (~ s. XII→), pero jamás se emplea este paradigma en castellano moderno, aunque es posible, eso sí, localizarlo en algunos derivados de pueblos. Otro arcaísmo parecido es el adjetivo posesivo *mio*³⁵, adoptado muy a menudo aquí, a pesar de que el texto contenga igualmente las formas actuales, que se iban extendiendo ya en el siglo XIV:

Ora catad lo que me consejaredes, e lo que y fuer más **mia** pro e vuestra (p. 19).

Mio hermano es muy buen cavallero [...] (p. 32).

³⁵ Esta forma se encuentra aún hoy en la región leonesa.

Agora vos diré todo el **mio** pensar (p. 56).

[...] amenazar lo he con esta **mi** espada [...] (p. 56).

Vos sabedes commo los griegos me an muerto **mi** padre e nos an las tierras astragadas e destruídas [...] (p. 57).

También es notable el empleo de la interjección *o bien* (cast. mod. *muy bien*). Recuerda mucho el gascón *o-be-o* u *o be* (en francés *oui certes, oui bien*). No obstante, los versos del original francés que corresponden a nuestra traducción no llevan ningún rasgo de este uso meridional:

—Señor [...] aquéste es Esmeré, e su hermano, e estos otros sson sus compañeros.

—**O bien** – dixo el enperador –, veo que están bien guisados de batalla.

—Señor – dixo Esmeré –, entendet mi razón. Por vuestra grant merçet, un don me otorgat.

—**O bien** – dixo el rey –, de grado (p. 34).

«Ce sont li dui vaillet, fis au roi Felipon.

—Voire», dist l'emperere, «bataille est de session.

—Sire», dist Esmerez, «entendez ma raison:

Par la vostre merci, je vos requier un don.

—Vos l'aiez», dist li rois, «s'il valoit Besanson»³⁶.

Con gran frecuencia se explota asimismo de diferentes maneras el adverbio antiguo *mucho*. El copista lo aplica enormemente para modificar el adjetivo, participio o adverbio alejado de él en la frase:

Mucho fué Garssir desmayado quando aquesto vió (p. 24).

Mucho sodes buenos cavalleros de armas, e que vos conbatiestes sienpre muy bien (p. 29).

³⁶ A. WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, Vol. 2, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1909, p. 47.

Aparece igualmente delante del participio u otro adjetivo verbal (adjetivo substantivado):

[...] fueron armados los de Costantinopla, e llegaron alas puertas de la çiudad bien diez mill delos **mucho** ardidos (p. 27).

E venían **mucho** avivados por matar a Florencia [...] (p. 95).

El adverbio, que precede al adjetivo pospuesto al sustantivo, se halla incluso bajo las formas *muy* y *mucho*:

E tirávanlo treynta cavallos **mucho** arzeziados (p. 36).

E cada uno traya en su mano su espada muy linpia e **mucho** aguda (p. 95).

Mucho se utiliza aun delante de otro adverbio en el ejemplo siguiente:

[...] cavalgava Garsir **mucho** apoderada mente[...] (p. 37)³⁷.

También se ve, finalmente, en frases compuestas, como por ejemplo en la página 24:

[...] e ergieron sus velas e xinglaron todas en uno, **mucho** a sabor desý [...].

En resumen, *mucho* se aplica generalmente como variante de *muy* ante palabra que comienza por vocal. Los textos antiguos estaban salpicados de *mucho* o *much* ante vocal, donde hoy se emplea solamente *muy*. Sin embargo, surgen en *Otas de Roma* dos casos excepcionales:

E su hermano Miles **mucho** fué buen cavallero si ensí oviese fe e lealtad. Mas **much** fué falso (p. 31).

E ellos asý aguyjando, fallaron se con un grifón a que dezían Synagog, **mucho** orgulloso, que era pariente de Garssir, e **much** su amigo [...] (p. 46).

³⁷ Se encuentra de la misma manera *muy fiera mente* en la página 95.

Estas dos formas son circunstancias claras de la síncope de la *o* interior o media, teniendo en cuenta la función proclítica del adverbio *mucho* en estas expresiones. El adjetivo *mucho* parece tolerar esta misma síncope en la frase «sabía **much** mal». Vista la estrecha relación entre el sustantivo *mal* y el adverbio proclítico *mal*, es de sospechar que el escriba haya confundido los dos, y, tomando la forma *mucho* por adverbio, le haya practicado la síncope.

Como anunciado anteriormente, el verbo representa una de las partículas más interesantes de la frase a nivel filológico. Aunque muchas de sus características se asimilen a formas dialectales (el leonés) en nuestro texto, es necesario señalar los demás casos que demuestran las variaciones de la lengua medieval castellana. Para proceder de una manera clara y precisa conviene destacar los grupos siguientes:

- La apócope de *e* tras *l*, *n*, *r* y *z* en la tercera persona singular del presente del indicativo de los verbos en *-er*, *-ir* es muy usual y simboliza la antigüedad del original que sirvió de modelo para este manuscrito, ya que sólo es a partir del siglo XIV que el castellano comenzó a preferir las formas con *e*: «Más **val** perder omne la onrra que ganar la desonrra», p. 70.
- La desinencia de las primera y segunda personas del plural del pretérito de algunos verbos en *-er* o *-ir* aparece de vez en cuando con *-ie*³⁸: «En grant duelo me **metiestes** por él [...]», p. 75; «E quando vió que gelo non **quesiemos** jurar commo los otros [...]», p. 77; «[...] maravillado ssó, que sodes tan fermosa, de cómmo **veniestes** aquí [...]», p. 84.
- Existe una vacilación casi igual entre *foýr* y *fuyr* en el cuento: «Mas ellos avían un buen ayo que **fuyó** conellos de noche [...]», p. 25; «[...] los otros començaron a **fuyr** syn tornar [...]», p. 28; «Pero yo foý dela batalla canpal, non **fuy** por ende recreúdo», p. 61; «E ferieron por tan grant fuerça los griegos quela ssu az fué quebrada, e començaron de **foýr** [...]», p. 71.
- El pluscuamperfecto en el texto se forma de manera general con la raíz del perfecto y las desinencias *-ara*, *-iera*, o sea el pluscuamperfecto latino del tipo *amavĕram*. Se practica todavía este uso en el lenguaje literario moderno, pero ya no se conoce en la lengua hablada: «Mas ella menbróse delos nonbres de Nuestro Señor e començolos a nonbrar delos más altos, ca bien los **aprendiera**», p. 86; «Ssy quier todos sus parientes le **murieran**, quele non

³⁸ Como se verá más tarde, esta desinencia ocurre igualmente en la tercera persona del plural del pretérito de dichos verbos. Las formas obtenidas son posibles en castellano antiguo, pero en el siglo XIV, la conjugación moderna ya estaba muy adelantada en comparación con los dialectos, que ellos guardaron las formas antiguas mucho más tiempo.

fincara ssynon un ssu primo cormano», pp. 114-115. Verbos como *escapara*, *librara*, *respondiera*, *serviera*, o *enbiara* funcionan según la misma regla³⁹.

- El presente de subjuntivo de *ir*, *plazer*, *oír*, *traer* y *valer* nos da unas formas atrayentes, ya sea por su antigüedad o por los influjos que algunos de estos verbos sufrieron con otros: «Ruego vos que mela **vades** demandar, ca me es muy menester»⁴⁰, p. 15; «Vasallos e amigos, ruego vos que me **oyades**», p. 15; «Nuestro Señor vos los **traya** acá por su merçet», p. 21; «E Dios non fizo hueste, desde el señor an perdido, que **valan** cosa, nin se defiendan»⁴¹, p. 48; «Non **plaga** a Dios, que por nos priso muerte»⁴², p. 64.

La sintaxis de *Otas de Roma* incluye a su turno ciertas formas curiosas en varias ocasiones. El uso bastante extendido del nombre partitivo al estilo del francés moderno es uno. He aquí múltiples testimonios de su dispersión:

E de aquellos que ende escaparon que eran sabidores e hardidos e de grant proeza, esparzieron se por las tierras, cada uno asu parte (p. 13)⁴³.

[...] sy este donzel oviese en sy **tanta de bontad** commo yo veo en él de beldat e de parescer [...] (p. 31).

[...] el enperador le dió **tanto de ssu aver** que fincó conél (p. 38).

E cogióse ala alta Mirmanda, que era grande e quadrada, e **delos griegos** conél, commo gente desmayada (p. 71).

Onde començaron a venir dolientes de muchas partes con grandes enfermedades, **dellos** en carretas, **dellos** en bestias, otros sobre palos (p. 113).

³⁹ Esta forma sirve incluso para el perfecto del condicional, así como se ve en la página 77: «[...] non gelo quesiemos otorgar, e sy poder oviéramos, bien gelo **vedáramos**».

⁴⁰ La forma analógica y usual ocurre algunas líneas más tarde: «E por ende vos ruego que me **vayades** demandar a Florençia», pp. 15-16.

⁴¹ Baird comenta que «en época muy temprana *vala* sufrió el influjo de los verbos en *n* (*tengo*, *vengo*) y acaso de *cuelgo*, y añadió una *g*, junto con *salgo*, ant. *sala*. *Traer* y *oír* resistían más a esta asimilación, apareciendo aún en el siglo XVI las formas *trayo*, *oyo*, pero luego se generalizó *traigo*, *oigo*, con el cambio correspondiente en la conjugación del subjuntivo». Herbert L. BAIRD, Jr., *op. cit.*, p. 151.

⁴² *Plaga* es análoga a *faga*, *yaga*, de *fazer*, *yazer* que no hicieron *fazo*, *yago* en castellano, habiendo caído la yod de fac(i)o, yac(ë)o, y en este caso de plac(ë)at, sin influir en la consonante anterior.

⁴³ Hay una tendencia notable en el cuento a abusar de la preposición *de*, tal vez en relación con el partitivo. Notemos aún que el partitivo sigue vivo hoy en día en los dialectos astur-leoneses.

Después, se nota un uso redundante del pronombre reflexivo, muy frecuente aquí. Hace aparición algunas veces en frases cuyo significado queda perfectamente claro sin el empleo de una construcción reflexiva, sobre todo en las proposiciones con *ser*:

Ora **me veo** que eres muy bueno; esto conosco bien (p. 71).

Vos non sabedes quien **me só**, e demandas me grant follía [...] (p. 92).

[...] e **cogiéronse** por el camino derecho (p. 116)⁴⁴.

La utilización del pronombre reflexivo concede a estas expresiones un carácter muy enfático y personal.

Al lado de esto, el pronombre átono suele preceder al infinitivo regido de preposición. Los ejemplos de esta combinación abundan:

[...] vió que tenían las espadas sobre él **porlo matar** [...] (p. 65).

Mas romanos non quedavan cada día **delos conbater**, e ellos puñavan **dese defender** quanto podían (p. 71).

Esta práctica es normal en castellano antiguo salvo algunas excepciones donde el pronombre está pospuesto. Nótese todavía que en esta última cita y de forma general, el pronombre reflexivo sigue la misma regla que el pronombre objeto.

Otro rasgo de gran extensión es la presencia del artículo definido ante el adjetivo posesivo, conocido en esa época, pero de menor amplitud que en nuestro texto:

[...] non ha ome [sic], por sesudo que fuese, que pudiese pensar **la su** beldat e **el su** guarnimento (p. 58).

⁴⁴ A comparar con la página 89, donde no existe la reflexión: «Oy de mañana quando salimos, **cogimos** en pos de un ciervo.»

Traidor – diz Florençia –, grant follía te coyta, ca jamás **la tu** carne non se juntará conla mía (p. 87).

También hay varios ejemplos de la concordancia del participio pasado con el régimen del verbo, siga o no al participio pasado:

Señora – dixo Audegons –, yo ove **echadas** mis **suertes** sobre vuestro casamiento [...] (p. 52).

Ay, traidor – dixo ella –, e ¿por qué **me** as así **traída**? (p. 81).

E venían mucho avivados por matar a Florençia, e **muerta** la ovieran, mas Terrín les dixo [...] (p. 95).

Baird explica que este empleo «gozó de alguna popularidad en el siglo XIV, pero [que] ya en el siglo XV la práctica de la concordancia iba cayendo en desuso»⁴⁵.

En cuanto a la sintaxis de la preposición, el verbo *ir* nos demuestra varios casos con complemento infinitivo sin preposición, hábito muy conocido en el castellano del siglo XIII. No obstante, se percibe por otra parte en ciertos pasajes que para expresar el modo, *ir* se combina con *de* – seguramente a causa de la influencia del gallego – cuando la normalidad hubiera exigido *a*:

E **fueron ferir** enla priesa tan fiera mente que cada uno derribó el suyo [...] (p. 39).

E fueron todos **de pie** (p. 68).

Esto tampoco es de extrañar puesto que se nota una gran variabilidad en el empleo de las preposiciones. El uso aleatorio de *de* en las locuciones prepositivas compuestas con un adverbio de lugar más *de*, al igual que *cabo*, *cabo de*, *çerca de*, *derredor de*, *detrás de*, y *en pos*, *en pos de*, lo justifica:

[...] començaron a dezir antél e **de tras dél** [...] (p. 32).

⁴⁵ Herbert L. BAIRD, Jr., *op. cit.*, p. 166.

E el traidor non quiso salir de **tras la cortina** en quanto las oyó tosser e bollir (p. 93).

E dexaron de yr **en pos el çiervo** [...] (p. 88).

Oy de mañana quando salimos, cogimos **en pos de un çiervo** (p. 89).

Para concluir este capítulo sobre la gramática, es preciso incorporar un hecho considerable que se produce en el orden de las palabras. Los adjetivos numerales más un adverbio preceden al sustantivo que califican, mientras que en castellano moderno la unión de las dos expresiones iría después del sustantivo:

Desý deçió e llamó a Sansón e Àgravayn, que eran **muy buenos** dos cavalleros, e fuéronse al palacio (p. 55).

E en ninguna parte non podería omne fallar **más leales** dos omes delo que éstos sson (p. 62).

En definitiva, *Otas* posee numerosas características que lo singularizan y que denotan al mismo tiempo, por otra parte, una cierta evolución o variación de la lengua española medieval. En efecto, se descubre un habla particular donde resaltan aun construcciones causativas, como las que se distinguen en algunos ejemplos citados precedentemente⁴⁶.

3. Presencia del dialecto leonés

Al lado de estas figuras gramaticales, se averiguan igualmente en el texto signos del habla leonesa. Basándonos en el estudio detenido de María Concepción Casado Lobato⁴⁷, nombraremos algunos ejemplos, que también

⁴⁶ Para un análisis más profundo de esta cuestión, véase el estudio de Milagros ALFONSO VEGA, *Construcciones causativas en el español medieval: estructura y evolución*, México, Universidad autónoma de México, 1998.

⁴⁷ María Concepción CASADO LOBATO, «El habla de la cabrera alta», *Revista de Filología Española*, Anejo XLIV, Madrid, 1948.

selecciona Baird⁴⁸, para tener una clara apreciación. Como en el capítulo anterior, trataremos las partes que se refieren a la fonética, a la morfología, a la sintaxis y al léxico.

Primeramente, la *Ō* breve tónica latina en sílaba trabada no diptonga. Este caso anormal del vocalismo tónico ocurre dos veces en el cuento, y según Baird, es «un indicio claro del carácter occidental [del] texto»⁴⁹:

–Ay, Dios – dixo Esmeré –, Rey de Magestat, que enla Cruz **morte** prendieste de vuestro grado por nuestro salvamiento [...] (p. 38).

E después quele tiraron la espada dela mano por **forçia**, los traydores dexiéronle que muerto era (p. 64).

Esta diferencia es una característica muy típica del leonés occidental (entre Castropol y Villapedre). También lo es el hecho de que la *Ī* tónica latina se haga e en la conjunción *sī*, a través del latín vulgar *sī*:

E dezían enel palacio: –**Se** a mucho dexan mantener este duelo, non ay ál synon muerte (p. 50).

–Agravayn – dixo Miles –, dexade vos de mal falar, ca para aquel Santo Apóstol que pelegirino vienen orar, **se** esta jura non queredes fazer, que vos non veredes la mañana, ca yo vos tajaré la cabeça (p. 65).

Se es la forma que se encuentra hoy en día en gallego y en portugués. Incluso es posible localizarla en algunos dialectos leoneses modernos. No obstante, el castellano ha privilegiado el *si* muy temprano.

En lo que concierne al vocalismo átono, aparecen ejemplos muy típicos de la región de León en el cuento: en *pelegrín*, se aprecia la apócope del sufijo *-ino* en *-ín*; la epéntesis de *i* tras consonante se ve en *forçia* (falta de diptongo); la conservación de la *e* tras *ç* o *d* es frecuente⁵⁰ – *sandeçe*, *huéspede*, *salude*, *voluntade*, *dexade* –. A pesar de estos casos, se debe prestar mucha atención

⁴⁸ Herbert L. BAIRD, Jr., *op. cit.*, pp. 177-182.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰ La conservación de esta *e* es todavía corriente en el dialecto moderno.

en lo que se considera como tendencias dialectales, ya que en general, el texto se singulariza por una amplia anarquía en este tipo de vocalismo.

Donde se notan más dialectalismos es en el consonantismo. Los rasgos leoneses aparecen en las siguientes formas: la conservación del grupo *mb* en *palombo*; el cambio en *l* de consonante que queda implosiva por la caída de una vocal latina (*dulda*, *duldar*, *dultar*, *julgar*); la variación entre *l* y *r* tras consonante (*l-r* en *çicratón*, *gretón*; *r-l* en *plegón*, *poble*); la falta de palatización de la *n* en *pequeno* procedente del -nn- latino⁵¹; la conservación de *yod* tras palatal en dos ocurrencias de la palabra *mugier*⁵²; la caída por dos veces de la *d* intervocálica entre *u* y *a* (*desnuar* y *trasuar*).

En lo que se refiere a la morfología, algunos hechos morfológicos han persistido en leonés. El sustantivo, por ejemplo, nos ofrece una muestra del plural de *reis*, raro ya en la época del *Cid*, pero vivo hoy en los dialectos asturleonese. La presencia del pronombre dativo *lle* – «E Esmeré llamó el burgés e díxolle», p. 26 – sugiere también un cierto influjo regional. En cuanto al artículo, el uso de *lo*, que aparece una vez durante todo el texto – «E él alçavase e posava enlo más alto ramo que fallava», p. 49 –, es característico del aragonés y del leonés. A todo esto cumple agregar la contracción de la preposición más el artículo (*de + la > da*)⁵³, que determina una vez más el indudable carácter occidental de *Otas de Roma*.

Los empleos del verbo en el texto presentan igualmente algunas peculiaridades interesantes. Partiendo del punto de vista que algunas formas ya eran conocidas de(l) siglo(s) anterior(es), se puede apreciar en este cuento como ciertos fenómenos resisten a las innovaciones castellanas. El conservantismo dialectal se constata entonces en los siguientes usos verbales:

- La apócope de *e* tras *n*, *s* y *z* en la primera persona del singular de los pretéritos fuertes de algunos verbos en -er, -ir, sobre todo los ejemplos de las formas *quis*

⁵¹ Esta también es una característica del gallego y del portugués, así como del leonés occidental.

⁵² En su edición, Baird informa que «*mugier* ocurre también en el *Cid*, pero [que] en el siglo XIV sería muy rara tal forma en un texto en castellano puro». Herbert L. BAIRD, Jr., *op. cit.*, p. 179.

⁵³ Cf. p. 35 y 110. Esta forma muy interesante se emplea igualmente en portugués. Sin embargo, cabe añadir que, aunque aquí manifieste la intrusión de un hablar regional, ya no se utiliza en el dialecto leonés moderno.

y fis: «— Yo veo bien en mi suerte que non puede ningunt omne regnar que tuerto **tien**», p. 70.

