



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE DEL MALATO EN
*LA CORÓNICA DE LOS NOBLES CAVALLEROS TABLANTE DE
RICAMONTE Y DE JOFRE***

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA EN HUMANIDADES-LITERATURA,
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EN FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE
LOS SIGLOS XVI AL XVIII

PRESENTA

LIC. ALICIA AURORA BÁEZ RODRÍGUEZ

DIRECTORA: DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2016



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

Fecha : 24/10/2016
Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO de MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA) de la alumna ALICIA AURORA BAEZ RODRIGUEZ, matricula 2143802155, quien cumplió con los 120 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha veintisiete de octubre del 2016 presentó la DEFENSA de su EXAMEN DE GRADO cuya denominación es:

CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE DEL MALATO EN LA CORÓNICA DE LOS NOBLES CAVALLEROS
TABLANTE DE RICAMONTE Y DE JOFRE

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 40 créditos y el programa consta de 160 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

Aprobar

JURADO

Presidenta

DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON

Secretario

DR. AXAYACATL CAMPOS GARCIA ROJAS

Vocal

DRA. KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL

Coordinación de Sistemas Escolares

Av. San Rafael Atlixco 186. Col. Vicentina, México, D.F. C.P. 09340 Tels. 5804-4880 y 5804-4883 csera@xanum.uam.mx www.izt.uam.mx

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
1.1 Brevísimo contexto histórico-literario	9
1.2 Aproximación terminológica: ‘historia caballerescas’ y ‘crónica’	10
1.3 La crítica literaria y el público ante la obra y el personaje del malato	19
2. ACERCAMIENTO AL PERSONAJE DEL MALATO	24
2.1 Aproximación terminológica: personaje	24
2.2 Los orígenes del malato: diablo y vieja	34
2.3 La enfermedad de la lepra como castigo divino	51
2.4 Principales seres asociados con la figura del malato en algunas historias caballerescas	63
2.4.1 Gigante	63
2.4.2 Salvaje	77
2.4.3 Monstruo	87
3. ANÁLISIS ACTANCIAL E INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA DE LA AVENTURA DE LA CASA ENCANTADA DEL MALATO	96

3.1 Análisis actancial de la aventura de la casa encantada del malato	96
3.2 Interpretación simbólica de la aventura de la casa encantada del malato	101
CONCLUSIONES	123
BIBLIOGRAFÍA	127
CUADROS	
Cuadro 1. Exposición de la matriz actancial de la aventura de la casa encantada del malato	97
Cuadro 2. Presentación de la secuencia narrativa de la aventura de la casa encantada del malato	102

DEDICATORIAS

In memoriam

Gabi

(19/02/1925 – 19/06/2016)

Almendra

(26/10/2010 – 16/10/2015)

A Dios.

A mi madre.

A mis dulces criaturitas.

A mi malato por sorprenderme cada vez un poco más.

A aquellas personas que observan el mundo indirectamente para encontrar lo maravilloso
en él.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Dra. María José Rodilla León por las minuciosas revisiones de las distintas versiones de mi trabajo de investigación; por sus sugerencias y el préstamo de materiales bibliográficos; por estar atenta a mis avances y dudas. Sobre todo, le doy las gracias por el entusiasmo que mostró hacia el personaje del malato en todo momento porque me hizo valorarlo profundamente.

Al Dr. Axayácatl Campos García Rojas le agradezco el permitirme ser parte del SENC y brindarme un espacio para aprender y comentar los avances de mi investigación. Gracias por la calidez que mostró desde el primer curso que tomé y por el préstamo de materiales bibliográficos. Asimismo, por la atenta lectura de mi tesis y sus valiosos comentarios.

Le agradezco a la Dra. Karla Xiomara Luna Mariscal por sus trabajos dedicados a las historias caballerescas. En particular, por su artículo destinado a los gigantes pues me ayudó a reflexionar sobre aspectos fundamentales del personaje del malato. Es una fortuna encontrar a alguien que comparte el entusiasmo por *La corónica* y por *Jaufré*. También le estoy agradecida por la cuidadosa lectura de mi tesis, sus pertinentes observaciones y su amable disposición a discutir sobre puntos en los que no coincidíamos acerca del malato.

Le agradezco al Mtro. Carlos Alberto Rubio Pacho porque sus comentarios me ayudaron a resolver dudas y sus recomendaciones, a encauzar mejor mi investigación. Gracias por compartir generosamente su conocimiento sobre la materia artúrica y por mostrar interés en el personaje del malato.

A la Dra. Gabriela Martín López le doy las gracias por sus enriquecedoras observaciones y por su cortesía al enviarme una amplia bibliografía para apuntalar algunos aspectos de mi tesis.

A todos y cada uno de mis compañeros del SENC de la FFyL de la UNAM. Gracias por el espacio y la atención brindada al escuchar y comentar sobre mis avances de investigación.

Le agradezco a la UAM Iztapalapa por permitirme ser, orgullosamente, parte de su comunidad.

Al CONACYT por la beca otorgada. Gracias a ella pude desarrollar mi investigación.

Le agradezco a la UNAM por ser mi Casa de Estudios de la cual sigo aprendiendo.

A mis padres por su cariño y su apoyo. Especialmente, le agradezco a mi madre por no dejarme claudicar y no permitir que perdiera el camino. Sobre todo, por su fortaleza y su amor.

A todas mis criaturitas por su valentía, su amor y su paciencia. Gracias.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación está dedicada a la figura del malato que aparece en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, obra impresa en Toledo el 27 de julio de 1513, contemporánea del libro de caballerías *Amadís de Gaula*. Ambos textos forman parte de la prosa caballeresca hispánica de ficción, la cual gozó de un enorme auge, sobre todo, en el siglo XVI, tanto en el público docto como indocto. *La corónica* había sido ignorada o devaluada por los críticos literarios, quienes apreciaron la brevedad de esta historia caballeresca como un defecto y no como una característica. Sin embargo, otros críticos actuales han revalorado la obra y la han incluido dentro del *corpus* de los géneros editoriales de los Siglos de Oro. Especialistas en temas caballerescos, como Lucía Megías, Sales Dasí, Víctor Infantes y Nieves Baranda, por ejemplo, coinciden en que las historias caballerescas deben ser estudiadas dentro del género editorial de la narrativa caballeresca breve.

Los especialistas en materia caballeresca hispánica de ficción destinan más investigaciones a los libros de caballerías que a las historias caballerescas. Entre los estudiosos de estas últimas, se puede mencionar a Nieves Baranda, Víctor Infantes, Karla Xiomara Luna Mariscal y Lucila Lobato. Sobre estudios específicos acerca de *La corónica* se localizan los de Harvey L. Sharrer, Lucila Lobato, Cristina González y los míos.

Como se advierte, aún queda mucho camino por recorrer respecto al estudio crítico de las historias caballerescas, en general y, de *La corónica*, en particular; por tal motivo, al

centrar mi atención en ella, espero colaborar en su revalorización y suscitar el interés por esta narración.

Del *corpus* del género editorial de la narrativa caballeresca breve, *La corónica* se distingue por ser la única historia caballeresca, perteneciente al ciclo bretón, que se conserva aún hasta nuestros días. La narración trata de las aventuras de Jofre, caballero de la Tabla Redonda, entre las que se encuentran los enfrentamientos con los denominados hijos del diablo: el enano, el malato y la fantasma. En mi anterior investigación, enfoqué mi atención en el personaje del enano, simple en apariencia; sin embargo, su figura, vista a la luz de los símbolos, reveló su complejidad.

La intriga que despiertan los seres sobrenaturales y la gran importancia que tienen en la formación caballeresca de Jofre fue lo que impulsó el desarrollo de la presente investigación. Interpretada ya la figura del enano, ahora corresponde el turno al malato. Este personaje se distingue en la obra principalmente por su enfermedad. Sin embargo, su estatura, su fuerza descomunal y su porra de fierro permiten asociarlo funcionalmente con las figuras del gigante y del hombre salvaje. La curiosidad por descubrir con cuál ser encajaban mejor sus características me motivó a intentar clasificar y analizar al malato.