- La falta de desinencia en la tercera persona singular pretérito de *dezir* y *querer* (*fēcīt* > *fez*; *dīxīt* > *dix*): «E desque yantaron, Florençia llamó a Clarenbaut e **dix** le: -¿Cómmo me catas asý commo follón?», p. 103.
- La falta de cambio de la vocal temática en el pretérito de varios verbos de cambio radical en la tercera conjugación: *çefñir*→*çefñió*; *erguir*→*erguió*; *ferir*→*ferió*; *pedir*→*pedió*.
- La conservación de la *yod* tras palatal en algunos pretéritos: *dixieron*, *troxieron*, *çefñieron*, *tañieron*.
- La forma *fumos*, primera persona del plural del pretérito *ir*⁵⁴: «Después partimos nos dende, e **fumos** nos por un monte muy espeso do nos cometieron leones e bestias malas», p. 122.
- La conjugación regular en el pretérito del verbo *andar*, que nos ofrece ejemplos del antiguo pretérito fuerte *andudo*, y su variante en *-odo*⁵⁵. A notar incluso la forma *andodi*: «E después fué destroída e quemada, asý quel fuego **andó** enella siete años», p. 13; «Los mandaderos del enperador **andudieron** tanto por sus jornadas que llegaron a Costantinopla», p. 21; «E tanto [sic] **andodi** quele tollí su muger, que era la más fermosa dueña que yo nunca vy», p. 122.
- El uso reiterado de las formas del tipo *fezo veno* y formas análogas de *dezir* (*dexiste*, *dexiemos*): «Desý **fezo** afleitar una nave de todas aquellas cosas quele menester serían», p. 16; «Por aquesta donzella **veno** después a tan grant guerra que nunca y tan grande ovo desque Dios **veno** en tierra», p. 14.
- El futuro singular *averey*, rasgo del leonés occidental⁵⁶: «Ora **averey** yo vengança de mi hermano que matastes», p. 68.
- El futuro sincopado de *yazer*, *yarán*: «[...] veredes que dapño les yo faré, que más de quarenta **yarán** ende mal vaylidos», p. 33.
- La forma *vay*, tercera persona del singular presente e imperativo singular, de indiscutible índole leonesa⁵⁷: «**Vay** e cata, e pregunta sy fallarás algunt pelegrín que me quesiese levar en su guarda, e yo le daré de mi aver lo que él tovier por bien», p. 104.

⁵⁴ Forma puramente leonesa. Conviene destacar que las formas *fuemos* y *fuestes* son posibles en castellano antiguo, ya que están presentes en el *Cid*.

⁵⁵ El verbo *andar* sigue la misma tendencia que el verbo *estar*. En efecto, se hallan en el cuento ejemplos de una terminación en *-udo*: «[...] e **estudo** queda un poco e non sopo qual dellos tomase» p. 99.

⁵⁶ De manera general, el futuro del indicativo de los otros verbos también toma una terminación en *-ei* (*falarei*).

⁵⁷ Esta misma ocurrencia se encuentra incluso en la tercera persona singular del indicativo, derivada de *vadīt*: «¡Para mi cabeça – dixo Millon –, mal vos **vay**!», p. 87.

- La conservación de la *e* final en el imperativo plural de *dexar* (*dexade*): «Agravayn – dixo Miles –, **dexade** vos de mal falar [...]», p. 65.
- Las formas sincopadas (síncopa de la *e* tras *r*) del futuro del subjuntivo⁵⁸: «[...] ca non avemos de nuestro enque guareçer nin sol valía de un dinero, sylo non **ganarmos** por nuestras armas», p. 53.
- Los infinitivos *conbater*, *dizer*, *dezer*, *llaner*, *llañer*, *plañer*, *toller*, *morror*, que en castellano se conjugan en *-ir*: «Mas romanos non quedavan cada día delos **conbater**, e ellos puñavan dese defender quanto podían», p. 71.

La sintaxis de *Otas de Roma* tiene ya menos características dialectales. No obstante, algunas construcciones nos remiten obviamente al dialecto leonés. Notemos las siguientes:

- En algunos pasajes del texto *por* más infinitivo vale *aunque* o *para* más imperfecto de subjuntivo moderno⁵⁹: «Çertas – dixo Miles – yo non dexaría de yr **por me dar** todo el oro de Taberia», p. 26.
- El empleo del pretérito en lugar del perfecto: «Señor – dize Florençia –, enel mundo non bive muger que tanto trabajo nin tanto enojo sofriese commo yo **sofrý** tres días ha», p. 84.
- Las construcciones preposicionales del tipo *cuidar a*, *dever a*⁶⁰: «¿Cómmo **cuydades** vos **aser** rey por vuestro mal engaño?», p. 65; «[...] segunt me contaron, asý que bien **devíades a** sser señor de un grant reyno», p. 56.
- Las numerosas intercalaciones leonesas de adverbio, pronombre sujeto, sustantivo o nombre propio, locución preposicional, entre el complemento pronominal y el verbo⁶¹: «E vió salir una grant conpañía de omes dela villa que levavan un ladrón **de y dela tierra** a enforçar, que avía muertos e robados muchos omes», p. 100.

Finalmente, es necesario completar las indicaciones sobre el influjo de la lengua leonesa con el estudio del léxico. En *Otas de Roma*, nos enfrentamos efectivamente de vez en cuando a una amplia cantidad de palabras dialectales,

⁵⁸ Sobre todo en la primera persona del plural.

⁵⁹ El uso de *ca* para las proposiciones comparativas demuestra aún más la flexibilidad sintáctica del infinitivo (a la portuguesa) en el dialecto de *Otas*: «E dixo una palabra, pero que gela non entendieron, que ante él querria aver la garganta tajada **ca** ssu hermano **costrar ende** tan grant sseñorío», p. 107.

⁶⁰ Cabe destacar que *deber a* es una forma conocida en portugués antiguo y en gallego.

⁶¹ La repartición de las palabras en ciertas frases del cuento es una señal irrefutable del dialecto leonés.

mayoritariamente de origen leonés, portugués, o incluso gallego. De esta manera, recorriendo el texto, el lector avisado puede identificar vocablos como *argaña*, *borno*, *calagrento*, *destenprar*, *ençemar*, *esgañar*, *lediçia*, *ledo*, *lixoso*, *nenbrar*, *plegado*, *suñar*, *tenprar*, *tollido*, *torvón*, *vejaz*, o todavía *xinglar*.

4. Las intromisiones del autor

En nuestro cuento, la presencia del autor⁶² es significativa. A lo largo de la narración, se descubre una cantidad abundante de intromisiones de distintos géneros. Es necesario entonces separar, clasificar, y analizar cada una de ellas, para destacar sus características y señalar su importancia.

La primera se encuentra ya en el primer capítulo. Debido al lugar que ocupa en el texto (introducción), respeta perfectamente su función de *captatio benevolentiae*. Además de introducir el cuento, el autor quiere darle más valor a sus dichos situándolos cronológicamente en el tiempo. Así, no intenta solamente autenticar la narración siendo fiel a los hechos históricos, sino que designa una fuente donde inserta su intriga⁶³:

Bien oýstes en cuentos e en romanços que de todas las çibdades del mundo, Troya fué ende la mayor. E después fué destroída e quemada, asý quel fuego andó enella siete años. E de aquellos que ende escaparon que eran sabidores e hardidos (f 48 vº) e de grant proeza, esparzieron se por las tierras, cada uno asu parte. E puñaron de guarir, e poblaron villas e castillos e fortalezas. Onde dize el cuento que Anthico el grande pobló primera Anthiocha. El rey Babilono, aquel que fué muy poderoso, pobló de cabo Babiloña de buena gente; otrossí África pobló la çibdat de Cartajena que llaman Tunes. E Rómulu pobló Roma, asý commo paresçe aun agora, enque fué esparzida mucha sangre de mártires por que todo el mundo obedesçe a Roma. Mas por un rey Garsir que fué fuerte e fiero orgulloso e muy conqueridor de tierras priso grant daño el señorío, asý commo agora oyredes (p. 13).

⁶² Aquí, se trata más bien de un copista que de un autor. Sin embargo, en la concepción de este capítulo, los dos pueden mezclarse. El estudio de la lengua nos ofreció varias pistas sobre la región del copista. A pesar de todo, conviene atribuir al autor algunos rasgos específicos.

⁶³ En varias ocasiones, aparte de este ejemplo, el autor hace alusión a sus fuentes para acreditar mejor su historia. Las «palabras o frases claves» son: «cuento» (muy repetido); «romanço»; «la verdadera estoria»; «esto sabed que es verdat»; «aventura»; etc. Además, se nota en *Otás* una fuerte influencia de algunos episodios de la guerra de Troya, así como de la vida de Alejandro Magno.

En este pasaje, dos detalles son especialmente notables: el primero es la manera que tiene el autor de dirigirse a su público; el segundo atañe al uso repetido del verbo oír. Curiosamente, el autor respeta una cierta distancia con su texto. Por ahora se percibe que está presente, pero sin involucrarse por completo, ya que sólo utiliza formas impersonales para expresarse: «Bien oýstes[...]; «[...] asý commo agora oyredes»; o la más relevante, en el capítulo segundo, «La verdadera estoria diz que [...]». Es como si él supiera la historia, la quisiera contar, pero delimitando perfectamente la frontera entre lo que él dice y lo que el cuento por sí mismo transmite⁶⁴. Debido a este factor, se justifica mejor el empleo del verbo «oyr», que representa indudablemente el carácter oral del cuento, cumpliendo así con la tradición medieval de la oralidad.

Las transiciones y las evocaciones son otros dos medios que favorecen la manifestación del autor. Para el primero, puede tratarse simplemente de una presentación o de un resumen de lo narrado (presente):

Mucho fué ledo Clarenbaut quando sse vió libre dela forca, e fincó con Florençia, asý commo oýdes, su jurado. Mas mala mente sse perjuro después el alevoso, ca era omne de mala natura, ca nunca tovo a omne fé nin verdat (p. 101).

Mas de Clarenbaut vos digo que por Florençia fué libre, que non perno enla forca (p. 101).

Assí como oýdes fué la nave afondada, e morieron quantos enella yvan, fuera sola mente Escot el maestre della e Florençia, la Infante de Roma, que se tenía al saco con tal pavor commo podedes entender (p. 108).

De una información de lo que va a seguir inmediatamente (futuro inmediato):

Mas⁶⁵ ora vos dexaré el cuento a fablar destó, e tornará a fablar del rey d'Ongría (p. 25).

⁶⁴ Se encuentra otro ejemplo de este mismo género al principio del capítulo LI: «Dize la estoria que aquel día que allí arribó Florençia que era día martes», p. 109.

⁶⁵ Hay que señalar que la conjunción de coordinación *mas*, así como los adverbios del tipo *agora* o *adelante*, indican un cambio de orientación en la narración. También pueden ser claramente la obra del autor/copista.

Agora vos fablaré dela grant seña del rey, e del carro e de ssus fechuras (p. 36).

Mas agora vos contaré commo aveno Florençia con Miles, por que enbiara (p. 53).

Agora oyredes commo la reyna Florençia guaresçió a Clarenbaut de muerte que non lo enforcasen, donde ovo (f 88 vº) él grant plazer. Mas ella lo conpró después cara mente, commo podedes oyr si vos ploguier (p 100)⁶⁶.

El autor utiliza incluso el imperativo presente para anunciar la continuación del cuento. Este método le permite llamar la atención del lector/público más considerablemente:

Agora oýd commo fizo la piedra su virtud por la misericordia de Dios [...] (p. 86).

Agora oyd del gretón falso en qual guisa obró. [...] Veredes el endiablado, commo lo tomó el diablo (p. 93).

Mas agora oyd qué fezo el omne bueno (p. 94).

Señores⁶⁷, agora escuchat⁶⁸, e sabed verdadera mente que Terrín, el señor de Castil Perdido, era omne bueno e de grant poder (p. 114).

Agora, señores, un poco me aschuchat, e oyredes por quál maravilla fueron allá juntados los enemigos de Florençia (p. 117).

⁶⁶ En estas citas resalta particularmente a la vista el adverbio *agora*, que justifica el futuro inmediato. Además, el recurso constante a verbos como *fablar*, *contar*, o *oyr*, es otro signo de la fuerte oralidad que se percibe en *Otas*.

⁶⁷ El término *Señores* parece ambiguo. Efectivamente, uno puede figurarse que el «autor» se dirige a una clase social elevada, lo que no justifica el género del cuento, que está más bien asociado a los textos populares. Por eso aquí, es más probable que este sustantivo indique que el relato no se dirige solamente a una persona, sino que a varias a la vez. El hecho de que el «autor» hable o cuente su historia para un vos lo justifica notoriamente. Además, esta apóstrofe puede contener dos hipótesis: o el copista la introduce de vez en cuando para retener la atención del público (su versión es entonces una revisión del texto original), o ésta remonta al primer autor (el copista la guardó fielmente).

⁶⁸ El verbo *escuchar* (*aschuchar*) es interesante. Utilizado dos veces casi al final del cuento, demuestra que el autor quiere poner en evidencia la importancia de sus dichos. Seguramente que también, como el lector/público lleva leyéndolo/escuchándolo durante tiempo, teme a que ya no le preste tanta atención como al principio.

Para una forma más alejada cronológicamente hablando, se aprecia el uso del futuro con algunas precisiones o apreciaciones del autor:

E adelante oyredes la traición que fizo a su hermano, que nunca tan estraña oýstes en fabla nin en retraer (p. 48).

Mas, ¡ay, Dios!, que él non sabía su corasçón nin su pensar, e cómmo lo Florencia mandara meter en prisión. Dios, e ¿quién se puede guardar de traición? Desque Dios fizo çielo e tierra e mar e bestias e las aves, e metió a Adán enel paraíso, e Eva, do comieron la mançana queles fuera defendida, por que fueron echados en los trabajos e en las coitas del mundo, nunca tal cosa avengo commo vos contaré, nin resçebió omne nin muger tal pena nin enduró commo Florençia por Esmeré. E esto fizo Miles, su hermano, que Dios maldiga (pp. 73-74).

Nunca el traidor de Judas, que en Gehetsemanía vendió Nuestro Señor aos judíos, fizo mayor traición dela que fará çedo Clarenbaut a Florençia de Roma (p. 103).

Siempre a nivel transitivo, se hallan en la fábula intromisiones a la primera persona del plural. No son muy corrientes, pero sus apariciones son extrañas. Es como si hubiera varios autores que cuentan la misma historia a la vez⁶⁹:

Agora vos diremos de Esmeré e del rey Garssir, commo yva fuyendo con grant yra e muy espantado, e Esmeré enpos él por lo prender (p. 69).

Ora vos dexaremos de fablar delos que en mar sson entrados, e tornarvos hemos a fablar de Florençia, la infante de Roma (p. 74).

En cuanto a las evocaciones, hay que subrayar sus funciones. En casi la totalidad de los casos intervienen en pasado, y representan los esfuerzos del autor para dar a su texto una cierta unidad o coherencia. De esta forma, se

⁶⁹ Quizás que, como aparecen en la mitad del cuento, el autor/interlocutor quiera involucrar a sus lectores/receptores en la narración de su historia. Es decir que la gente, puesto ya va conociendo poco a poco el cuento, está más apta a anticipar el desarrollo de los acontecimientos. Otra posibilidad, todavía más probable, es que el interlocutor quiera «mezclarse» con el verdadero autor del cuento. Así, detrás del «nosotros» narrativo se esconde el que inventó la historia, y el que la cuenta según como la aprendió.

aparentan a pequeños resúmenes de algo contado anteriormente, que ayudan al lector/receptor a recordarse de la historia para asimilar mejor las novedades:

Dela otra parte Florençia era y, asý commo ya oyestes, en Castil Perdido, que nunca Terrín sopo quien era nin de qual lynaje (p. 92).

E Florençia, aquella que Dios amava e que feziera tan bella que par non avía, era asý commo oýstes enla santa abadía de Bel Repaire (p. 110).

[...] e fablar vos he de Millon, el desasperado de fe e de verdat, que fizo tal traiçión contra ssu hermano Esmeré commo vos ya conté [...] (p. 113).

Por otra parte, de una manera más impersonal, se percibe la presencia indirecta del autor cuando surgen frases que suenan como moralejas, o como consecuencias irrevocables del poder de Dios (religión):

A tanto llegó y el buen barón Esmeré, que Dios bendiga (p. 40).

Verdat es grande que non se deve ome [sic] fiar enel traydor; ante se deve aguardar dél, ca sienpre él está presto de fazer su enemiga, que jamás non quedará fasta su muerte (p. 79).

Ca esto es verdat, que quando alguna ocasión ha de venir a omne o ala muger, non puede dormir tan bien (p. 93).

Maravilla fué commo la non mataron, mas Dios la guardó ende, quela non quiso olbidar. Ca non puede ser perdido el que Dios quier ayudar (p. 102).

E así fué, ca al que Dios quier ayudar, non lo puede ninguno estorvar (p. 108).

Aquí feneçe nuestro cuento. Dios nos dé buen consejo atodos. Amen (p. 126)⁷⁰.

Es evidente que detrás de cada una de estas citas se descubre la influencia del autor, pero más sutilmente. Estos ejemplos son la prueba más contundente de

⁷⁰ Estas cortas frases finales asimilan nuestro cuento al género religioso. En efecto, se debe sospechar una fuerte influencia hagiográfica. Pero se hablará de este tema más profundamente en la tercera parte del cuarto capítulo de este estudio.

que el autor/interlocutor añade de vez en cuando a su texto comentarios, oraciones, o incluso apreciaciones que no hacen parte, por decir así, del cuento original.

Entonces, siendo así, nos encontramos de manera obvia frente a un autor/interlocutor omnisciente⁷¹. Muy a menudo alega informaciones suplementarias, ofrece sus puntos de vista o sus consideraciones. En resumen, participa de manera más activa al desarrollo del cuento:

E con grant traición fizo enfinta de llorar (p. 62).

E ella llorando asý, ahé aquí a Macayre, lleno de mal pensar (p. 92).

Mas ssy ella avía pavor, non vos maravilledes, dela una parte del fuego fuerte que veýa ante ssy, dela otra que todos le dezían mal e la culpavan (p. 99).

¡Ay, Dios! Ssy él esto sopiese, al abadía se fuera derecha mente, que cosa nonlo detoviera. Mas bien creo e non dudbo nada que quando anbos se conosçieren, que farán tan grant alegría que bien será oýda (p. 119).

El comportamiento del autor en nuestro texto es finalmente muy comprensivo. Sus tareas principales consisten cronológicamente en ganarse la atención de la gente (*captatio benevolentiae*), para extender luego una serie de aventuras, teniendo siempre cuidado con que la gente no se aburra. Para eso, debe mantener una cierta conducta. Las pausas en la narración le sirven entonces para aligerar su discurso, y al igual que lo explica Pierre Gallais en su artículo sobre los manuscritos de *La continuation-Gauvain*, «ces pauses sont beaucoup plus des pauses de "conteur" que d'"auteur": elles sont incontestablement composées en vue de la récitation»⁷². Hay que conservar de estas pausas «le net souvenir de leur caractère très "oral": le conteur s'adresse à des auditeurs (*Signeur, orés*), il cherche à les retenir car il craint que son "conte" ne les *anuit*; il vante sa marchandise (*rice romans*), il allègue sa source,

⁷¹ Tratándose de un cuento, se supone que el autor siempre sabe todo. Es más fácil incluso para él, en este género, proyectar los sentimientos o pensamientos de sus personajes, ya que en definitiva, cada persona que narra un cuento siempre lo arregla a su manera.

⁷² Pierre GALLAIS, «Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la Continuation-Gauvain», *Romania*, 85 (1964), p. 187.

le *grant conte*, dont il est le seul capable de retracer *mot à mot* et *en ordre* le déroulement complexe»⁷³. Además, el lugar que ocupan está muy atentamente calculado para que perdure un cierto suspense⁷⁴. Sin embargo, se localizan, por otra parte, suspensiones más caracterizadas: se trata de conclusiones parciales o definitivas, como es el caso en el ejemplo siguiente:

Mas desquelo abrieron e fallaron el cobre e el plomo, toviéronse por engañados. E non demandedes sy ende ovieron grant pesar (p. 106).

A través de estas fórmulas, está claro que el autor no desea aburrir su público con descripciones o anécdotas suplementarias. Quiere una redacción natural, la más corta posible, basándose en lo principal y sin ningún tipo de añadidos. Pero sin olvidarse, eso sí, que «la *fidélité à la matière* interdit d'omettre, d'oublier tel détail, telle énumération»⁷⁵.

Conviene recordar aquí que la versión del *Otas* presente es una revisión de otro cuento anterior. Por consiguiente, el autor es más un copista que un autor. De esta forma, el análisis de su trabajo es interesante, ya que donde algunos pueden hacer una simple traducción, otros pueden incrustar material personal, como en su caso. Por eso, «il arrive que les additions correspondent à des suppressions et soient parfois de simples variantes. Mais plus fréquemment, il s'agit de véritables transformations, et ce qu'il est intéressant de faire apparaître, c'est qu'un remanieur se résigne rarement à éliminer quoi que ce soit, même un détail apparemment aussi gratuit que l'aparté d'un confrère: il le modifie pour le faire sien, mais garde le principe de l'intervention du conteur»⁷⁶. Lo que suele suceder la mayoría de las veces es que el copista se extienda más de lo conveniente. Empujado por una fuerza creadora, acumula entonces toda clase de fórmulas inimaginables. Por otra parte, con sus palabras, también

⁷³ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁴ No obstante, como ya lo hemos visto, algunas pausas quitan lamentablemente todo suspense con descripciones muy precisas, que adelantan tempranamente la conclusión de los sucesos. El ejemplo más significativo se encuentra en la página 101, que describe el final del cuento veinticinco, páginas antes de que éste acabe: «Agora oyredes delas grandes desaventuras que avenieron a Florençia, que era de tan alto logar e tan noble, pero después veno a Roma e fué juntada a Esmeré, el buen cavallero, fijo del rey d'Ongría. E por ella ganó él el enperio de Roma. Mucho fué aquel día el alegría grande de quando fueron juntados, e él fué coronado, e ella otrosí. E éste fué el mejor cavallero que en aquel tienpo sopieron».

⁷⁵ Pierre GALLAIS, *op. cit.*, p. 215.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 221.

puede «crear» un texto mejor, más accesible, y con un estilo más suelto, puesto que en resumidas cuentas, los mejores autores/copistas son aquellos que, mediante a su trabajo personal y a todo su arte, consiguen elaborar una buena obra con descripciones cortas, pero útiles, de lugares, de personajes, o incluso de sentimientos⁷⁷.

Después de este largo bosquejo, se puede estimar entonces sin muchos riesgos, según las pistas que acabamos de ver, que la aparición de nuestro texto en España no sobrepasó el siglo XIV. Incluso, con más precisión, habría que situarla a principios de este mismo siglo, como lo indica Baird en su introducción, aunque Amador de los Ríos no esté de acuerdo⁷⁸:

En efecto, un estudio detallado de las tendencias dialectales y de las formas antiguas que ocurren en nuestro texto nos revela unos fenómenos lingüísticos que sería raro encontrar en un texto escrito en castellano puro hacia el año 1400. Sabemos, sin embargo, que muchos usos gramaticales persistían en León después de haber sido desechados por el castellano. No obstante, ya se había abandonado por entonces el empleo del leonés en obras literarias. El dialecto leonés se vio relegado al habla rústica, y apareció en los textos del siglo XV y después, como el célebre «sayagués», solamente cuando los comediantes y poetas querían dar a los personajes de sus obras un carácter rústico y humorístico. De lo que hemos podido observar en el estudio lingüístico de esta obra, en el cual encontramos gran número de formas dialectales de usos gramaticales que serían arcaísmos chocantes en el castellano de fines del siglo XIV o principios del siglo XV, tenemos que inferir que el presente MS de *Otas de Roma* es una copia de otro, posiblemente intermedio entre aquél y la traducción original española en dialecto leonés de la *Chanson de Florence de Rome*. Los datos nos hacen pensar además que esta traducción se redactó probablemente en el primer cuarto del siglo XIV, y que ha sido muy poco modernizada en las copias subsiguientes⁷⁹.

⁷⁷ Efectivamente, se encuentran en *Otas de Roma* muchas descripciones de lugares y sobre todo de personajes. Las características físicas y morales de cada uno son curiosamente evidenciadas por el autor a través de hipérboles, figura de estilo que suele adoptar frecuentemente.

⁷⁸ Según él, nuestra leyenda existe en un códice escrito en pergamino a dos columnas, a fines del siglo XIV o principios del XV. José AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, Vol. 5, Madrid, 1864, p. 53, nota 2.

⁷⁹ Herbert L. BAIRD, Jr., *op. cit.*, p. 9.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

1. El emperador Otas

En la obra, Otas es el personaje que representa la sabiduría y el pacifismo. Sus cualidades morales son ejemplares. A pesar de ser muy poderoso, utiliza su estatuto para mejorar su reinado. De hecho, desde el principio del cuento, el autor elogia su nobleza y su conducta religiosa:

La verdadera estoria diz que un enperador fué en Roma aquella sazón que ovo nonbre Otas, muy poderoso y muy buen christiano a maravilla (p. 14).

[...], vos diré de muy grant nobleza que fué de tiempo antiguo, que non aveno más noble en la christiandat (p. 14).

Incluso, cuando Garsir manda sus mensajeros para amenazarle, diciéndole mediante ellos que si no le da su hija como esposa destruirá su imperio, el buen hombre no se enfurece y mantiene su calma. Devuelve las ofrendas que los hombres del emperador de Constantinopla le traían, y les pide luego que regresen a sus tierras sin temer que alguien les ataque, ya que muy respetuosamente Otas exige que nadie les haga daño:

E desque los mandaderos desafiaron el enperador de parte de su señor, salieron se luego de palacio e descendieron se por los andamios, e todo su aver que troxieran les fué dado, e los camellos e las bestias, que cosa ninguna non menguó. Desý saliéronse dela villa, que non quesieron y más estar. E el enperador, commo era omne bueno, mandó por toda su tierra que non fuese tal queles feziесе enojo, nin pesar, nin destorvo ninguno, synon quelo mandaría enforçar, sy muy alto omne non fuese, por que todo mensagero deve andar en salvo por do quier que andudiere (p. 20).

Conviene precisar que, como la mayor parte de los buenos gobernadores, Otas tiene la suerte de estar rodeado de buenos consejeros. Así, se aprecia en su política una cierta democracia. Para él, el diálogo es importante durante una

crisis, y que gente sabia y experta le dé una buena opinión hace que las decisiones sean menos difíciles de tomar:

El enperador otas ovo consejo con sus altos omes [sic] buenos e de buen recabdo sobre aquello. Desý partieron se dende, e mucho bien fizo pensar delos mensageros (p. 19).

Por eso, cuando la guerra estalla, el emperador de Roma se deja guiar por los consejos de sus hombres, y en buena parte por el valiente Esmeré. Tampoco hay que olvidar que, como desea actuar bajo una moral cristiana, los actos que emprende corresponden perfectamente a una conducta que hubiera podido ser dictada incluso por Dios.

Otas no es solamente noble en su palacio. Durante la guerra, se aprecia en él cualidades dignas de un gran hombre. La primera y más significativa es que, a pesar de ser él quien dé las órdenes, participa no obstante al combate como cualquier otro soldado. Su coraje y su valentía lo empujan a tomar las armas para defender su reinado contra los ataques del enemigo. Luego, sabe reconocer y recompensar el buen comportamiento y la nobleza de la gente que le ayuda. De esta manera, desde que el caballero Esmeré le salva la vida y hace todo su posible por defender sus tierras, Otas lo lleva en tan alta estima que, cuando llega el momento de su muerte, ordena que su hija Florencia se case con él, coronándolo así emperador:

—¿Dó es aquel que mi cuerpo e mi vida salvó a merçet de Dios? Jamás non se me olvidará la grant proeza que contra mí fezo en commo me acorrió (p. 41).

E el enperador yazía esmoreçido, e ya avía la catadura turbada, de guysa que conla grant coita dela muerte, el cuerpo le trasuava, e grant pieça yogo asý el enperador (f 64 vº) que non fabló. E ante que muriese, dixo una palabra que fué de grant buena ventura, que mandó que diesen a Florençia su fija por muger a Esmeré.

—E puede ser — dixo él —, la tierra defendida por él, e la çiudad de Roma; ca ssynon, en otra guysa toda sería perdida (p. 46).

En resumen, este personaje simboliza en el cuento «el hombre poderoso bueno». Su notoriedad es indiscutible. Sin embargo, si se mira y compara la historia desde sus fuentes hasta las diversas versiones finales, uno percibe, con leer solamente los títulos, que algunos «copistas» suelen concederle menos importancia. Efectivamente, la versión española es la única que lo cita en el título: *Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e dela infante Florençia su fija e del buen cavallero Esmeré*. Tampoco es de extrañar tal cosa, puesto que Otas sólo está presente en el primer tercio de la historia – es asesinado «involuntariamente» en el capítulo XXIV. Seguramente, a causa de esto, otras versiones han preferido mantener títulos que representan mejor, de una manera global, la totalidad del cuento, aunque sean menos descriptivos que el español. En francés, se halla así *Florence de Rome*, donde se aprecia que el «copista» centra todos los sucesos alrededor de la infante, presente desde el principio hasta el final de la narración.

2. La princesa Florencia

La hija de Otas es el eje principal del cuento. Los eventos esenciales cunden en su entorno. A menudo que transcurre la historia, este personaje coge cada vez más amplitud, hasta llegar a imponerse en los últimos capítulos como la figura de referencia de la fábula. He aquí uno de los problemas que impide en gran parte la clasificación del cuento en un solo género literario. Al comienzo, todo deja pensar, en efecto, que nos enfrentamos a un texto caballeresco. Sin embargo, con el tiempo, percibimos que la importancia de Florencia, y con ella los milagros que la acompañan, es casi más notable que los hechos de caballería. Debido a esto, el cuento se aproximaría entonces más a un relato de la vida de una santa (género hagiográfico) que a una descripción de proezas épicas. No obstante, como los dos se enlazan, la denominación queda ambigua.

Muchos pasajes incitan a pensar que la princesa tiene las cualidades solicitadas para ser una santa. En primer lugar, se nota en su descripción física una belleza inigualable:

El su paresçer e el su donaire enel mundo non le fallavan par, assý que dezían aquellos quela más afemençiavan que desque Dios formara Adán e Eva que tan bella criatura non naçiera, synon una que nunca ovo par nin averá (p. 14).

Asý es que Otas, el enperador de Roma, ha una fija, la mejor e más fermosa e la mejor enseñada e de mejor donayre que nunca ojos de omne vieron (p. 15).

De su apariencia resalta un gran esplendor. Ya sea por su vestimenta, que denota una riqueza considerable, o sobre todo por la blancura extrema que se desprende de su aura, la figura de la princesa es una fuente de luminosidad a lo largo del cuento:

Mas del paresçer della fueron todos maravillados, asý que dezían que nunca le vieron par de fermosura, e con todo esto tan simple e tan cortesa e de tan buen donayre que era la mayor maravilla del mundo. E dela su clara faz e delas piedras preçiosas onde avía mucho abondada mente por los paños e de muchas naturas, esmeraldas e estopaças e robís, salía una tan grant claridat que todo el logar enderredor era alunbrado. En la cabeşça tenía una guyrlanda de oro do eran engastonados muchos robís e muchas çafiras de muy grant valor que paresçían bien (p. 18).

Entonçe cató Esmeré contra suso a las ventanas, e vió estar Florençia, más blanca que un cristal, e díxole [...] (p. 44).

E vióla tan blanca commo nieve e tan bien colorada que era grant maravilla (p. 91).

E estava más blanca que flor de lis, e la boca pequena e la nariz bien puesta, e asý luzía ssu faz commo brasas bivas (p. 97).

E yendo assý cantando con proçisión, llegó Florençia, que era tan fermosa cosa que dela claridat del su rostro toda la tierra alunbrava. E quando la vió la abadesa, mucho le plogo conella, ca luego tovo que era alguna cosa de Dios (p. 109).

E asentaron se aderredor de Florençia, que da claridat de ssu faz todo el logar do estava alunbrava (p. 110).

E andava vestida de paños negros, e un velo en su cabeça, así quela claridat de ssu rostro rayava por çima del velo de que tenía el rostro cobierto (p. 120).

De una manera general, Claire Ponsich vincula esta riqueza y resplandor de la reina medieval al ambiente material que la rodea. Es como si su entorno tuviera una influencia sobre ella:

La plupart des chambres des reines sont ornées de tapisseries au fil d'or. Les parements sont de toiles et draps d'or, de soie, de vermeil, de courtines de taffetas et de coussins de velours vermeils ou bleus. [...] A l'image de la reine attirant les regards, son espace est attractif. On y trouve la lumière, le confort, la nature, la détente, des salles claires, des jardins naturels ou artificiels, et des patios [...]. Certains espaces du palais forment un ensemble plus idéalisé, dont l'aménagement obéit à des règles culturelles et matérielles plus symboliques. Ces espaces sont des puits de lumière, des lieux de pureté, paradis blancs ou jardins suspendus artificiels⁸⁰.

A todos los superlativos e hipérboles que describen la sucesora de la corona romana se asocian una serie de milagros, cuya realización se produce mediante Florencia misma, o tras sus oraciones. En diversos episodios de la narración, se constata evidentemente que la hija de Otas escapa más de una vez a la muerte de manera bien curiosa y afortunada. A pesar de su cruel destino, lo que más resalta a la vista en cada una de estas ocasiones es que la princesa huye de un final trágico únicamente después de invocar repetidamente a Dios. Pero no se dirige solo al Todopoderoso, sino que también pide ayuda a Jesucristo, a la Virgen María y a otros santos. Así, se extienden por el cuento abundantes oraciones:

—Señora Santa María, Reyna delos Çielos, avós me dy e rendí quita ment. Vosme guardat por vuestra mercet (p. 81).

⁸⁰ Claire PONSICH, «L'espace de la reine dans le palais. L'exemple de la confédération catalano-aragonaise (fin XIV^e-début XV^e siècle)», en *Palais et Pouvoir: De Constantinople à Versailles*, publicado bajo la dirección de Marie-France Auzépy y Joël Cornette, Saint-Denis, PUV, 2003, pp. 215-216. Esta autora crítica afirma incluso más adelante que la victoria final de la reina está en relación con su forma de actuar en el palacio: «Le succès du destin personnel de la reine, l'impact de sa renommée, passent par une maîtrise de son comportement ou de ses émotions intimes dans cet espace [...], plus ouvert que privé, et qui doit être un espace d'honneur et de paix», p. 227.

–Ay, Jesu Christo, Señor, que por nos sofriste pasión e muerte, non sufras que este gretón falso, lleno de traición, aya en mí parte (p. 81).

–Nuestro Señor Jesu Christo, quien en vos cree firme mente commo diz la escriptura non puede ser perdido. Ay, Sseñor, commo vos fuestes traído de los judíos descreídos, e ferido e mal menado, e enla Vera Cruz plegado e escopido, e prendiestes muerte por los pecadores, e al tercer día resuçitastes, asý, Señor, commo esto fué verdat, así vos prenda piadat desta mesquina pecador. ¡Ay, desaventurada! Por mí fué el rey Otas mi padre guerreado e muerto enla grant batalla. E la reyna mi madre murió de parto quando me parió. Grant pecado criminal fizo quien esto bastejó, por que aun muchos llorarán e farán duelo. Mas aquel e perdone que sobre todas las cosas ha poder, e aya merçet de mi alma, ca el cuerpo en mal peligro se ve (pp. 96-97).

–¡Glorioso Señor, Verdadero Padre, con Ssanto Spíritu, librad me oy mio cuerpo de mal, que non finque escarnida (p. 107)!

[...] tomóse a dezir los nonbres de Nuestro Señor, que ella bien sabía. Ca bien entendía que non podía morir en agua nin en peligro quien los dixiese (p. 108)⁸¹.

Entre estas oraciones conviene señalar un hecho interesante que concede tanto a Florencia como al texto en general una fuerte inspiración religiosa: la presencia y repetición del número tres. Esta cifra refleja el carácter divino. No obstante, también es un detalle peculiar que suele imponerse en el género del cuento (tres héroes, afrontar tres aventuras arriesgadas, pasar tres pruebas, etc.). Por eso aquí, fijándose atentamente en los dos últimos episodios, en los cuales la princesa enfrenta circunstancias muy peligrosas (la hoguera y la violación), se constata que, antes de ser salvada, tiene que rezar tres veces. Paralelamente a esto, ya casi al final del cuento, la hija de Otas, recluida en el monasterio de Bel Repaire⁸², santifica igualmente tres veces la herida de Esmeré para curarla:

⁸¹ Las dos primeras citas se refieren al pasaje donde Florencia es agredida por Miles, mientras que la tercera se basa en el momento en el que es condenada injustamente a la hoguera por haber asesinado a la hija de Terrín, el señor que la salvara de Miles. En cuanto a la cuarta y a la quinta intervienen más adelante, cuando Escot, el marinero, intenta aprovecharse de ella. Se nota un parecido entre la tercera cita y el «credo» cristiano.

⁸² Para una información complementaria sobre la reclusión de la mujer en la Edad Media, se puede uno referir al estudio de Paulette L'Hermite-Leclercq, que trata detalladamente el tema. Según ella, «[...] la réclusion traduit une vocation exceptionnelle à la pénitence et la quête de la

E desque le cató la llaga, e le vió el cuero sobresanado, ssantiguó la tres vezes, e luego le recodió ende el fierro fuera, así que ella lo tomó enla mano. Quando Esmeré esto entendió, dió graçias a Nuestro Señor, e luego se ssentió bien guarido (p. 125).

Este personaje es pues la clave del cuento. No representa solo la bella princesa, que el caballero intenta cortejar o salvar, sino que posee unas cualidades divinas que lo sitúan bajo la santidad. A causa de esta dualidad, se puede proclamar ya que el texto mantiene una cierta ambigüedad en cuanto a su género: mitad «novela» caballeresca, mitad relato hagiográfico, *Otas de Roma* se encuentra entonces a caballo entre dos tradiciones medievales relevantes.

3. Garsir: el invasor

Garsir está descrito como un viejo personaje (más o menos cien años) que en su tiempo tuvo grandes momentos de gloria. Su fuerza y su fiereza eran dos de sus más significantes cualidades de guerrero⁸³. No es de extrañar entonces el gran imperio que posee:

El enperador Garsir era muy preçiado e era muy buen guerrero, segunt cuenta la escriptura, de guisa que asu tienpo non fué ninguno tan fuerte ni tan fiero, asý que se non tomó con tal quelo non metiese so su poder. Él era destruidor de sus enemigos e ensalçador desus amigos. Mucho fué buen cavallero d'armas ensu tienpo (p. 37).

sainteté», pero también es posible que «[...] les facteurs économiques et sociaux [...] ont pu faire rechercher la sécurité du récluse». Paulette L'HERMITE-LECLERCQ, «La réclusion volontaire au moyen âge: une institution religieuse spécialement féminine», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 140-141. Cristina González indica, ella también, que el convento aparece como un refugio seguro. Afirmo incluso que el texto, «en este sentido, [...] casi parece literatura de propaganda para reclutar novicias». Cristina GONZÁLEZ, «Otas a la luz del folklore», *Romance Quarterly*, Vol. 35, N° 2, 1988, p. 180.

⁸³ Conviene precisar que durante todo el relato, el «autor» suele atribuir a sus personajes comparaciones animalísticas, sobre todo cuando pelean. La figura del león es la que más se repite. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas connotaciones son a veces malignas. Véase Javier GUIJARRO CEBALLOS, «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 115-132.

No obstante, por diversas razones, su fiereza se mantuvo tan intacta hasta su vejez, que en el relato está considerado como el poderoso tirano. Son luego pocas las comparaciones con su enemigo, mientras que las diferencias abundan.

Al igual que su rival, el emperador de Constantinopla goza de una inmensa riqueza. El palacio bien adornado donde reside lo denota a la perfección, tal como su vestimenta:

E desde que todos fueron juntados, él levantóse en pies asý commo pudo, asý commo tan noble señor commo era, bestido de una aljuba de paño de oro listada a muy ricas piedras preçiosas de muchas naturas, ca ya quanto lo enbargava el manto, e teniendo en su mano un [bastón] de oro a que se acostava, con muchas piedras de muy grant valor [...] (p. 15).

Sin embargo, como ya se anunció, contrariamente al emperador de Roma, Garsir tiene todos los atributos del opresor. Primeramente, él no tiene la suerte de estar rodeado de buenos consejeros. Efectivamente, sus hombres aceptan todos sus proyectos exagerados en vez de intentar contener la avaricia del que los emprende. Así, cuando a Garsir le entra en mente de casarse por la fuerza con la hija del gran emperador de Roma, nadie opta por razonarlo:

—Señor, nos vos la yremos demandar, pues avós plaze, ca otrosý dizen que en todo el mundo non ha tan vella cosa, e esto es verdat. E quando avós ploguier, nos moveremos de aquí (p. 16).

Incluso Sinagons, uno de sus mejores hombres, pone en duda más adelante el valor de los consejos que su rey recibió en el pasado. Pero ni de esta forma Garsir entra en razón. Al contrario, cuanto más se avanza en la narración, más se percibe la determinación del emperador de Constantinopla:

—Señor – dize Sinagons –, vos non fuestes bien aconsejado, nin a plazer de Dios non sacastes vuestra grant hueste, nin asu serviçio. Mas, ¿qué vos quitó avós el enperador de Roma? Tal cuyda conquerir a otro que queda conquisto e que pierde y el cuerpo.