Después de determinar que la investigación la dedicaría a este personaje, inicié la búsqueda de información, la cual no arrojó resultados pues no se encontraron estudios acerca de esta figura. Resolví entonces que estudiar el personaje del malato era pertinente pues proyectaría nueva luz sobre él y sobre la obra. El objetivo general de esta investigación es analizar el personaje del malato en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*.

Inserta la obra en un contexto cristiano, donde además impera la Inquisición y el Humanismo, no sorprende que el personaje del malato en la obra se exponga como una figura dañina para la sociedad cristiana, pero si se quita el revestimiento cristiano, ¿qué es lo que se descubre? Esto me llevo al plantear el siguiente problema: ¿Los rasgos que posee el personaje del malato en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre* son exclusivamente diabólicos o a la luz de la interpretación simbólica se puede descubrir que sus características también se asocian a lo maravilloso folclórico? Mi hipótesis es que las características del personaje del malato, vistas a la luz de los símbolos, se asocian tanto a una perspectiva maravillosa folclórica como a una maravillosa diabólica.

Para probar esto desarrollo la presente investigación en tres capítulos: En el primero, dedicado al estado de la cuestión, reviso, brevemente, el contexto histórico-literario de la obra; los términos ‘historia’ y ‘crónica’ y la postura de la crítica literaria y el público ante la obra y el personaje del malato. En el segundo, destinado a un acercamiento al personaje del malato, realizo una aproximación al término ‘personaje’; después, examino a los padres del malato: el diablo y la vieja; luego, la enfermedad de la lepra como castigo divino y, finalmente, reviso a seres asociados funcionalmente con el malato como gigantes, hombres salvajes y monstruos. En el tercero y último, enfocado al análisis actancial e interpretación simbólica de la aventura de la casa encantada del malato, expongo la matriz actancial de la aventura; enseguida, examino el perfil actancial tanto del malato como de Jofre para, posteriormente, interpretar la aventura a la luz de los símbolos, algunos motivos pertinentes y la teoría recopilada y expuesta en el segundo capítulo. El análisis y la interpretación de la aventura me permiten descubrir la función específica del personaje del malato en *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dado que la presente investigación es una continuación de mi tesis de licenciatura, es inevitable repetir algunos puntos expuestos previamente, no obstante, me ceñiré al estudio específico de la obra y añadiré datos pertinentes que actualicen el estado de la cuestión.

1.1 Brevísimo contexto histórico-literario

En el siglo XVI, época en que es impresa *La corónica*, impera el catolicismo, la Inquisición y el Humanismo en España, estos factores serán de suma importancia, al momento de valorar al personaje del malato en la obra. Los Reyes Católicos impulsan la constitución del castellano como lengua de cultura y los viajes al Nuevo Mundo.

En este siglo, la prosa caballeresca hispánica de ficción tiene un enorme auge, además de que la imprenta fue un factor determinante para el éxito de la narrativa caballeresca, ya que propicia su popularidad en España, en Europa y en América. El *Amadís de Gaula*, refundido en 1508 por Rodríguez de Montalvo y contemporáneo de *La corónica*, destaca por ser el libro de caballerías castellano más leído en distintas épocas y lugares.

1.2 Aproximación terminológica: ‘historia caballeresca’ y ‘crónica’

La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre fue publicada en 1513, en Toledo, por Juan Varela de Salamanca y es la única historia caballeresca que se conserva del ciclo bretón o artúrico. Esta obra anónima procede a su vez de un original anónimo: la prosificación del poema en provenzal *Jaufré*, publicado en el siglo XII.

La corónica forma parte de la prosa caballeresca hispánica de ficción. El interés de los críticos literarios por esta clase de obras se ha mantenido a lo largo de los siglos y, aunque la tarea resulta ardua y compleja, los críticos deben resolver problemas tales como la clasificación genérica y otros elementos para valorar una obra.

En el caso de *La corónica* se han referido a ella como ‘crónica’, ‘historia’ e incluso ‘novela de caballerías’.¹ Pienso que esta confusión terminológica no debe tomarse a la ligera, pues ha llevado a algunos críticos a desvalorizar la obra, como mostraré a continuación.