—Synagons – dixo el enperador –, bien vos entendý. Vos bien sabedes commo el rey Otas me desdeñó tan mal. Mas dexadme, ca sy yo puedo venir a puerto salva

mente, mucho me avengo bien. Çertas, él non me terná por viejo nin por recaído, que ante non aya çient castillos derribados e veynte mill romanos non sean despedaçados, o yo terné Florençia cabo mí (p. 24).

Su obstinación llega hasta tal punto, que ni siquiera algún rey de Grecia consigue ponerlo en el buen camino:

—Par Dios, señor, el enperador Otas es de muy alto linage, ¿e por quéle queredes destruyr su tierra e matar su gente fasta que fabledes con él? E enbiadle dezir que venga fablar convusco. E sy quesier fazer vuestra voluntad, synon, entonçe fazed lo que por bien tovierdes.

E Garssir dixo: —Esto non faré. E p[or que] me él portó mala fe, yo destruyré toda su nobleza. Ora vía — dixo Garssir —, todos armados contra la çiudad de Roma, ca mela non puede defender Otas (pp. 31-32).

Luego, de par con su gran avaricia, se destaca en él un desmesurado orgullo. Estando al mando de un reinado, su comportamiento no es usual, ya que en vez de pensar en proteger a los suyos y proliferar sus tierras, sólo le importa su persona. Además, este pecado capital está tan incrustado en él que le hace perder totalmente la razón. Pero no es éste un caso aparte. Como lo describe el autor, son numerosos los personajes que por locuras muy parecidas llegaron a su pérdida a lo largo del tiempo:

Dela otra parte estava Garssir, el dela barva alva, que non avía más sabidor omne enla tierra; mas esto era seso, commo quier que en boda canten, omne de çient años demandar amiga. Çertas, ante semeja grant sandeçe. Pero muchas vezes esto avengo, que un sabidor omne comiença alas vezes grant follía por su orgullo, e muy sin rrazón, fiándose en su seso (p. 35).

Lo que sucede en *Otas de Roma* es que Garsir se muestra muy violento desde que se siente ofendido, o cuando algo le resiste. Su crueldad se aprecia tanto en el campo de batalla como en sus dichos. De esta forma, cuando se enfrenta personalmente a Otas, trata a Florencia, la mujer con la que quería casarse, de prostituta:

—Ay, rey lleno de grant locura, conesta espada vos tolleré Roma e Romania, e faré dela muy fermosa Florençia mi amiga, e tener la he en quanto me pagar. Después dar la he al mi camarero Josías (p. 40)⁸⁴.

Su mente está tan enfurecida que le hace inspirarse de las estrategias de héroes implacables del pasado. De está manera, en vez de corregir los errores de sus antecedentes, vuelve a cometerlos sin ningún desdén. La historia de Troya constituye entonces para él una fuente de aventuras suficientemente atroz para infligir a los de Otas:

—Cavalguemos tan fiera mente que nos metamos por la villa todos. E catad que omne nos vos escape de muerte, ca par esta mi barva cana non averé merçet dellos en toda mi vida. E non será tal que me por ende ruegue a que yo la cabeça non la taje con mi espada. E yo cuydo fazer tanto de Roma commo fizo Menalao de Troya, quela quemó toda (p. 51)⁸⁵.

A pesar de todo, Garsir hubiera podido ganar la batalla si su egoísmo transformado en fanfarronería y obcecación no le hubiera evitado matar a Esmeré. Con la captura del mejor elemento rival y la muerte de Otas, el desrazonable emperador de Constantinopla hubiera tenido la tarea fácil⁸⁶. Sin embargo, después de todas las barbaridades que ya realizó, deja escapar sin ninguna lucidez al que será el principal contribuyente de su pérdida, cometiendo así uno de sus peores fallos⁸⁷:

E por amor de su padre, quito a él e su conpañia, e váyanse con todo lo suyo a buena ventura, e catad queles non mengüe ende cosa⁸⁸.

⁸⁴ La crueldad de las palabras de Garsir no tienen límite. Sin embargo, el contenido de sus dichos parece ambiguo: o se supone que el emperador los pronuncia en un momento de inmensa ira (combate contra su rival), o de no ser así, la verdadera causa de la guerra es la sed de poder y de conquistas. En efecto, es difícil imaginar aquí que Garsir haya declarado la guerra a Otas a fin de obtener la mano de Florencia, puesto que con su hablar la denigra por completo.

⁸⁵ He aquí un ejemplo evidente de la mezcla de diversas fuentes literarias que forman el texto, de las cuales se habló en el primer capítulo del presente estudio.

⁸⁶ Debe considerarse su generosidad como una prueba indiscutible de su arrogancia.

⁸⁷ Se arrepiente de su decisión más tarde en la obra. Cf. p. 58.

⁸⁸ A pesar de lo que se acaba de contar, Garsir aparece aquí, por primera vez, como un ser piadoso con sentido del honor, aunque represente el héroe sanguinario y cruel de la historia. El recuerdo inolvidable del padre de Esmeré le impide asesinar al valiente caballero.

—Señor – diz Esmeré – [...]. Después que yo fuer en Roma, saliré fuera, e sy ganar cavallos o bestias o alguna cosa, non vos pese ende.

E el enperador le respondió:

—Follía dizes. Véte e faz todo tu poder, ca ya portý non será mi hueste destorvada; nin atý nin alos de Roma non preçio yo una meaja, ca se non conplirá una semana que vos prenderé por fuerça e faré quemar la villa toda.

Mucho era Garssir atrevido, e veýa estar ante sy aquel que era tan preçiado, mas tanto era desmesurado que lo non preçiava cosa. Ante le otorgó quelo feziese, mas non tardó mucho quese le tornó en pesar (p. 53).

4. Esmeré: el héroe salvador

Esmeré y su hermano Miles aparecen una vez la guerra comenzada. Su llegada suena como un símbolo de victoria, o acaso deja a los Romanos más posibilidades de defenderse contra los Griegos. Al principio, los dos denotan el ser heroico. Están representados por las características siguientes:

E uno dellos traía el escudo pintado de maravillosa pyntura, el canpo de oro e un palonbo blanco. E éste era Esmeré, e esto dava a entender que sería cortés e omildoso contra sus amigos. E Miles traía león, que dava a entender que sería buen cavallero d'armas (pp. 25-26)⁸⁹.

Su estatuto de héroes se reafirma con la suerte que les acompaña. Tienen «buen tienpo» durante todo el recorrido – especialmente Esmeré, ya que Miles se vuelve malo –, a la inversa de Garsir, que él tiene que soportar tormentas de toda clase (cf. p. 24). Esta ayuda suplementaria está claramente destinada en la obra a los personajes buenos y se asimila a una protección divina.

Además de esto, que sean buenos o malos seres, el «autor» de la historia utiliza una cantidad impresionante de hipérboles, metáforas e imágenes para detallar su físico o sus actos. Esmeré, por ejemplo, goza de una descripción muy parecida en varios aspectos a la de Florencia⁹⁰:

⁸⁹ El hecho de que las cualidades morales de Miles no estén mencionadas es a lo mejor un indicio sobre el futuro desarrollo de este personaje.

⁹⁰ Se debe señalar la fuerte connotación religiosa que Esmeré posee. Como Florencia, él también parece ser un descendiente de Dios (ángel), ya sea por su blancura o por su comportamiento ejemplar.

[...] paró mientes Florençia en Esmeré, e viólo tan bello e tan bien fecho, asý commo selo Dios feziera [...]. Él era grande e nenbrudo e muy bien tajado, e catava muy fermoso. E era blanco (f 57 vº) commo flor de lis e tan bien colorado que era maravilla. Los ojos avía verdes, las sobre çejas bien puestas, cabellos de color de oro. Ancho era despaldas e delgado en la çinta (p. 31).

—Señora – dize Audegons –, muy fuerte e rezio es a maravilla, e de buen corasçon. Nunca omne de mejor vió (p. 45).

—Por buena fé, donzel, mucho vos fizo Dios fermoso e bien fecho (p. 56).

Su blancura es sinónima de paz y de gran pureza. No es de extrañar luego que en su escudo esté dibujado una paloma blanca (cf. p. 28), símbolo de armonía. Pero el caballero no se destaca únicamente por su belleza, sino que se sobresale igualmente en otros registros: Es un consejero sin par:

—Por buena fe syn engaño, buen omne fiera mente es Esmerado. Mejor consejo que éste nunca omne podría dar (p. 32).

Es un guerrero fuerte, valioso y valeroso:

Éste movió contra Esmeré, e era grande e fuerte e valiente, mas pero (f 61 rº) por esto non lo dubdó Esmeré. E dióle por el escudo redondo que traýa, e falsóle la loriga, e metióle la lança por los pechos que pasó dela otra parte. E dió con él en tierra del cavallo, de guisa que sse non pudo levantar. [...] Después desto fué ferir Esmeré al rey Otesans, e quebró enél su la[n]ça. Desý metió mano ala espada e començó adar conella muy grandes golpes a diestro e a siniestro, de guisa que contra su golpe non podían durar (p. 38).

Es un hombre respetuoso y de buen corazón que se preocupa por los demás. Por eso, cuando Otas y su hermano necesitan su ayuda, él siempre acude:

El enperador Otas tenía su buena espada, e firió enla priesa quanto más pudo, e muerto lo ovieran los griegos, quelo ençerraron entre ssy, synon fuese y Esmeré que los abaldonó a librarlo (p. 40).

E muerto lo [Miles] ovieran, mas Esmeré, quello vió, aguyjó entre unos árboles quanto más pudo, e dixo quando lo vió yazer en tierra:

—Sseñor Dios, que enla Santa Cruz muerte prendiste, da me mi hermano, ca yo non quiero d'aquí levar cavallo nin palafrén después que Miles fué a tierra (pp. 40-41).

En resumen, el menor de los hijos «d'Ongria» cumple perfectamente con los valores del noble caballero y con los deberes de un rey. Aparte de ser muy hermoso, lo que le permite en gran parte aspirar a casarse con la princesa, posee una nobleza ejemplar. Es el personaje masculino de la obra que mejor representa la entidad (moral) caballerescas⁹¹ – con Otas, sólo que este último muere prematuramente.

5. Miles: el falso héroe

Al igual que el revés de Otas es Garsir, la grandeza de Esmeré se opone a maldad de su hermano. Miles y Esmeré forman entonces la segunda pareja de personajes principales a características antitéticas. Esta particularidad suele producirse episódicamente en el texto: por un lado se halla el bueno, por el otro el malo (y muy cercanos además). Así, sin contar estos dos ejemplos, se localizan aún otros pares similares, pero de menor presencia en la obra: Terrín y Macaire; Peraut y Solipsa.

Miles es el hermano mayor de Esmeré. Como ya se anunció anteriormente, al principio se le considera como bueno, puesto que con Esmeré viene al socorro de Otas. Pero contrariamente al segundogénito, se aprecian escasas descripciones físicas de él; sólo se mencionan sus cualidades guerreras, hecho que pone a un lector obsequioso en alerta. Efectivamente, a lo largo del texto, sus diversas mentiras y traiciones hacen de él un personaje detestable. Incluso, por si fuera poco, la gravedad de sus actos aumenta a menudo que transcurre el texto. Cada vez se comporta peor. Se nota como una línea creciente en su maldad. En su estudio, Louis Corman observa ya que en las relaciones

⁹¹ En el texto, en la página 42, hay un pasaje que ilustra esta afirmación: «Mucho fué Miles lleno de grant falsidat quando él asý errava asu hermano, mas Esmeré era leal e cortés e ardido asý que mejor cavallero non ovo que él aquel tienpo enla cristiandat». También se puede comprobar aquí la naturaleza opuesta de los dos hermanos.

fraternales «il apparaît que c'est l'aîné qui est le plus perturbé par la rivalité fraternelle»⁹².

La primera traición llega durante la batalla. Salvado poco antes por Esmeré, cuando se encontraba en peligro de muerte, Miles se niega ahora a ayudar a su hermano cuando éste lo necesita:

—Esmeré, ya vos y yazedes d'onde cuydo que nunca saldrede. Ora veo lo que mucho desseé. Much érades ssesudo e fuerte sabidor, asý quel mi seso non se podía ygualar al vuestro. ¡Dios confonda mucho aquien vos acorrier (p. 41)!

La causa de su abandono se debe pues a una envidia que lo carcome. Sus celos, aguantados hasta ahora, saltan a la luz. Al igual que un táctico hábil, contiene su furia hasta el momento propicio. Es como el león que trae pintado en el escudo y que lo representa: voraz y rapaz.

No es de extrañar, sin embargo, esta rivalidad entre hermanos en la literatura. Que sea anterior o posteriormente, sobran ejemplos que traten esta temática⁹³. He aquí algunos de los más fundamentales:

- a) En el cuento bíblico de *Caín y Abel*⁹⁴, Caín mata a su hermano Abel a causa de un ataque de celos. Obviamente, él tampoco encarna en absoluto la figura del buen hermano. Su crimen expone esta concurrencia mediante una forma drástica. Jorge Luis Borges continúa este cuento en *Leyenda*⁹⁵: después de la muerte de Abel, los dos hermanos se encuentran en el desierto y Abel perdona a Caín por haberlo asesinado, demostrando de esta forma como deben comportarse los verdaderos parientes. Con su conclusión, añade que perdonar es olvidar y que la culpa sólo permanece mientras dura el recuerdo.
- b) Esquilo, considerado como el verdadero creador de la tragedia al introducir un segundo actor y reducir el coro, dota a sus obras de un significativo

⁹² Louis CORMAN, *Psychopathologie de la rivalité fraternelle*, Bruxelles, Dessart, 1970, p. 25.

⁹³ Sin considerar las obras donde se desarrolla este tema, existe una amplia cantidad de artículos que abordan el aspecto bajo diferentes perspectivas: social, moral, o incluso cultural. Freud es uno de los que se paró detenidamente en la cuestión. Pero para no entrar mucho en detalles, nos contentaremos aquí de profundizar las narraciones y dejaremos de lado los estudios.

⁹⁴ Dominique CERBELAUD, *Caïn et Abel: Genèse 4*, Paris, Editions du Cerf, 1998.

⁹⁵ Jorge Luis BORGES, «Leyenda», en *Obras completas*, Vol. II, Barcelona, Emecé Editores, 1996.

contenido heroico y religioso⁹⁶. Su obra, *Los siete contra Tebas*⁹⁷, cuyo fondo es la defensa de Tebas por Eteocles contra su hermano Polinices, nos presenta también este importante tema. Eurípides trata igualmente esta historia en *Las Fenicias*⁹⁸.

- c) Durante la dictadura franquista, el mito griego está muy presente en el teatro español. Desde el exilio mexicano, José Bergamín escribe la más trágica de las obras basadas en Hécuba: *La hija de Dios*⁹⁹. Como respuesta a la lucha fratricida, el rostro puro de Antígona, su deseo de reconciliación y perdón entre los hermanos que han luchado en la guerra, son símbolos de deseos de paz y de democracia.
- d) En la literatura francesa, Jorge Simenon ofrece otro buen ejemplo de este conflicto con su *Pietr-Le-Letton*¹⁰⁰, que relata la primera investigación del muy conocido comisario Maigret. En esta aventura policíaca, Hans Johanson, el menor de los hermanos, mata a su gemelo Pietr y ocupa su lugar, después de haber vivido y sufrido demasiado tiempo bajo su imperio: un verdadero placer para un psicoanalista.

Muy a menudo, como no bastan, las traiciones vienen acompañadas por las mentiras, generalmente para encubrir las. Por eso, Miles las utiliza en su estrategia. Es posible entonces esbozar el esquema siguiente: traición 1 → mentira 1; traición 2 → mentira 2; etc. Incluso funciona al revés de vez en cuando: mentira x → traición y. Para aclarar este sistema se puede citar la primera mentira, es decir, la que sigue directamente a la primera traición: Miles, después de haber abandonado a su hermano, se encuentra con Otas, que

⁹⁶ Contenido que se reencuentra justamente mezclado en *Otas de Roma*.

⁹⁷ ESQUILO, *Agamemnon; Las Coéforas; Las Euménides, los siete contra Tebas, Prometeo encadenado*, trad. directa del griego en verso castellano por Juan R. Salas E., Santiago de Chile, Cervantes, 1904.

⁹⁸ 1) EURÍPIDES, *Las Fenicias*, texto de Gilbert Murray, trad., introd. y notas de Clemente Hernando Balmori, Tucuman, Uni. nac. Fac. de filos. y letras, 1946. 2) *Idem, Tragedias*, Madrid, Gredos, 1990-1998 (3 vols.). La rivalidad fraternal es un tema bastante frecuente en la mitología. De manera suficientemente clara, Sófocles hace del padre (Edipo), el responsable de la rivalidad entre sus hijos (Eteocles y Polinices). No cabe olvidar que este tema ocupa un espacio considerable: sobre las cinco tragedias que nos quedaron sobre el mito de Edipo, dos resumen la guerra entre los hermanos (*Los siete contra Tebes* de Esquilo; *Las Fenicias* de Eurípides) o sus consecuencias (*Antígona* de Sófocles). Y en *Edipo en Colone*, la preparación de la guerra se esboza en telón de foro.

⁹⁹ José BERGAMÍN, *La hija de Dios*, México, Manuel Altoaguirre, 1945.

¹⁰⁰ Georges SIMENON, «Pietr-Le-Letton», en *Œuvre romanesque*, T. 16, Paris, Presses de la Cité, 1991.

justamente busca a Esmeré para agradecerle su ayuda anterior. Le cuenta que el buen caballero cambió de campo y que ahora ejerce las órdenes de Garsir:

—Señor – diz Miles –, una cosa vos non quiero encobrir. Çertas, el rey Garssir me enbió agora ssu mandado que me fuese para él, e que me daría muy grant aver, e yo non vos quise dexar, mas Esmeré allá es ydo. En mal punto él naçió, que jamás nunca él bien fará. Pues que tal traiçión fizo, yo cuydo bien que nunca él fué fijo de mi padre, mas que algunt falso lisongero se llegó a mi madre e lo fizo enella (pp. 41-42).

Sin citar todos los pasajes donde se produce esto, hay que notar sin embargo, como se comentaba antes, que los celos de Miles son cada vez más imponentes. Empujado por circunstancias que no le facilitan nada las cosas – el emperador Otas concede la mano de su hija a Esmeré; sus mentiras y traiciones acaban siempre por ser descubiertas –, el mayor de los hijos del rey de Hungría emprende un camino sin fin que lo llevará hasta la muerte¹⁰¹. De mentiroso a asesino, pasando por traidor, secuestrador y casi violador, Miles acumula los crímenes. Se comporta de una manera tan diabólica que el lector termina odiándolo. Hasta llega a hacer de Dios el cómplice de sus maldades, disimulándolas bajo su nombre:

—Par mi fe – dixo él – non vos lo dexaré de dezir. Mucho me ha mal traýdo Florençia, vuestra amiga. Enel otro día quando me enbiastes a Roma, quela guardase, levánteme un día de grant mañana e fuý la ver, e fallé que yazía con ella enel lecho Agravayn. Esto vos juro par Jesu Christo, Fí de Santa María (p. 76).

No obstante, este personaje se diferencia esencialmente de sus antecedentes griegos porque reconoce sus pecados, aunque ya sea muy tarde:

—Ay, Señor Dios! En mal punto fuy nasçido, que trayçión fize a mi hermano, que era rey sagrado e coronado, que era menor que yo e mejor. Verdadera ment el diablo entró e mí, ca fize commo tredor provado, e seré por ende escarnido do quier que me fallen.

¹⁰¹ Miles está motivado a la vez por la envidia y el resentimiento hacia Esmeré, por la rabia y el despecho hacia Florencia, y por la amargura y la desesperación en general.

Millon avía desto tan grant pesar que por poco se maldexiera (pp. 91-92).

El arrepentimiento que lo devora es, con gran certeza, otra prueba suplementaria de la influencia religiosa que predomina en este texto. Confesar su culpa y lamentarse son dos cualidades que cada buen cristiano debe poseer. De esta manera, la obra, y principalmente Miles, nos parece más moral, a pesar de que este último termine siendo condenado a muerte por su hermano.

6. Personajes secundarios

Para completar la lista de los personajes cabe añadir algunos que aparecen transitoriamente. Debido a sus emplazamientos precisos o a sus cualidades, mantienen una importancia considerable. Se pueden separar en dos partes: los que acompañan a los héroes aconsejándoles (hombres o mujeres de confianza) y los que ayudan al desarrollo de la narración.

En el primer caso se hallan Sinagons¹⁰² para el clan de Garsir, y Agravayn y Audegons para el de Otas. Los tres representan el consejero y hombre de mano fiel. A las órdenes de sus estimados superiores, intentan siempre apoyarlos o razonarlos de lo mejor que pueden. Así, la sensata Audegons secunda a Florencia en la elección de su futuro marido:

—Señora – dixo Audegons –, yo ove echadas mis suertes sobre vuestro casamiento, segundo el curso de la luna e delas estrellas, e fallé que con uno déstos aviades de sser casada. Non sé con qual dellos. [...] mas bien vos digo que Esmeré es más fermoso e de mayor proeza e más cortés.

[...]

—Señora – diz Audegons –, vos tomad el mayor, ca mucho es buen cavallero. E envialde luego vuestro mensage, mas guardat que esto ande en grant secreto, ca sylo sopiesen los príncipes e los ricos omes [sic], non plazería a algunos. E así non poderíades fazer vuestra voluntad.

—Amiga – diz Florençia –, bien avedes dicho. A este consejo me atengo (p. 52).

¹⁰² Es el único personaje enemigo descrito favorablemente.

Agravayn, por su parte, se ve obligado a faltar a su rey bajo la amenaza de muerte. Pero muy rápidamente busca una solución para restablecer el orden y disculpar su conducta impuesta por el malvado Miles:

Mas agora oýd delo que fizo Agravayn commo aquel a quien se non olvidara la muerte de su hermano. Lo más toste que pudo, partióse de allý e fuése al apostóligo, e manefestósele e contóle la traición toda, que cosa non le encobrió (p. 67).

Esta clase de asistentes aparece con gran frecuencia en los textos literarios, particularmente en las obras de teatro.

Respecto al segundo caso, entran en esta categoría los personajes que Florencia debe enfrentar en su periplo para sobrevivir. Macayre¹⁰³ es cronológicamente el primero. Caballero del buen señor Terrín, el que salva la vida de la hija de Otas, se aparenta a Miles por su comportamiento: su crueldad y su falsedad tampoco tienen límites. Como la bella princesa lo rechaza, hace que Terrín condene injustamente a Florencia por un asesinato (el de Beatriz) que él mismo comete para vengarse de ella¹⁰⁴. Gracias a la bondad de Terrín, la esposa de Esmeré evita de justeza la hoguera y va a parar en las manos de Clarenbaut y de Peraut, que por aspiración financiera esta vez, la venden sin ningún remordimiento a Escot. El marinero intenta a su turno abusar sexualmente de ella, pero Florencia se salva de nuevo por los pelos.

En conclusión, importa subrayar la función auxiliar que ejercen los personajes secundarios. Además de poseer la particularidad de actuar entonces generalmente por parejas compuestas por un bueno y un malo, estas figuras son efectivamente determinantes para el desarrollo de la heroína del cuento. Gracias a ellas – el hecho de afrontarlas y vencerlas –, Florencia coge más amplitud y su valor al final de la historia se realza todavía más.

¹⁰³ Este personaje se halla también en *Carlos Maynes*. El paralelismo entre los dos textos se observa incluso en los actos del traidor, que intenta de manera análoga violar a la emperatriz Sevilla.

¹⁰⁴ El hecho de que asesine a Beatriz durante la noche no es digno de un buen caballero. Julián Acebrón Ruiz señala que este momento está muy presente en las crónicas medievales. En efecto, la noche representa un tiempo adecuado para los engaños, ya que la oscuridad disminuye las capacidades del adversario y encubre los malos gestos. Por eso, importa la vigilia. Véase Julián ACEBRÓN RUIZ, «La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballerescas», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. de Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 97-124.

EL CONFLICTO GENÉRICO EN OTAS DE ROMA

Como ya se sospechó en los capítulos precedentes, *Otas de Roma* es una de esas obras medievales difíciles de clasificar bajo un género específico, ya que su contenido abarca elementos de varias categorías literarias a la vez. Es provechoso luego enumerar y describir rápidamente los conjuntos más representados en nuestro texto para percibir mejor el conflicto. Pero antes, hablemos de su localización, que ya comporta ciertos aspectos reveladores.

1. Emplazamiento de *Otas de Roma*

Otas se encuentra en el manuscrito h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, que engloba una colección de nueve relatos traducidos del francés. Estas historias se parecen en que están protagonizadas mayoritariamente por mujeres. Sin embargo, los investigadores no coinciden todos a la hora de la división. Cristina González propone coherentemente la clasificación siguiente¹⁰⁵:

1. <i>Santa María Madalena</i>	<u>Vidas de santos</u>	LEYENDAS HAGIOGRÁFICAS
2. <i>Santa Marta</i>		
3. <i>Santa María Egiçiana</i>		
4. <i>Santa Catalina</i>		
5. <i>Pláçidas</i>	<u>Pasiones de mártires</u>	
6. <i>Guillelme</i>	<u>Hombres probados por el hado</u>	NOVELAS DE AVENTURAS
7. <i>Otas</i>	<u>Mujeres calumniadas</u>	
8. <i>Una santa enperatrís</i>		
9. <i>Carlos Maynes</i>		

Plaçidas se sitúa así en el centro de esta colección, entre los relatos hagiográficos y los de aventuras. No obstante, se puede integrar a las dos

¹⁰⁵ Cristina GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 179.

divisiones: al igual que *Santa Catalina* posee las características de las historias sobre pasiones de mártires; con *Guilherme* participa a la designación del grupo de hombres probados por el hado. Además, «la protagonista de *Plaçidas*, Teóspita, comparte con las protagonistas de las leyendas hagiográficas su condición de santa y con las protagonistas de las novelas de aventuras su condición de casada. Sus esfuerzos por defenderse de los hombres que la atacan en ausencia de su esposo son los mismos que se encuentran en los cuatro relatos siguientes, en los que Graciana, Florencia, la santa emperatriz y la emperatriz Sevilla tienen experiencias semejantes [pero a cada vez con una gradación significativa]»¹⁰⁶. Es comprensible luego que los pensamientos de los científicos divergen en el acto de proponer una clasificación adecuada.

En cuanto a *Otas*, es el único relato que presenta un marido (Esmeré) que defiende con valentía a su esposa y no la condena sin escucharla¹⁰⁷. Esto se debe a que la obra pertenece también a otro grupo de historias donde aparecen héroes salvadores, cuyos protagonistas son hombres jóvenes y valientes. Así, Florencia no es ella sola la protagonista; es coprotagonista junto con su marido, dominando ambos una parte de la narración. Sin embargo, las funciones típicas de esta clase de relatos, al igual que algunos personajes, suelen confundirse en las dos secciones. Esta mixtura empuja a Cristina González a declarar que «en esta obra se mezclan dos estructuras folklóricas – la de los relatos de héroes salvadores y la de los relatos de mujeres calumniadas – y [que en] esta mezcla no es de yuxtaposición de estructuras folklóricas, sino de inclusión de la segunda en la primera»¹⁰⁸.

No obstante, según Margaret Schlauch, la mujer calumniada no tiene hijos en dicha categoría de relatos, cuando el malvado calumniador es el cuñado¹⁰⁹. Sin explicar verdaderamente el por qué, se contenta solamente con decir que las diversas versiones de *Florence de Rome* ilustran un carácter más caballeresco y más profano que los otros textos del grupo en el que el malo es

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 179-180.

¹⁰⁷ En cierto modo parece lógico, ya que como lo anuncia Cristina González, «Esmeré, que no ha asumido plenamente todavía el papel de marido, no puede asumir tampoco plenamente el papel de marido airado. De ahí que no condene a su esposa sin escucharla. Su imagen de héroe salvador se quebraría si lo hiciese». *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 183-184.

¹⁰⁹ Margaret SCHLAUCH, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York, New York University Press, 1927, pp. 108-110.

el hermano del marido¹¹⁰. Para Cristina González, «estas peculiaridades se deben [mejor] a que en todas las versiones de *Florence de Rome*, *Otas* inclusive, la estructura de los relatos de mujeres calumniadas está intercalada en el marco de la estructura de los relatos de héroes salvadores y el castigo de los perseguidores y el nacimiento del hijo pertenecen al relato marco y no al relato intercalado». ¹¹¹

Otras características hacen de nuestro texto un relato original y atractivo. La primera de ellas es que los personajes que se hallan en las dos partes de la narración (Miles, Esmeré y Florencia) no experimentan, por así decir, una transformación completa. Después, a la diferencia de las demás mujeres calumniadas¹¹², Florencia cura sólo las heridas del héroe salvador, entregándole los perseguidores enfermos para que éste los mate. Finalmente, Florencia exhibe una alegría de vivir que le viene de su poder y de su independencia. No es en vano la única emperatriz por derecho propio de la colección.

2. El cuento

Puesto que nuestra obra se distingue con el nombre genérico de *cuento* en su epígrafe, conviene destacar entonces la importancia considerable de este género en la Edad Media. Efectivamente, el cuento es la forma literaria por excelencia del siglo XIV. Numerosos son los ejemplos que nos transmiten Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, las dos figuras más significantes. Pero por lo general, el cuento antiguo y medieval, como el relato popular moderno, presenta peculiaridades notables que lo diferencian del cuento literario (con autor conocido y fijado por escrito desde su nacimiento): es anónimo; se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo (la Iglesia facilitó su difusión)¹¹³; existen diferentes versiones con un fondo común (variantes que

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹¹¹ Cristina GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 184.

¹¹² Sobre la relación de *Otas* con *Una santa enperatrís* y con *Carlos Maynes*, véase Anita BENAÏM DE LASRY, «Narrative Devices in Fourteenth-Century Spanish Romances», *La Corónica*, 11 (1983), pp. 280-285.

¹¹³ Es necesario precisar que, aunque el cuento medieval se nos haya transmitido por vía escrita, su difusión fue fundamentalmente oral. Se notan de este modo coincidencias notables

dependen básicamente de la cultura que lo recrea); posee un carácter viajero por el tiempo, por el espacio y por diferentes culturas; se nota un desinterés por la forma, así que una estructura imprecisa y fluida; no se encuentran verdaderos caracteres, sino tipos esquemáticos; el estilo es breve y sencillo, sin muchas descripciones; recoge temas variadísimos con una finalidad didáctico-moral o simplemente entretenedora. Como lo sugiere Carmen Hernández Valcarcel, «desde una óptica cualitativa puede relacionarse peligrosamente [este género] con la novela por presentar ambos la forma narrativa y ser el cuento en definitiva el antepasado más breve de la narración; también es fácil la confusión con la novela corta, porque coinciden no sólo en su forma sino en la brevedad»¹¹⁴. Sin embargo, estos dos géneros suelen diferenciarse en el argumento: la novela admite componentes accesorios (personajes secundarios, descripciones, etc.) y tiene un tratamiento diacrónico, un tiempo dilatado, frente a las formas sincrónicas y el tiempo instantáneo del cuento.

Por otra parte, el cuento es un género que trasciende las diferencias geográficas, culturales y de lengua. Así, en su emigración de unos países a otros, las diversas variaciones que experimenta para adaptarse a sus nuevos receptores son mínimas. Su moral pragmática aúna países y culturas, y las diferentes lenguas no constituyen ningún obstáculo, porque su traducción no ha de ajustarse a un texto literario fijo que implique dificultades de interpretación, sino que basta con transcribir el argumento y la sencilla estructura que constituyen su esencia. Importan entonces, cuando se trata de realizar un estudio, ciertas técnicas, en especial las voces narrativas, los puntos de vista y los diálogos.

Estos hechos se enlazan con uno de los aspectos estructurales más fundamentales del cuento medieval: los modos de conservación y presentación de los relatos. Como el cuento alcanza solamente una autonomía estética muy tarde, hasta ese tiempo los críticos lo agrupan bajo un organismo mayor. Es

entre el cuento popular y el oral en el tratamiento de los personajes – caracterización simple: cualidades que afectan al relato; caracteres contrastados: buenos y malos; el personaje más «débil» resulta ser el mejor: hijos menores, mujeres, etc. – y en la estructura – repeticiones como soporte estructural, triples comúnmente; trama lo más simple posible.

¹¹⁴ Carmen HERNÁNDEZ VALCARCEL, *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, p. 13.

decir, toman los cuentos uno por uno y los reúnen en diversas colecciones¹¹⁵ según su forma. Los localizamos de esta manera en colecciones con marco narrativo, con estructuras procedentes de la literatura oriental (*Sendebār*); en colecciones sin marco narrativo, pero con un encuadre didáctico, que es el objetivo principal y tema del libro (*Disciplina clericalis*); en colecciones donde se procede por acumulación de cuentos, a veces con epígrafes que pueden servir para una clasificación temática o no (*Libro de los enxemplos*)¹¹⁶; o incluso en novelas con relatos breves alojados en su estructura.

Si tomamos en cuenta lo que se acaba de contar, es comprensible encontrar complicaciones a la hora de clasificar de manera adecuada el texto de *Otas de Roma*. Su estructura hace pensar indudablemente a la del cuento: desde el sustantivo presente en el epígrafe, hasta los diversos episodios que componen la obra, pasando por fórmulas típicas del estilo «segunt agora oiredes [...]» o «Dize el cuento [...]», la semejanza es llamativa. A pesar de esto, el texto permanece problemático y aventurado por la multiplicidad de formas que registra, así como por las conexiones y transposiciones que se producen entre ellas. Como se verá luego, varios aspectos lo asimilan igualmente, en efecto, a las novelas de caballerías. Por ahora, lo que sí se puede decir ya, es que algunos temas que lo componen (desplazamiento del héroe, hechos sobrenaturales que introducen la presencia de Dios, combates, conquistas, castigo final de los culpables) lo asemejan a la *La gran conquista de Ultramar* (fines del siglo XIII – comienzos del XIV)¹¹⁷, historia novelada de la conquista de Jerusalén por Godofredo de Bouillon, que preludia rudimentariamente por sus elementos lo que van a ser los relatos de caballerías.

Este acercamiento nos empuja a destacar otra compostura del cuento localizable en esta última obra citada: el de hadas, o llamado más

¹¹⁵ Conviene precisar que el objetivo principal de estas colecciones sigue siendo la enseñanza y el didactismo, al igual que los modelos orientales que les sirven de punto de partida (*Panchatantra*, *Hitopadeza*). Ver *Panchatantra o cinco series de cuentos*, ed. de José Alemany Bolufer, Madrid, Sucesores de Hernando, 1908.

¹¹⁶ En este grupo pueden inscribirse igualmente las colecciones de milagros.

¹¹⁷ En particular, a una de sus leyendas: la *Leyenda del Caballero del Cisne*. Además, en esta última, se aprecian alusiones a la historia de *Florence de Rome*, lo que supone que el copista estaba en posesión de una versión antigua del texto.

corrientemente llamado él mágico¹¹⁸. Algunas de sus propiedades aparecen también en *Otas de Roma*. Indudablemente, al lado de la importancia de la religión en este género¹¹⁹, manifestada a través de los ritos y de los mitos (uno de los orígenes probables del cuento), existen otros motivos representados directamente o indirectamente en nuestro texto¹²⁰.

El bosque, por ejemplo, es uno de ellos. A pesar de la falta de su descripción, este lugar común a los cuentos mágicos se aprecia en el episodio donde Miles intenta aprovecharse (y casi matar) de Florencia. De importancia más secundaria aquí, simboliza, no obstante, el sitio peligroso. Es casi como un mundo aparte totalmente inseguro donde la supervivencia desempeña un gran papel. De una manera más general, representa uno de los terrenos donde la heroína desarrolla su poder.

El sueño, muy manifestado en la obra, nos introduce el tema de la realidad/irrealidad. Muchas veces, en efecto, Florencia es tan capaz de anticipar el desenlace de los eventos, que su aparente sexto sentido (superstición) parece ser verdaderamente un don extraordinario¹²¹.

Las ayudas y objetos mágicos son otros dos factores distintivos. En *Otas*, son mayoritariamente, como ya se anunció, de tipo divino. En ciertos pasajes se materializan, sin embargo, en cosas bien reales. Así, la piedra preciosa que

¹¹⁸ Para un estudio puntilloso de esta forma, véase, por ejemplo, Vladimir J. PROPP, *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. del ruso por Lise Gruel-Apert, pref. de Daniel Fabre y Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

¹¹⁹ Para la estrecha relación que existe entre lo mágico y lo divino, véase José Manuel PEDROSA, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun, Sendoa Editorial, 1999.

¹²⁰ Se puede hacer un paralelismo con Edmond Faral, que toca el tema de lo maravilloso (con sus fuentes) en su obra crítica. Afirma que es una de las características del cuento y de la novela (francesa) en los siglos XII y XIII, donde importa la descripción: «[La] description porte sur des objets très divers, des êtres et des choses: hommes, femmes, chevaux, vêtements, tentures, palais, tombeaux, joyaux, pays, armes, pièces d'orfèvrerie. Mais il est digne de remarque que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, elle est conçue, si divers qu'en soient les objets, dans une intention élogieuse. Elle est destinée à exciter l'admiration; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur; et il semble que ç'ait été, pour les poètes et auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus: le merveilleux est installé au milieu de leurs descriptions». Edmond FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Edouard Champion, 1913, pp. 307-308 y ss.

¹²¹ Para una visión más amplia sobre este tema, véase Julián ACEBRÓN RUIZ, «No entendades que es sueño, mas visyón çierta. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, op. cit., pp. 249-257, que demuestra la evolución y las diversas funciones de los términos «sueño» y «ensueño» durante el medievo.

trae la princesa impide a Miles violarla. De un cierto modo, el objeto (ayuda) mágico tiende entonces a atraer todo el interés principal sobre él, haciendo del héroe un personaje pasivo. Cuando esto ocurre, como lo afirma Vladimir JA. Propp, el héroe mantiene a pesar de todo su estatuto:

Le conte atteint son apogée en mettant le moyen magique entre les mains du héros. A partir de là, la fin ne fait plus de doute. [...] Le héros est à présent sûr d'atteindre son but. [...] Dans la suite des événements, le héros joue un rôle purement passif. Ou bien c'est son aide magique qui fait tout à sa place, ou bien il agit grâce au moyen magique. L'aide le transporte dans de lointains pays, ravit la princesse, résout les énigmes de celle-ci, tue le dragon ou défait l'armée ennemie, sauve son maître de la poursuite. Le héros n'en reste pas moins le héros, l'aide étant l'expression de sa force et de ses talents¹²².

En cuanto al desplazamiento del héroe, se manifiesta en nuestra obra por medio de Florencia y Esmeré. En el primer caso, la princesa es secuestrada por Miles y luego por un marinero. Sus viajes son entonces indirectos porque la obligan. El caballero, sin embargo, se desplaza por su propia cuenta para invadir el reinado de Garsir y obtener definitivamente los favores de la hija de Otas. Las consecuencias de su desplazamiento corresponden así a la lógica maravillosa:

Le passage dans l'autre monde est en quelque sorte l'axe du conte, en même temps que son milieu. Il suffit de motiver la traversée par la recherche d'une fiancée ou de quelque merveille [...] ou même par un voyage par affaires, et de donner au conte la finale correspondante (la fiancée est trouvée, etc.), pour avoir devant soi l'ossature, très générale certes, incolore et simpliste, mais pourtant caractéristique, sur laquelle viennent se greffer les divers sujets. La traversée est un moment particulièrement appuyé, grossi, mis en évidence, du déplacement dans l'espace du héros¹²³.

Una última característica entre *Otas de Roma* y los cuentos de hadas se halla en el tratamiento textual de la princesa. Ésta aparece siempre como una mujer tierna y especialmente hermosa: una belleza sin igual que el cuento no

¹²² Vladimir J. PROPP, *op. cit.*, p. 215.

¹²³ *Ibid.*, p. 263.

logra contar, ni la pluma describir. Es una novia fiel que espera el regreso de su prometido, rechazando a todos los que intentan obtener su mano durante la ausencia de éste. No obstante, la mayoría de las veces, el aspirante no consigue conquistar su corazón sin haber cumplido previamente algunas tareas que ésta le impone¹²⁴. De esta forma, se distingue una función examinadora de la princesa, que necesita verificar al pretendiente mediante diversas faenas que hacen resaltar de él sus fuerzas físicas y morales¹²⁵. El héroe llega pues a un país extranjero, se casa con la princesa resolviendo sus problemas – aquí, capitulación de Garsir y castigo de los malos –, y se queda en ese lugar para reinar, puesto que la muerte de su suegro lo asciende directamente al trono. Hereda así, en definitiva, otro reinado que el de su padre¹²⁶.

3. La literatura caballeresca

Hemos hablado anteriormente de *La gran conquista de Ultramar* que anticipa lo que van a ser las novelas de caballería. Pues bien, al lado de esta obra conviene citar *El caballero Zifar*, que representa, para muchos investigadores, el principio de este género en España hacia 1300¹²⁷. Si nuestro texto contiene muchos elementos significativos del cuento, se emparenta igualmente en gran parte a este relato de ficción. La estructura de las dos obras es efectivamente muy parecida debido a su carácter heterogéneo: la mezcla de

¹²⁴ Ilustrado en *Olas de Roma* por la recomendación de Florencia a Esmeré de vencer una vez por todas a Garsir. Este motivo es uno de los más difundidos en los cuentos.

¹²⁵ César Domínguez indica incluso que el aspecto de mayor fortuna en el *roman* es que en la secuencia bélica individual o lid singular, la dama está presente como instigadora, y fundamentalmente, como espectadora de la hazaña guerrera, hasta tal punto que una secuencia de este tipo puede implicar una secuencia matrimonial. Véase César DOMÍNGUEZ, «De aquel pecado que la acusaban a falsedad. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florencia, la santa Enperatrís y Sevilla)», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, op. cit., pp. 165-166.

¹²⁶ Con respecto al cuento medieval, sirven los estudios siguientes: María Jesús LACARRA, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, 1979; *Idem*, *Cuento y novela corta en España. 1 Edad Media*, prólogo general de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999; Rameline E. MARSAN, *Itinéraire Espagnol du conte médiéval (VIII-XV)*, Paris, C. Klincksieck, 1974; *Cuentos medievales españoles*, ed. de Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Grupo Anaya, S. A., 2001; Stith THOMPSON, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela; Ediciones de la Biblioteca, 1972.

¹²⁷ Para una enumeración de las obras novelescas medievales españolas, véase por ejemplo las dos ediciones siguientes: *Antología de la prosa medieval*, ed. de Manuel Ariza y Ninfa Criado, Madrid, Biblioteca Nueva, S. L., 1998; José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

hagiografía, de elementos de la novela bizantina y de los relatos de caballería, de didactismo, de leyendas, o incluso de varios cuentos, hace que se les pueda cualificar como novelas «misceláneas», «desordenadas», o «amorfos»¹²⁸. La diferencia primordial interviene en la organización y concepción del texto. En *El caballero Zifar*, los cuentos están intercalados a la narración y cumplen con su deber didáctico por medio de ejemplos lúdicos. En *Otras de Roma*, estos mismos cuentos forman parte generalmente de la trama principal. Aunque mantengan un cierto desorden cronológico, ayudan a seguir el hilo conductor de la historia. Así, en principio, la función moralizadora no aparece hasta el final. El *Libro del caballero Zifar* es pues un puente imprescindible para comprender la evolución de las colecciones de relatos con marco, donde lo verdaderamente importante son los cuentos, a la narrativa de estructura episódica que desplaza el interés hacia el marco, considerablemente engrosado, convirtiendo los cuentos en materia auxiliar.

Sin embargo, es el *Amadís de Gaula* quien sienta verdaderamente las bases de los libros de caballerías en castellano. Hasta muy recientemente no se pudo contar con alguna muestra manuscrita de la versión primitiva. No obstante, las referencias a esta obra fueron abundantes a lo largo del tiempo. Se desconoce la fecha de la versión primitiva, así como se ignora el nombre y la nacionalidad del autor. Con frecuencia, se ha atribuido a algún escritor portugués o francés la paternidad de la novela, pero lo cierto es que no hay ninguna prueba concluyente. También resulta complicado precisar cuáles son sus fuentes concretas, aunque es casi indudable que provenga de una tradición establecida por las leyendas de Bretaña (ciclo artúrico), la materia carolingia y la procedente de la Guerra de Troya¹²⁹. En resumen, supone la mejor

¹²⁸ Además, esta novela ilustra ideas básicas que se distinguen también en nuestro cuento: el hombre debe afrontar las dificultades con la ayuda divina y le conviene practicar la virtud.

¹²⁹ Para informarse sobre las fuentes de los libros de caballerías, su aparición, sus diversas formas, su evolución, su clasificación, y descubrir las relaciones entre algunas obras de este género, véanse los estudios siguientes: José AMADOR DE LOS RÍOS, *op. cit.*, Cap. II: «Primeros monumentos castellanos de la literatura caballeresca», pp. 45-97; Bohigas BALAGUER, *op. cit.*, pp. 519-541; María Jesús LACARRA y Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Orígenes de la prosa. Historia de la Literatura Española*, Madrid, Júcar, 1993; María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975; Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, T. I, Madrid, Bally, 1905.

contribución castellana al modelo artúrico, que desde finales del siglo XIII parecía agotado¹³⁰.

Estas dos obras nos conducen inexorablemente a determinar, antes de todo, las características de un género que muchos críticos llaman «el romance»¹³¹, que es una clase de descendiente (o vecino) del libro de caballerías (pero distinto a él), donde predomina la visión del amor. Eugène Vinaver lo describe así:

Love interest and the pursuit of adventures unrelated to any common aim thus displaced the theme of the defence of Christendom and the preoccupation with feudal warfare; and the new genre, breaking decisively with all varieties of the old epic tradition, made the division between the heroic and the chivalric age¹³².

Hay que suponer que esta transición del género épico al romance se debe al reflejo del gran cambio social, intelectual y espiritual que afecta la vida religiosa y secular del siglo XII en Europa¹³³. No obstante, al principio, las personas cultas condenan los romances que se otorgan escritos de ficción y

¹³⁰ Sirve de complemento informativo el estudio de Henry Thomas. Efectivamente, trata de las novelas de caballerías en la Península Ibérica antes de 1500, pero sobre todo, toca los aspectos del *Amadís de Gaula* e indica incluso sus continuadores. Ver Henry THOMAS, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas: Despertar de la novela caballeresca en la península ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, trad. del inglés por Esteban Pujals, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1952.

¹³¹ Composiciones rimadas en lengua popular (en verso).

¹³² Eugène VINAVER, «From Epic to Romance», *Bulletin of the John Rylands Library*, Vol. 46, N° 2-3 (1964), pp. 476-503. Años más tarde, Tony Hunt retoma algunos puntos destacados de este artículo y los examina. Según él, se necesitan, para comprender mejor las obras, estudios estructurales que se basen más, desde el principio, en los textos mismos que en las teorías ya elaboradas. No obstante, hace el paralelismo entre los cuatro momentos de narración del género épico y del romance: «In fact, the common narremes are merely four: The Family Quarrel, The Insult, The Act of Treachery, The Punishment. In the romances the first appears as the Lovers' Quarrel, the third as Acts of Prowess, the fourth as Reward [p. 308]». Tony HUNT, «The Structure of Medieval Narrative», *Journal of European Studies*, 3 (1973), pp. 295-328. En 1975, en un brillante análisis, Alain Deyermond habla del origen del romace, de su definición, de su estructura, de lo maravilloso que lo compone, y de las influencias francesas que crean similitudes entre el francés y el español en cuanto a la organización del texto. Acusa a los críticos que clasifican ciertas obras bajo el nombre de novelas (o libros) de caballerías, cuando éstas no tienen nada que ver con el dicho género. Así, para él, *Otás de Roma* es un romance con conexiones hagiográficas que cuenta la historia de la separación y de la reunión de unos amantes. Representa incluso el grupo importante donde una falsa acusación de adulterio juega un papel considerable en la separación. Véase Alain DEYERMOND, «The lost genre of medieval spanish literature», *Hispanic Review*, Vol. 43, N° 3 (1975), pp. 231-259 (Publicado más tarde como libro, como se indica en la bibliografía).

¹³³ Para este aspecto, ver Harriet GOLDBERG, «Romance folklore Literature and Cultural Identity», *Romance Philology*, 38 (1984), pp. 41-53.

fantasía¹³⁴. A pesar de su gran popularidad, piensan que son dañosos para la gente. Sin embargo, estos textos se imponen finalmente más tarde (en el siglo XVI) como los nuevos «cantares». Se encuentran incluso versiones en prosa que solicitan la denominación de romances. De ahí el fuerte paralelismo con *Otas*, puesto que él también posee la peculiaridad de estar escrito en prosa y en verso. En efecto, como lo hemos señalado, la versión castellana surge de una versión francesa en verso.

En su estudio crítico, Víctor Infantes sitúa igualmente a *Otas* bajo el nombre de romance. Después de mostrar los orígenes de las obras que se inscriben en esta tradición, propone una lista de sus particularidades, de la que resalta la posesión de un estilo narrativo propio frente a los libros de caballerías: voluntad narrativa cerrada que pretende la uniformidad y la brevedad; poética de la redundancia; no existe la noción de creatividad; reactualización continua en los primeros momentos de la formación del género con respecto a sus modelos; etc¹³⁵.

Sin embargo, algunas de las secuencias narrativas del género épico o lírico, que se representan generalmente en las novelas caballerescas, se asimilan a *Otas*. César Domínguez nos describe las siguientes¹³⁶:

- a) La secuencia oresteica, denominación derivada de la trilogía dramática de Esquilo, constituye un ciclo de venganza a partir de un hecho criminal, que se concreta normalmente en el asesinato de un miembro de la estirpe del héroe o de alguien vinculado al mismo.
- b) La secuencia mesiánica es una de las más recurrentes de los libros de caballerías, ya que consiste en la llegada del héroe a una comunidad sometida a algún tipo de conflicto, bien por motivos endogámicos (normalmente un problema dinástico), bien por motivos exogámicos (la presencia del antihéroe).
- c) La secuencia de tipo mesiánico suele estar implicada por su opuesta, la de tipo maléfico, que supone la irrupción del antihéroe en la comunidad.

¹³⁴ Para un esbozo de la acepción y evolución del romance, véase Miguel GARCÍ-GÓMEZ, «Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4 (1974), pp. 35-62.

¹³⁵ Víctor INFANTES, «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. de María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181. Ver igualmente, en relación con esto, el estudio detallado de Hans Robert JAUSS, «Poiesis», *Critical Inquiry*, trad. de Michael Shaw, Vol. 8, N° 3 (1982), pp. 591-608.

¹³⁶ César DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, pp. 159-180.

- d) La secuencia órfica puede ser caracterizada como un ascenso metafórico al infierno. Supone una auténtica prueba para el personaje que la padece, ejerciéndose sobre el mismo una transformación – normalmente de tipo espiritual – que aproxima el género caballeresco al hagiográfico. Si la acumulación de secuencias bélicas delinea el currículum heroico del protagonista, la acumulación de secuencias órficas delinearán su currículum piadoso, haciendo del personaje un mártir. El exilio de Florencia supone el inicio de una semejante secuencia en nuestro texto.
- e) Las secuencias difamatorias (de origen lírico) pueden consistir en la publicidad de los amores adúlteros de los personajes o en la falsa acusación de la heroína por parte del antihéroe, que aspira a ocupar el papel de su oponente. En *Otás* se hallan dos. He aquí los esquemas actanciales: 1º) Miles-sujeto acusador, Florencia-sujeto acusado (de adulterio), Agravayn-sujeto acusado, y Esmeré-marido de Florencia y hermano de Miles; 2º) Atraído por la belleza de Florencia, Macayre – caballero de Terrín – la requiere sexualmente pero, al ser rechazado, decide asesinar a Beatriz, imputando el crimen al aya.

En efecto, el paralelismo entre estas secuencias y nuestra ficción es bastante evidente (algún caso más que otro), aunque *Otás* posea una estructura mucho más compleja. A pesar de todo, se debe sospechar una fuerte influencia del género hagiográfico cuando el caballero no ejerce completamente la protección de la mujer (como en nuestro caso)¹³⁷, puesto que la dama debe asumir ella sola su propia aventura.

Esto nos conduce a mencionar brevemente la importancia considerable de la mujer en las novelas caballerescas, que se acerca mediante algunas de sus características a la heroína de nuestro texto¹³⁸. Este género, a pesar del peligro que representaba para la gente por los efectos que producía en la sociedad («ocupaba el tiempo, resquebrajaba la razón, ablandaba el espíritu, hacía flaquear la virtud, etc.»)¹³⁹, reproduce una doble visión de la feminidad: por una

¹³⁷ La función defensora constituye el mejor móvil ideológico del caballero medieval.

¹³⁸ Para una visión más amplia de la mujer en la Edad Media, véanse los estudios siguientes: Antonio GARCÍA VELASCO, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga, Aljaima, 2000 y Jean LECLERCQ, *La figura della donna nel medioevo*, Milano, Jaca Book SpA, 1994.

¹³⁹ Isabel ROMERO TABARES, «Modelos de mujeres en los libros e caballerías hispánicas. El *Rosión de Castilla*.», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, op. cit., pp. 191-198.

parte se sitúan las mujeres ejemplares, y por otra, la más preponderante, la mujer mala¹⁴⁰. Juan Victorio nos la describe así:

[...] esposas e hijas, como ya he reiterado, carecen de personalidad literaria (aunque no histórica), apareciendo exclusivamente para que el hombre se «realice» en todos sus aspectos. Son mujeres sumisas, mujeres objetos de alianzas. [...] Lo único que se sabe de ella[s] son unos rasgos físicos suficientes para hacerla[s] deseable[s], descripción excepcional en la épica que profundiza en la presentación de la mujer-objeto¹⁴¹.

Se nota, sin embargo, una cierta preferencia de los autores por presentar malos ejemplos combinados con conductas admirables. En consecuencia, de este claroscuro resalta la imagen perfecta (la mujer noble, fiel, con valores morales elevados, etc.). Hay que denotar aún que la belleza no es necesariamente aquí una característica fundamental, ya que la mayor parte del tiempo no es más que una fuente de desgracias, sin contar que lleva al pecado y a la muerte¹⁴².

Cuando se habla de mujer, interviene forzosamente el amor. Este último es evidentemente uno de los temas principales de las novelas de caballerías. Se encuentra el amor correspondido y su antitético, que causa muy a menudo la locura del caballero (Miles, Macaire y el capitán), como lo transmite María del Rosario Aguilar Perdomo¹⁴³. No obstante, en *Otás de Roma*, la muy conocida *fine amore* deja su lugar al amor cortés. Este amor, como fuente de proezas, se concilia con la moral tradicional y preserva las exigencias de la ley social y de la religión. Así, es compatible con el casamiento, pero no con el adulterio (amor cortés conyugal)¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Muy retratada por la literatura sapiencial.

¹⁴¹ Juan VICTORIO, «La mujer en la épica castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, op. cit., pp. 77-78.

¹⁴² Esta literatura refleja entonces la sociedad, pero negándola, o si se prefiere, mostrando sus carencias; propone modelos para suplirlas o subsanarlas.

¹⁴³ María del Rosario AGUILAR PERDOMO, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaram*, op. cit., pp. 125-150.

¹⁴⁴ Ver Elena MOLTÓ HERNÁNDEZ, «La leyenda de *Tristan* y el amor cortés», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, op. cit., pp. 77-92.

Siguiendo todos estos puntos, se puede entender mejor que la relación entre los libros de caballerías y la hagiografía sea tan estrecha en la Edad Media. Insertar material religioso en dichas obras es un hábito corriente, ya que muchos romances poseen una estructura bastante similar con las leyendas santas. Además, como ciertas historias coinciden en varias obras, se puede suponer que existe una fuente común. Este aspecto le concede todavía más importancia a los personajes divinos que más se representan. John K. Walsh lo destaca en su artículo:

The affiliation of legends of saints and early romances became an active partisan principle for subsequent scholars, who began to ascribe several saints as models for chivalric stories. Hermann Knust found in the legend of St Eustace a source for the proto-chivalric *Libro del Cavallero Zifar*. Marcelino Menéndez Pelayo and Henry Thomas followed, asserting that the *Zifar*, was a secularization of the Eustace story; Charles Philip Wagner buttressed this suggested original with a finely detailed set of correspondences. Indeed, a good number of early Spanish romances have the texture of sanctoral legends and register specific motifs shared by the most renowned tales of saints. Knust noticed an affinity between the Old Spanish *Estoria del rrey Guillelme* (derived from the twelfth-century romance, *Guillaume d'Angleterre*) and the Eustace legend. In the same way, the early portion of *Ursón y Valentín* all employ one or both of the motifs (the calumniated wife and the separation and reunion of brothers) which are essential in the legend of St Genevieve¹⁴⁵.

En este sentido, se habla de textos épico-hagiográficos. Cabe citar entonces un grupo primordial de obras de ficción del siglo XIV que se sitúa bajo este nombre, y que tuvieron su antecedente inmediato en composiciones en verso de la primera mitad del siglo XIII: el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*¹⁴⁶, por ejemplo. La trama de estos libros – la mayoría de los cuales descende de poemas épicos franceses – suele ser parecida: son las historias

¹⁴⁵ John K. WALSH, «The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances», *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (1977), p. 190. Añade incluso en la misma página que «in both the *Zifar* and the romance of The Empress Cresentia, for example, the protagonists see their own dilemmas as trials parallel to those of St Eustace. [...] The mention of [this saint] in [that] respective prayers might point to a common literary supplication along the lines of the prayer of "Agonizantes" (*Otras de Roma*: «—Dios, que guardastes a Daniel delos leones e Helías el profeta levastes quando echó a su discípulo su manto [...]» p. 85)».

¹⁴⁶ Para un análisis minucioso de esta obra, véase *Libro de Apolonio*, ed. de Manuel Alvar, T. I, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.

de separaciones y reencuentros familiares, en medio de las cuales tienen lugar traiciones, violaciones, amores, aventuras, viajes a mundos desconocidos, intervenciones divinas, encantamientos, batallas y castigos; un sinfín de peripecias que debe responder al gusto del público.

Como anunciado anteriormente, estos textos, donde se incluye igualmente *Otas*, al igual que en otros géneros de la época, dan cabida a distintas tendencias literarias medievales en las que el objetivo didáctico prevalece: manuales de consejeros, compilaciones de ejemplos y castigos, obras hagiográficas, tratados de educación para príncipes, etc. De manera general, todos ellos pretenden ser aviso para gobernantes sobre el poder de la traición y deslealtad. En su desarrollo argumental siempre están presentes la calumnia, las falsas acusaciones – que determinan la expulsión del protagonista del ámbito familiar –, y la pérdida del estatus social que ocupan los personajes, tras lo cual se ven obligados a deambular por mundos desconocidos, y a afrontar todo tipo de calamidades que les rediman de la culpa no cometida y les devuelvan o aumenten la honra, recuperando así la condición social y la unidad familiar de las que se vieron arrojados.

4. La literatura hagiográfica

Estos elementos nos empujan a definir la literatura religiosa de la Edad Media. La mayoría se presenta, como se comentó antes, en colecciones donde se procede por acumulación de cuentos, a veces con epígrafes que pueden servir para una clasificación o no. Por eso, desde un punto de vista estrictamente narrativo, las colecciones de milagros forman un significativo sector temático de los relatos medievales, donde se sitúan obras como los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, o aún las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. Pero debido a su gran importancia, también se localiza este tema en muchos libros de géneros diferentes. La religión acompaña efectivamente muy a menudo los textos medievales, ya sea como trama principal, o como anexa.

Los aspectos hagiográficos en *Otas de Roma* son claros y abundantes: las alabanzas, la presencia de una moral religiosa, las referencias a Dios y a otros santos, así como los milagros, constituyen un vasto repertorio del misticismo.

No hace falta contar el número de veces que los personajes recurren a la plegaria para sacarse de un apuro, ni tampoco enumerar las múltiples alusiones a Dios, para darse cuenta de la profunda inspiración divina de esta obra. Desde el principio hasta el final, la insistente temática religiosa nos ofrece un variado inventario de sus posibilidades. El texto se concluye mismo por un «amén» que refleja perfectamente la oración. Pero este espíritu religioso aparece sobre todo en la manera en la que el «autor» presenta a los hombres en sus relaciones con Dios: se dirigen constantemente a él mediante invocaciones más o menos extensas, cuando están bajo el peso de una emoción; y cuando están en peligro, piden ayuda rezando profundamente. Muy a menudo, Dios les salva entonces gracias a recursos en sí mismo naturales. Las oraciones parecen de esta forma curiosos resúmenes de la historia bíblica; consisten principalmente en enumeraciones de los grandes actos de Dios, de sus conocidos milagros, o recuerdan simplemente la historia santa. Así, es posible aprender a través de ellas los acontecimientos y los personajes bíblicos de la Sagrada Escritura que ocuparon el pensamiento de nuestro «autor», y, de manera verosímil, el de sus contemporáneos.

Florencia es la que mejor evidencia este asunto en la obra. Sus repetidas oraciones y los milagros que la acompañan hacen casi de ella una santa. Desde un punto de vista similar, el Concilio de Trento ya anuncia que «[...] es bueno y útil invocar a los santos que justamente con Cristo dominan y ofrecen a Dios sus plegarias en pro de los hombres y recabar de ellos en sus oraciones, su poder y su ayuda con objeto de conseguir de Dios beneficios por intercesión de su Hijo Jesucristo, Nuestro Señor»¹⁴⁷. En resumidas cuentas, rezar es benéfico. Aurea de la Morena también comenta la causa de este apego a los santos:

[...] analizando esta devoción que se les da, podemos apreciar que no es desinteresada, si se les honra es porque gracias a sus virtudes y haber ofrecido su vida a Cristo se encuentran al lado de Dios, pueden interceder como abogados para llevar las súplicas, o como taumaturgos para obtener el remedio en las adversidades y peligros que rodean a los hombres. [...] lo que los fieles esperan

¹⁴⁷ Aurea de la MORENA, «Representación de la santidad femenina a fines de la Edad Media en la pintura castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, op. cit., p. 444.

de los santos es una protección eficaz, se les honra en proporción a los poderes que se les atribuye¹⁴⁸.

Al encomendarse a ellos, los hombres se encuentran entonces al abrigo de todos los males, y consiguen apoyo y remedio para su salud en los momentos difíciles de su vida y en la hora de la muerte. Es sobre todo la presencia de la muerte la que realmente les obsesiona, y particularmente la muerte súbita, ya que no da tiempo a preparar el bien morir y reconciliarse con Dios, por lo cual se confían en los santos que tienen esta misión.

Tampoco es de extrañar que la figura de Florencia sea la que mejor exalte este punto, puesto que en esa época, la representación de la santidad femenina es bastante usual, sea en pinturas o en la literatura¹⁴⁹. En la primera de ellas, la Corona de Aragón se destaca de Castilla por la abundancia de santos con representaciones de sus historias y por una mayor riqueza iconográfica. «Las que se muestran [retratadas] una y otra vez son las santas universales, representantes de los primeros tiempos del cristianismo, citadas en las oraciones de la misa y en los textos litúrgicos, letanías de rogativas o en la recomendación del alma»¹⁵⁰. Las dos más importantes de Castilla, ya que es la región que más nos importa por el fuerte dialectalismo leonés encontrado en *Otás*, son Santa Catalina¹⁵¹ y Santa Ana, mencionadas por la princesa. Las razones de su presencia en el texto se adivinan mediante las presentaciones respectivas realizadas por la ya citada autora crítica. Para Santa Catalina,

la razón a [su] parecer, no sólo se encuentra en que la santa es modelo de inteligencia y conocimiento de la religión cristiana ante los sabios de Alejandría, la sabiduría apoyada en la fe, y de aquí su patronazgo universitario, sino sobre todo, en que es la santa representativa en Castilla como protectora ante la muerte,

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ De hecho, muchos críticos se concentran en los romances que exponen la santidad femenina para demostrar su importancia en la literatura. Entre ellos, se pueden citar Thomas J. HEFFERNAN, «An Analysis of the Narrative Motifs in the Legend of St. Eustace», *Medievalia et Humanistica: Medieval Hagiography and Romance*, 6 (1975), pp. 63-89 y Derek PEARSALL, «John Capgrave's *Life of St. Katharine* and Popular Romance Style», *Medievalia et Humanistica: Medieval Hagiography and Romance*, *op. cit.*, pp. 121-137.

¹⁵⁰ Aurea de la MORENA, *op. cit.*, p. 446.

¹⁵¹ La fama considerable de esta santa se refleja en un romance muy conocido en Castilla, en el que es natural de Cádiz e hija de un moro. Ver Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda Dorada*, trad. de J. M. Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (2 vols.).

como lo es en Francia Santa Bárbara, al igual que San Juan Bautista y San Cristóbal¹⁵².

En cuanto a Santa Ana, la madre de la Virgen, es

otra santa a la que son dedicados retablos. [Olvidada durante un largo tiempo, cobra ahora una gran importancia]. Entre sus diversos patronazgos se cuenta con el de obtener la gracia de la Buena Muerte, ya que fue asistida por su nieto Jesús¹⁵³.

En resumen, a través de este bosquejo, podemos considerar que en Castilla la representación pictórica de la santidad femenina es escasa, y que la existente es por medio de santas arquetipos, protectoras de peligros y enfermedades, especialmente de la muerte. En este sentido, resaltan las dos que acabamos de mencionar. Se deja así para la Virgen los elogios y las veneraciones, puesto que es la depositaria de todas las virtudes.

En la literatura, al lado de los textos que poseen una temática religiosa como *Otras de Roma*, rápidamente citados anteriormente, se descubre un grupo a parte muy difundido en la Edad Media llamado *Milagros de la Virgen*, que se diferencia de nuestro texto por las características siguientes: en estas versiones, la Virgen se muestra a la heroína en persona y nunca hay más de dos criminales, el cuñado y el asesino. Diversos países ofrecen versiones sobre este milagro. Como lo señala Wallensköld, en la Península ibérica, por ejemplo, una traducción gallega perdida de la versión francesa de Gautier de Coinci (les *Miracles de Notre-Dame*) sirvió muy probablemente de base para una de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio¹⁵⁴. Además, el milagro, aunque un poco alterado, sobrevive incluso en obras más tardías, como es el caso en el *Patrañuelo* de Juan Timoneda¹⁵⁵.

Hemos dicho precedentemente que una versión de nuestro cuento se localiza ya en la *Kaiserchronik* de mediados del siglo XII. Efectivamente, se

¹⁵² Aurea de la MORENA, *op. cit.*, p. 450.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 453.

¹⁵⁴ Axel WALLENSKÖLD, *Florence de Rome*, *op. cit.*, notas 2 y 3, p. 122.

¹⁵⁵ Juan TIMONEDA, *El patrañuelo*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1971. La patraña veintiuna recuerda el episodio donde Terrín cambia de idea y no quema a Florencia, contentándose con expatriarla.

trata de *Crescentia*, que es seguramente una variante del *Milagro de la Virgen* que se introdujo en la colección conocida de los relatos más o menos históricos sobre los emperadores romanos. Esta historia reducida coincide con otro texto en cuanto a la tradición oral que ambos simbolizan: *Hildegarde*. Pero en esta última, los personajes ficticios son remplazados por una verdadera heroína histórica, que no es otra que una de las mujeres de Carlomagno¹⁵⁶.

EL PREDOMINIO DEL GÉNERO ÉPICO

En conclusión, *Olas de Roma* es entonces un texto ficticio de origen indio, llegado a la lengua castellana mediante fuentes orientales que inspiraron las versiones occidentales que conocemos. Es principalmente una traducción «adaptada» de la canción francesa *Florence de Rome*, de principios del siglo XIII, que aparece en nuestra lengua durante el primer cuarto del siglo XIV bajo una forma fuertemente dialectal. Este traslado muestra perfectamente la tendencia medieval española a traducir las obras de países vecinos, particularmente las francesas.

No obstante, el problema se hallaba esencialmente en establecer el verdadero carácter del texto. Hemos visto que la tarea no es fácil. De hecho, ya está situado en un manuscrito que mezcla leyendas de santos con novelas de aventuras. Ligado de cerca o de lejos a un u otro género literario por las características que presenta, hace que los investigadores no coincidan todos a la hora de clasificarlo. En efecto, algunos asimilan esta narración breve a las novelas de caballerías a causa de las descripciones heroicas que en ella se encuentran, mientras que otros le otorgan un aspecto más religioso debido a los misterios divinos que la componen. Sin embargo, todos están de acuerdo en cuanto a su fin didáctico.

Teniendo en cuenta el estudio que acabamos de realizar, es probablemente juicioso afirmar que *Olas* se acerca más al género épico que al género hagiográfico. A primera vista, las descripciones caballerescas se extienden más que las aventuras de Florencia. Efectivamente, aunque el relato esté

¹⁵⁶ Para una visión complementaria sobre los diversos paralelismos hagiográficos entre los romances medievales castellanos, véase John K. WALSH, *op. cit.*, pp. 189-198.

compuesto por dos partes bien distintas, donde Esmeré y la hija de Otas son los héroes cada uno a su turno, el fragmento destinado al caballero es más amplio. Incluso, cuando el «autor» trata las hazañas de la heredera, parece acelerar el ritmo de la narración, como si quisiera terminar lo antes posible. Además, surgen a veces en esos momentos alusiones guerreras. Otro punto significativo, es que aquí no se produce ninguna santificación, en comparación con las historias que le siguen en el MS h-I-13. A pesar de que el texto pretenda ser una biografía, aunque ficticia, de una vida de santo, Florencia se reintegra a su condición social. Es conveniente entonces confiar en Cristina González cuando dice que «*Otas* es, pues, una novela de caballerías incrustada en una antología de relatos de carácter más o menos religioso. De ahí que destaque su carácter profano y marcial y que su mensaje sea un contrapunto al mensaje de los otros relatos de la antología, a la que confiere un toque optimista y una nota romántica»¹⁵⁷.

Para los que no aprueben por completo esta opinión les queda otra posibilidad bastante segura también. Aunque al principio no sea muy conocido en España, y de una manera general mal apreciado, ciertos críticos piensan que hay que considerar nuestra ficción como un romance con conexiones hagiográficas que cuenta la historia de la separación y de la reunión de unos amantes. Representa incluso el grupo importante donde una falsa acusación de adulterio juega un papel considerable en la separación (reinas injustamente acusadas). La particularidad de este nuevo género es la posesión de un estilo narrativo propio frente a los libros de caballerías: voluntad narrativa cerrada que pretende la uniformidad y la brevedad; poética de la redundancia; no existe la noción de creatividad; reactualización continua en los primeros momentos de la formación del género respecto a sus modelos; etc. Así, se podría clasificar a *Otas de Roma* bajo este término, que en definitiva, aunque éste no tenga nada que ver con las novelas de caballerías, es como una clase de descendiente «más moderno», donde importa sobre todo la visión del amor; un «subgénero» que parece coger cada vez más amplitud a menudo que transcurre el tiempo, y que hace olvidar el período épico.

¹⁵⁷ Cristina GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 189.

De esta forma, sería interesante ahora analizar el interés de nuestra obra en su posteridad. Sabemos que el romance tuvo un mayor éxito siglos más tarde, ya que se realizaron varios escritos. También estamos vagamente al corriente de la influencia que ejercieron algunos temas de *Olas* comentados en este estudio sobre la literatura más tardía. Pero visto el desarrollo de la lengua, de las tradiciones y de los diversos géneros, se podría estudiar de una manera más profunda la trascendencia y las correspondencias de esta narración con las obras futuras.

Bibliografía

Localización de la obra

AMADOR DE LOS RÍOS, José Amador, *Historia crítica de la literatura española*, Vol. 5, Madrid, 1864, pp. 391-468.

BAIRD, Herbert L., Jr., *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid, BRAE, 1976, pp. 15-126.

Diccionarios

CASTRO, Américo, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, CSIC, 1991.

DEE, James H., *A Lexicon of Latin Derivatives in Italian, Spanish, French, and English*, Vol. 1, Hildesheim, Georg Olms AG, 1997.

GLARE, P. G. W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

NIERMEYER, J. F. y VAN DE KIEFT, C., *Mediae latinitatis lexicon minus*, ed. recompuesta por J. W. J. Burgers, Leiden, Brill, 2002 (2 vols.).

Ediciones

Antología de la prosa medieval, ed. de Manuel Ariza y Ninfa Criado, Madrid, Biblioteca Nueva, S. L., 1998.

Cuentos medievales españoles, ed. de Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Grupo Anaya, S. A., 2001.

Gesta Romanorum, ed. de Charles Swan, T. I, London, C. y J. Rivington, 1824, pp. 114-132.

-----, ed. de Johann Georg T. Grässe, T. II, Dresden y Leipzig, 1842, pp. 152-159 («Vom Kaiser Octavianus»).

-----, ed. de Hermann Oesterley, Hildesheim; New York, G. Olms, 1980, pp. 248-253.

- Kaiserchronik*, ed. de H.-F. Massmann, T. III, Quedlinburg; Leipzig, 1854, pp. 913-916 («Von Octaviano dem chaiser» etc.).
- Libro de Apolonio*, ed. de M. Alvar, T. I, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.
- Panchatantra o cinco series de cuentos*, ed. de José Alemany Bolufer, Madrid, Sucesores de Hernando, 1908.
- The Old English Versions of the Gesta Romanorum*, ed. de Sir Frederic Madden, London, Roxburghe Club, 1838, pp. 251-260.
- BERGAMÍN, José, *La hija de Dios*, México, Manuel Altoaguirre, 1945.
- BONNER, Ulrich, *Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger*, Zürich, Orell y Compagnie, 1757, pp. 262-271.
- BORGES, Jorge Luis, «Leyenda», en *Obras completas*, Vol. II, Barcelona, Emecé Editores, 1996.
- CERBELAUD, Dominique, *Caïn et Abel: Genèse 4*, Paris, Editions du Cerf, 1998.
- CORMAN, Louis, *Psychopathologie de la rivalité fraternelle*, Bruxelles, Dessart, 1970.
- ESQUILO, *Agamemnón; Las Coéforas; Las Euménides, los siete contra Tebas, Prometeo encadenado*, trad. directa del griego en verso castellano por Juan R. Salas E., Santiago de Chile, Cervantes, 1904.
- EURÍPIDES, *Las Fenicias*, texto de Gilbert Murray, trad., introd. y notas de Clemente Hernando Balmori, Tucuman, Uni. nac. Fac. de filos. y letras, 1946.
- , *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1990-1998 (3 vols.).
- HOCCEVE, Thomas, *Hoccleve's Works*, ed. de F.-J. Furnivall, T. I, London, 1892, pp. 140-173 («Fabula de quadam Imperatrice Romana»).
- LABORDERIE, Noëlle, *Florent et Octavien: chanson de geste du XIVème siècle*, Genève, Editions Slatkine, 1991.
- SIMENON, Georges, «Pietr-Le-Letton», en *Œuvre romanesque*, T. 16, Paris, Presses de la Cité, 1991.
- TIMONEDA, Juan, *El patrañuelo*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid, Castalia, 1971.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda Dorada*, trad. de J. M. Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (2 vols.).

WALLENSKÖLD, Axel, *Florence de Rome*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1909 (2 vols).

-----, «Le Conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère», *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, T. XXXIV, Helsinki, 1907, pp. 3-174.

Estudios

ACEBRÓN RUIZ, Julián, «La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballeresca», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. de Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 97-124.

-----, «No entendades que es sueño, mas vissyón çierta. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 249-257.

AGUILAR PERDOMO, Maria del Rosario, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. de Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 125-150.

ALFONSO VEGA, Milagros, *Construcciones causativas en el español medieval*, México, UNAM-El Colegio de México, 1998.

BALAGUER, Bohigas, «Orígenes de los libros de caballerías», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. de Guillermo Díaz Plaja, Vol. I, Barcelona, Barna, 1949, pp. 519-541.

BELTRÁN, Rafael, CANET, José Luis y SIRERA, Josep Lluís (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de València, 1992.

BENAIM DE LASRY, Anita, «Narrative Devices in Fourteenth-Century Spanish Romances», *La Corónica*, 11 (1983), pp. 280-285.

CAMPBELL, Killis, «A Study of the Romance of the Seven Sages with Special Reference to the Middle English Versions», *PMLA*, Vol. 14, N° 1 (1899), pp. 1-107.

- CASADO LOBATO, María Concepción, «El habla de la cabrera alta», *Revista de Filología Española*, Anejo XLIV, Madrid, 1948.
- DEYERMOND, Alain, «The lost genre of medieval spanish literature», *Hispanic Review*, Vol. 43, N° 3 (1975), pp. 231-259 (Publicado más tarde como libro: DEYERMOND, Alain, *La literatura perdida de la Edad Media castellana*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995 (4 vols.)).
- DOMÍNGUEZ, César, «De aquel pecado que la acusaban a falsedat. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Enperatrís y Sevilla)», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 159-180.
- EPSTEIN, Morris, «Mishle Sendebat: New light on the Transmission of Folklore from East to West», *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, 27 (1958), pp. 1-17.
- FARAL, Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Edouard Champion, 1913.
- GALLAIS, Pierre, «Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la Continuation-Gauvain», *Romania*, 85 (1964), pp. 181-229.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel, «Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4 (1974), pp. 35-62.
- GARCÍA VELASCO, Antonio, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga, Aljaima, 2000.
- GOLDBERG, Harriet, «Romance folklore Literature and Cultural Identity», *Romance Philology*, 38 (1984), pp. 41-53.
- GONZÁLEZ, Cristina, «Otras a la luz del folklore», *Romance Quarterly*, Vol. 35, N° 2 (1988), pp. 179-191.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier, «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 115-132.

- HEFFERNAN, Thomas J., «An Analysis of the Narrative Motifs in the Legend of St. Eustace», *Medievalia et Humanistica: Medieval Hagiography and Romance*, 6 (1975), pp. 63-89.
- HERNÁNDEZ VALCARCEL, Carmen, *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
- HUNT, Tony, «The Structure of Medieval Narrative», *Journal of European Studies*, 3 (1973), pp. 295-328.
- INFANTES, Victor, «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. de María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-181.
- JAUSS, Hans Robert, «Poiesis», *Critical Inquiry*, trad. de Michael Shaw, Vol. 8, N° 3 (1982), pp. 591-608.
- LACARRA, María Jesús, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, 1979.
- y LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Orígenes de la prosa. Historia de la Literatura Española*, Madrid, Júcar, 1993.
- , *Cuento y novela corta en España. 1 Edad Media*, prólogo general de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999.
- LECLERCQ, Jean, *La figura della donna nel medioevo*, Milano, Jaca Book SpA, 1994.
- L'HERMITTE-LECLERCQ, Paulette, «La réclusion volontaire au moyen âge: une institution religieuse spécialement féminine», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 135-154.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARSAN, Rameline E., *Itinéraire Espagnol du conte médiéval (VIII-XV)*, Paris, C. Klincksieck, 1974.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, T. I, Madrid, Bally, 1905.

- MOLTÓ HERNÁNDEZ, Elena, «La leyenda de *Tristan* y el amor cortés», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 77-92.
- MORENA, Aurea de la, «Representación de la santidad femenina a fines de la Edad Media en la pintura castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 443-453.
- PEARSALL, Derek, «John Capgrave's *Life of St. Katharine* and Popular Romance Style», *Medievalia et Humanistica: Medieval Hagiography and Romance*, 6 (1975), pp. 121-137.
- PEDROSA, José Manuel, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun, Sendoa Editorial, 1999.
- PONSICH, Claire, «L'espace de la reine dans le palais. L'exemple de la confédération catalano-aragonaise (fin XIV^e-début XV^e siècle)», en *Palais et Pouvoir: De Constantinople à Versailles*, publicado bajo la dirección de Marie-France Auzépy y Joël Cornette, Saint-Denis, PUV, 2003, pp. 183-227.
- PROPP, Vladimir J., *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. del ruso por Lise Gruel-Apert, pref. de Daniel Fabre y Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.
- ROMERO TABARES, Isabel, «Modelos de mujeres en los libros e caballerías hispánicos. El *Rosíán de Castilla*.», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. de Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 191-215.
- SCHLAUCH, Margaret, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York, New York University Press, 1927, pp. 63-114.
- THOMAS, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas: Despertar de la novela caballeresca en la península ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, trad. del inglés por Esteban Pujals, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1952.
- THOMPSON, Stith, *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela; Ediciones de la Biblioteca, 1972.

- VERNET, Juan, «Las *Mil y una noches* y su influencia en la novelística medieval española», *Boletín de la Real Academia de las Letras de Barcelona*, 28 (1959-60), pp. 5-25.
- VICTORIO, Juan, «La mujer en la épica castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 75-84.
- VINAVER, Eugène, «From Epic to Romance», *Bulletin of the John Rylands Library*, Vol. 46, N° 2-3 (1964), pp. 476-503.
- WALKER, Roger M., «From French Verse to Spanish Prose: "La Chanson de Florence de Rome" and "El cuento del Enperador Otas de Roma"», *Medium Aevum*, Vol. 49, N° 2, 1980, pp. 230-243.
- WALSH, John K., «The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances», *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (1977), pp. 189-198.

APÉNDICE

1. Versión latina del cuento

648

247, app. 51.

Erant quidam imperator qui filiam pulchram habebat, que semper caput erectum ad celum habebat. Et tamen ceca erat utroque oculo, et manca utraque manu.

Moralitas. Karissimi: Eodem modo quilibet Index debet habere pulchram puellam i. e. intentionem in celum erectum i. e. muneribus non corruptam. Puella erat ceca utroque oculo i. e. intentionem debet habere in celum respectu dextri oculi ad potestatem divitis nec favorem amici. Et sinistrum oculum ad inopiam pauperum nec ad odium inimici, sed quasi cecus veritatem judicando. Compelli etiam quod Index debet esse mancus utraque manu, ne sit nimis remissus propter munera nec nimis austerus, ut philosophus pithagorax dicit in proverbis philosophorum:

Index recte iudicare
Si vis primo meditare.
Non te alliciat amor
Nec perturbet ire clamor.

248, app. 52.

Legitur de vulture, qui cum cepere predam suam, probat, an totam predam possit secum portare et cum ea volare, an non. Si non, tunc dividit et tantum secum portat, quod possit liber volare. Et sic habet de preda quod sibi sufficit, nec propter hoc a volatu impeditur etc.

Moralitas. Karissimi: Sic heu multi divites predas suas i. e. divitias ponunt in abscondito. Et sic non possunt volare ad liberam suam voluntatem in regnum celorum etc.

249, app. 53.

Octavianus regnavit dives valde, qui super omnia uxorem suam dilexit propter tria, primo quia fidelis, secundo quia pulchra, tertio quia obediens et stabilis. Accidit una nocte quod cum in stratu suo jaceret, intinere cepit sibi ipsi in corde quod terram sanctam visitare vellet. Mane surrexit, vocavit Imperatricem et germanum suum unicum quem habebat et dixit: Imperatrix karissima, terram sanctam visitare volo, totum Imperium sub tua custodia committo, quia tantum in te confido. Fratrem meum tibi assigno, ut sit tibi

649

coadjutor intus et extra, et cum rediero, omnia que sint licita sint expedita. Hiis dictis valefecerat ei et recessit. Imperatrix vero satis prudenter Imperium regebat, frater autem Imperatoris tantum erat captus in amore Imperatricis, quod videbatur sibi mori, nisi libidinem suam adimpleret in ea. Cum autem semel eam solam vidisset, de amore inordinato ei loquebatur. Et ista sine ulteriori dilacione eum arguebat graviter, quod eam ad peccatum sollicitare auderet, precipue cum ipsa uxor fratris sui esset. Iste vero confusus recessit, tamen de die in diem eam sollicitavit in quantum poterat. Illa vero videns stultitiam ejus quod desistere nolle, eum incarcerationi et ibidem usque ad adventum Imperatoris remansit. Cum vero audisset, quod Imperator veniret, intra se cogitabat: Si frater meus in carcere me inveniet, causam hujus ab Imperatrice queret. Illa non negabit veritatem et sic filius mortis sum ego. Statim misit ad imperatricem, ut propter deum ad ostium carceris veniret, ut semel cum ea loqui posset. Illa concessit et ad eum venit. Qui ait: O domina karissima, fac misericordiam propter deum. Si frater meus in carcere me inveniret, filius mortis sum ego, et ideo de carcere me liberari facias. Ac illa: Si correccionem condignam mihi promittas, tibi facio misericordiam. Ille vero fide data se emendare promisit. Et illa eum statim de carcere liberare fecit, balneari et barbam radi fecit ac vestimentis novis indui et ait: Jam dextrarum tuarum accende, quia obviam domino meo ibis. At iste: Presto sum. Cum vero per quandam forestam equitassent, cervus quidam ante eos occurrit. Omnes autem quotquot erant, viri ac mulieres, cervum sequebantur agili cursu, ita quod nullus remansit cum Imperatrice nisi solus frater regis. Cum hoc vidisset ait ei: O domina karissima, ecce omnes recesserunt ad magnam distanciam, non est hic aliquis nobiscum relictus, jam mihi consencias, jam tecum dormire propono. At ista: votum deo vovi, quod nunquam polluitur corpus meum nisi per istum, cui secundum deum sum desponsata. Ille hoc audiens eam omnibus vestimentis excepta sola camisia spoliavit et eam per crines in arborem suspendit et eam sic suspensam cum dextrario suo dimisit et reversus est per viam qua veniebat. Eodem vero die dux in eadem foresta venatus est. Canes vero leporem videntes eum sequebantur. Et cum juxta arborem venisset ubi domina pendebat, odorem ejus habebant, in pace stabant donec dux ad eos veniebat. Dux vero cum dominam tam pulchram pendere vidisset ammirabatur et ait: Karissima domina, unde es et quare hic pendes? At illa: Qualis sum deus novit et quare hic pendo fecit malus homo,

sed rogo propter deum, ut me solvas. At iste: Libenter hoc faciam et te mecum ad castrum meum ducam, unam filiam puellam habeo, quam in tuam custodiam tradam ad nutriendam et doctriandam quia appares generosa. Qui statim eam solvit et eam secum duxit et filiam suam ei tradidit ad custodiendam. Et in una camera cum duce et ducissa et puella dormiebat. Domina ista omnibus erat dilecta. Erat tunc quidam miles generosus sanguine sed in operibus valde dissolutus, qui tantum amorem fixit in dominam, quod videbatur ei mori, nisi posset eam ea dormire. Miles iste erat Senescalcus Aule ducis. Et quicquid boni poterat habere et acquirere domine dedit et in fine secretum cordis ejus aperuit. Illa vero eum vilipendit et dixit: Deo meo rogo quod nunquam aliquis gaudebit de corpore meo, excepto eo, qui placet deo. Senescalcus hoc audiens confusum se reputabat. Ab illo autem die cogitabat, quomodo confunderet eam. Accidit una nocivum quod ostium camere erat apertum, in qua dux jacebat cum ducissa et domina cum puella. Erat vero semper de nocte lampas ardens. Miles omnibus dormientibus intravit et ad lectum domine perrexit, guttur puellae scidit et cutellum sanguinolentum in manu domine ipsa dormiente posuit ac si diceret: Jam apparet in manu tua, quod per te mortificata est puella, et brachium domine extra lectum cum cutello posuit et sic recessit. Post hoc ducissa evigilavit et per lumen lampadis vidit brachium domine de lecto extensum et in manu ejus cutellum sanguinolentum. Statim vidisset statim eam excitavit et ait: Dic domina, nunquid filiam meam occidisti? Illa vero stupetacta puellam tetigit et eam mortuam invenit ac lectum plenum de ejus sanguine. Clamavit voce magna et ait: O domine miserere mei, puella est occisa sed per quem peccatus ignoro sicut animam meam reddere debeo deo, et quomodo iste cutellus in manum meam venerit, novit deus quod non per me nec me sciente. Ducissa cum de morte filie sue audisset, clamavit: O domine, illam in patibulum suspendite, quia filiam meam occidit et non alius. Alter cutellum sanguinolentum non teneret. Dux ait ei: Karissima, malum per me non recipies, sed cito dextrarium tuum ascende et recede. Illa vero satis dolens et tristis perrexit extra cameram, dextrarium ascendit et sola per viam equebat. Cum vero per tres dies equitasset vidit septem homines unum ad suspendendum ducere. Illa vero equum percussit et ad eos venit et ait: Dicite mihi Karissimi, quid fecit iste homo, quare debet suspendi? At illi: Quia fur et latro est. Que ait: precium pro vita sua dabo. Qui

dixerunt: Nobis bene placet. Dato precio domina eum secum duxit et ait: Karissime, vitam tuam salvavi, esto fidelis mihi ammodo et mercedem condignam tibi dabo. Iste promisit. Cum vero versus civitatem quandam equitasset, domina eum premisit ut hospitium honestum ei procuraret. Iste precessit et omnia adimplevit. Domina cum intrasset hospitium ei placuit. In civitate illa septem dies expectabat. Interim quedam navis cum mercimoniis ac panis preciosis ad civitatem venit. Domina cum audisset, ad navem famulum misit, ut pannos ac alia ornamenta pro tali domina videret. Qui cum vidisset multum ei placuit, nunciansque domine. Ille vero navem descendit et secum contulit de illis que sibi placuerunt. Magister navis cum per brevem horam secum contulisset captus est in oculis ejus in tantum quod libenter ei omnia bona navis dedisset, si sibi consentiret et secum dormiret, tamen secretum cordis ei non aperuit. Magister vero accepta licentia navem ascendit. Die vero secunda famulum suum ad navem misit dicens: Si ei placeret pannos ac alia ornamenta ei mitteret ut ea videret. Famulus vero cum negotium domine fecisset, ait ei: Karissime, tibi mercedem dabo pro tua voluntate, si dominam potes adhuc inducere ut personaliter ascendat, quia eam intime diligo, et cum intraverit tu exeam. At iste: da mihi precium pro mea voluntate et dominam faciam navem intrare, cum semel eam intus habueris, fac tunc quod tibi placet. Magister vero plus quam petivit dedit ei. Ille vero perrexit ad dominam et ait: Domina mea karissima, magister navis non vult dimittere pannos ac ornamenta extra navem, nisi personaliter ascendas, sicut ipse te intime rogat. Domina vero de fraude ignorabat et navem ascendit. Et cum intrasset famulus ejus exivit. Quo facto Magister videns ventum validum, velum levavit et recessit. Domina hoc videns ait: Karissime, quid intendis facere? Ait iste: Te mecum ducere quia tecum ac nocte intendo dormire. Que ait: Absit hoc a me, ut concenseam. Respondit iste: unum ex duobus elige; aut mihi consencias aut in mare te projiciam. Illa hoc audiens ait: Exquo ita est, locum pro nobis prepara ut homines non videant, quando ad talem actum accedere debemus. Magister hoc audiens in fine navis locum parare fecit. Domina prius intravit et flexis genibus deum adoravit dicens: Domine deus qui celum et terram creasti, salva me hora ista. Finita oratione surrexit quedam tempestas in mari, quod navis in duas partes dividebatur, ita quod omnes subjungebantur excepta domina, que uni tabule adhaesit. Et magister alteri tabule. Et sic ambo ad terram pervenerunt. Domina vero cum ad terram venisset,

vidit a longe quoddam cenobium monialium, ad illud perrexit et moram ibidem dei amore petivit. Domine istius monasterii satis humiliter eam receperunt. Illa vero sic inter eas conversata est, ut ab omnibus dilecta erat. Infra tempus breve virtutes herbarum didicit in tantum, quod omnes infirmi ad eam venientes sanabantur, sic quod circumquaque diffusa est fama ejus. Erant tunc temporis simul homines omnes diversis infirmitatibus percussi, qui eam in consuetudinem tradiderunt. Primo frater imperatoris factus est leprosus. Secundo miles senescalcus factus est epilenticus et claudus. Tercio ille quem de suspendio liberavit factus est cecus et surdus. Quarto magister qui eam opprimere volebat factus est ydropicus ac scabiosus. Omnes isti cum de fama domine audissent, una dierum simul et semel ad monasterium pro sanitate recipienda venerunt. Ita quod Imperator in propria persona cum fratre suo leproso ad monasterium venit. Sed nullus ex eis sciebat quod Imperatrix esset, quia eam multis diebus esse defunctam crediderunt. Statim cum domina ad Imperatorem fuisset vocata, faciem suam abscondit in quantum potuit. Ait ei Imperator: Karissima, deprecor te, ut manum tuam extendas ad fratrem meum, quia leprosus est. Et hic sunt etiam diversi infirmi, qui beneficium sanitatis a te expectant. At ista: Domine, parata sum vobis in omnibus obedire, sed vobis denuncio, quod medicina mea nulli valebit, nisi qui puro corde coram omni populo de tota vita sua fuerit confessus. Ait Imperator: Quis sane mente hoc dimitteret, si sanitatem corporis desideraret? Conversus ad fratrem suum ait: Karissime, cito plene coram nobis confitearis, ut a lepra posses curari. Ille vero incepit confiteri a principio usque in finem, sed quomodo Imperatricem per crines suspendisset dimisit. Ait domina: Domine, medicinam apponam et si est vere confessus, medicina lepram totaliter expellit, si non, nichil ei valebit. Medicinam apposuit sed nichil ei profuit. Hoc videns Imperator irritum in eam et ait: Quare non confitearis pure quicquid fecisti, ut sanitatem recipies? Ac iste: Domine non possum nisi prius mihi securitatem feceris, quod nullum malum a te recipiam. Ac iste: Dic mihi, malodictae, quid fecisti contra me ut securitatem petas? dic et tibi promitto ut nullum malum recipias. Et iste dixit coram omnibus quomodo eum Imperatrice egisset. Imperator cum hoc audisset, commota sunt omnia viscera ejus et ait: O pessime, mihi dixisti quod subitanea morte in foresta obisset! Heu mihi, quod securitatem tibi promisi! nisi hoc fuisset, manibus meis te occidissem. O pessime proflitor et nequam, non timuisti deum quando uxorem meam tam castam et

tam bonam suspendisti? Miles qui filiam ducis occidit cum hoc audisset dixit: Karissime, talem dominam invenit dominus meus in arborem suspensam per crines ut iste dixit et illam ad castrum suum duxit et filiam unicam ad doctrinandum ei tradidit. Ego vero in amore ejus etc. Et omnia narravit. Ait latro: Una domina sola equitavit et cum ego ad suspendendum ductus fuissem, ipsa me precio liberavit. Sed ego post hoc quasi ingratus cuidam magistro navis eam tradidi. Ait magister navis: Scio quod una domina nobilis per famulum suum fuit mihi tradita. Ego vero concupiscentiam carnis volens in ea exercere. Ipsa vero posuit se ad orationem et statim tempestas in mari surrexit in tantum quod navis frangebatur, sed ego solus evasi, sed quid actum de domina fuerit penitus ignoro. His finitis dixit domina ad Imperatorem: Domine, omnes isti sunt vere confessi, in signum hujus apponam medicinam. Data medicina omnes facti sunt sani, unde deum laudaverunt. Tunc domina ait Imperatori: Domine gauderes ne videre Imperatricem, que tot et tanta propter castitatem passa est? Ait Imperator: Ymmo, super omnia bona mundi hoc appetere, quia ipsam tantum dilexi sicut me ipsum. Ista hoc audiens faciem suam denuabat et ait: Domine nosse me. Imperator cum hoc vidisset cecidit super collum ejus et osculatus est eam et ait: Benedictus deus qui dedit mihi talem gratiam quod te possim videre, et statim in eodem loco magnum convivium fecit, omnes nobiles ex omni parte invitavit et per septem dies cum gaudio ibi mansit. Facto convivio eam cum gaudio ad pallacium duxit, et in pace vitam suam finireunt promente domino etc.

Moralitas. Karissime. Imperator est dominus noster ihesus christus, Imperatrix est anima, que tradita est fratri ejus, i. e. homini, in custodiam. Sed heu, caro in tantum sollicitat animam ad peccatum, quod requiescere non potest. Quid ergo est faciendum? certe ut in carceretur caro per viam penitentie. Sed sancta ecclesia narrat nobis rumores, quod Imperator noster venturus sit de terra sancta in die judicii. Tunc videamus quod sinus rasi et loti ab omni peccato et novis vestimentis i. e. bonis virtutibus induti. Sed misero homini in bona via eundo adversus christum occurrit cervus i. e. quedam vanitas mundana, quam omnes sensus secuntur, sic quod caro animam virtutibus spoliat excepta carnis i. e. sanctitate baptismi, et eam in arborem, i. e. peccatum, suspendit. Tunc venit dux, i. e. prelati ecclesie, et liberat animam et ducit eam ad castrum sancte ecclesie et dabit ei pellam, i. e. doctrinam, ad custodiendam. Miles senescalcus est dyabolus, qui mittit animam per peccatum pollueri, si tunc

animam in peccatis dormientem inveniat, puellam, i. e. sacram doctrinam, in ea occidit. Ducissa vero, i. e. conscientia, per lumen lampadis, i. e. gratie divine, cum hoc viderit excitat duem, i. e. rationem, ut animam a peccatis excitat, quod facit, et ad viam penitentie dirigit, in qua via vidit septem homines, i. e. septem peccata mortalia, parati eam ad patibulum inferni ducere, tunc debes precio, i. e. bonis operibus liberare. Denum peregit ad civitatem, i. e. mundum, tunc venit navis, i. e. vanitas mundi, in qua sunt diversa metemonia i. e. delectationes. Magister navis est homo peccator qui invitat te per servum, i. e. adulationem, et elevat vexillum iniquitatis et ducit te in mare, i. e. in peccatum te intendit projicere. Fac ergo sicut fecit domina, pone te ad orationem, tunc venit tempestas i. e. contritio de peccatis, et omnia subjunguntur. Tunc ad monasterium i. e. bonam vitam pervenias et omnes infirmos, i. e. sensus sanas per bonas herbas i. e. virtutes, et per continens Imperatorem i. e. dominum nostrum Ihesum Christum invenies etc.

250, app. 54.

Heimicus in civitate Romana regnavit, qui statuit pro lege quod si quis esset captus pro aliqua transgressione et in carcerem positus si carcerem evadere posset et ad palladium curreret ac intrare antequam detentus esset, quantumcumque malus refugium haberet sed custos carceris graviter puniretur. Accidit casus quod quidam miles contra dominum regem aliquid deliquit et propter hoc incarcerationis et in eodem carcere multiploctes singulis diebus punitus; panis et aqua cotidie sibi dabatur, unde totaliter est anichilatus. Accidit quod omni die per quandam fenestram intravit queiam phylomena que miro modo dulciter cantavit. Miles ista per cantum ejus multum est consolatus, de pane suo omni die ei dedit et sic phylomenam nutrit. Cum vero semel esset multum desolatus, intravit phylomena et in gremio ejus dulciter cepit cantare. At miles: O bona phylomena, quid valet cantus tuus in hac miseria. Si cantus tuus posset me liberare a carcere optime tibi ministrarem. His dictis phylomena evolavit. Tercia die rediit portans in rostro suo parvum lapidem quem in gremium ejus cadere permisit. Miles cum lapidem vidisset, ammirabatur. Statim accepit lapidem et mancas ferreas tenuit et dissoluite sunt. Miles gavisus est. Statim perrexit ad ostium carceris et ostium apertum est et ad palladium cucurrit. Custos vero carceris

post eum cucurrit et clamabat, Miles reversus ad eum illum cum lancea perforabat et palladium intravit et sic evasit etc.

Moritas. Karissim. Imperator est deus noster Ihesus cristus qui istam legem statuit quod quicumque peccator in carcere peccati positus esset et evadere posset per contritionem et ad palladium ecclesie fugere salvus esset, sed custos carceris i. e. dyabolus male puniretur. Phylomena est deus qui nos in omni tribulatione consolatur; portat nobis lapidem i. e. cristum, quicumque hunc habuerit potest carcerem effugere et ad palladium ire. Si custos carceris i. e. dyabolus te sequitur per temptationes, cum lancea penitentie eum perforare debes.

251, app. 55.

Honorius regnavit dives valde, qui unicum filium habebat quem multum dilexit. Fama istius Imperatoris per mundum volabat, quod in omnibus probus erat et justus. Tamen contra unum regem gweram habebat et eum devastabat. Rex iste cum multis persecutiones ac dampna infinita ab eo sustinebat, tandem cogitabat: tantum unicum filium habeo et adversarius meus unicum filium. Si per aliquam viam filiam meam possem filio suo in matrimonium copulare, pacem perpetuam optinerem. Misit sollempnes nuncios ad Imperatorem, ut loqui posset. Imperator habito consilio trevgam unius anni concessit. Rex vero personaliter ad eum accessit et filiam ejus filio suo optulit. At iste: Non faciam nisi duo habeam. Primo ut tua filia sit virgo. Secundo ut post decessum tuum totum regnum tuum filio meo destinetur. At ille: Bene placet mihi. Statim de conventionem carta sigillata est. Rex vale Imperatori fecit. Cum autem ad regnum suum venerat navem parari fecit quia oporteret ut filia sua per mare ad Imperatorem transiret. Facta nave et omnibus necessariis paratis puella intravit habens thesaurum secum in magna copia ac milites quinque cum dominabus et ancillis. Cum autem per mare navigarent, cete grande eis occurrebat in mare et navem deglutire volebat. Nante hoc percipientes timuerunt valde et precipue puella. Nante vero ignem copiosum fecerunt et die ac nocte vigiliabant. Sed accidit post triduum quod fessi erant propter magnas vigiliis dormierunt. Cete subito navem cum omnibus contentis deglutivit. Puella cum intellexit quod in ventre ceti esset, fortiter clamabat. Ad ejus cla-

2. Ilustraciones pictóricas en relación con la representación de la santidad femenina en la Edad Media



FOTO 1.—*Santa Catalina, San Cristóbal y Santa Ana con la Virgen y el Niño. A sus pies un orante. Catedral. Ávila.*



FOTO 2.—*Santa Catalina*. Catedral. Salamanca.



FOTO 3.—*Imposición de la casulla a San Ildefonso*, Museo del Louvre, París.



Foto 4.—Retablo de Santa Ana (Santa Catalina y Santa Bárbara). Colegiata, Berlanga de Duero (Soria).