Los siguientes comentarios surgen a propósito de un elogio de Cervantes en labios de don Quijote: “¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y de aquel otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!”² (XVI, I) Sin embargo, el crítico español Menéndez y Pelayo juzgó que “el elogio debe de ser tan irónico como el que allí mismo hace el autor que escribió *Los hechos del Conde*

¹ Véase, por ejemplo, la introducción de Gonzalo Santonja en su edición de la *Crónica de los notables caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre, hijo del conde don Asón*, Madrid: Visor, (Biblioteca de obras raras y curiosas [v.6], 1988, p. 11.

² Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 16ª ed., ed. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Juventud, 2003, p. 146.

Tomillas (El Enrique Fi de Oliva), pues el *Tablante* es muy corto y seco en la narración, a pesar de las aventuras que en él se acumulan.”³ El crítico Harvey L. Sharrer apoya la opinión de Menéndez y Pelayo:

Scholars and commentators have correctly interpreted Cervantes’ comment on the **‘puntualidad’ or brevity** with which the authors of *Tablante de Ricamonte* and *Enrique fi de Olivas* describe everything as an ironic expression of praise for the two works. These were indeed **short works**, in contrast to many other romances of chivalry in Don Quixote library, such as *Amadís de Gaula*, consisting of multiple volumes that sometimes had equally long continuations recounting the chivalric deeds of the hero’s son, etc.⁴

Como puede observarse, ambos críticos desvalorizan la obra haciendo énfasis en su brevedad y comparándola con el libro de caballerías *Amadís de Gaula*, el cual se caracteriza por su extensión y una estructura narrativa muy elaborada. Además, Sharrer utiliza el término ‘romance’ como un cajón de sastre en el que incluye libros de caballerías e historias caballerescas. En resumen, estos críticos afirman que la brevedad es un defecto y la extensión una cualidad. Yo no considero la extensión un criterio pertinente para valorar la calidad de una obra. A lo sumo, es una característica relacionada con el aspecto editorial.

Cristina González piensa que el elogio expresado es genuino y que Cervantes alaba al *Tablante* “como modelo de narrativa puntual”.⁵ Ella comenta que ‘puntualidad’ significa,

³ Marcelino Menéndez y Pelayo, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”, Parte IV, pp. 288-289, Enrique Sánchez Reyes (ed.), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372796323604498754491/029162.pdf?incr=1> [consulta: 28 de noviembre de 2015].

⁴ Harvey L. Sharrer, “*Tablante de Ricamonte* before and after Cervantes’s *Don Quixote*”. En: Schaffer, Martha E. and Cortijo Ocaña, Antonio., (eds.) *Medieval and Renaissance Spain and Portugal. Studies in honor of Arthur L-F. Askins*, Tamesis: Woodbridge, 2006, p. 309. En Google Books: <http://books.google.com.mx/Tablantedericamonte> [consulta: 04 de noviembre de 2009].

⁵ Cristina González, “Estandartes, polvaredas, confusión e ira en *Enrique Fi de Oliva* y en el episodio de los rebaños de ovejas de *Don Quijote de la Mancha*” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, ISSN-e 1139-3637, N° 42, 2009, p. 10, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/enrifide.html> [consulta: 24 de mayo de 2016].

en este contexto, “exactitud, precisión, minuciosidad, detallismo.”⁶ Aquí se observa otra alternativa. La discusión aún no termina, no obstante, es interesante revisar los comentarios de estos críticos pues se pone en evidencia la necesidad de clasificar adecuadamente las obras para apreciar sus características y, de esta manera, valorar pertinentemente un texto.

Esta tarea no es nada sencilla, como lo comentan Lucía Megías y Sales Dasí al momento de proponer un *corpus* de 88 libros de caballerías, pues han tenido que determinar cuáles son los elementos a considerar al momento de realizar su selección y discriminar otros textos caballerescos. Estos especialistas explican que los libros de caballerías son tanto un género literario como un género editorial y han acordado “que las ediciones realizadas en cuarto deben ser estudiadas y analizadas en el contexto del género editorial de las historias caballerescas, su forma externa así lo justifica, al menos; ya que textualmente son escasos los cambios que se documentan.”⁷ Por lo anteriormente expuesto, decidí revisar los términos ‘historia caballescra’ y ‘crónica’, ya que su comprensión resulta imprescindible para caracterizar *La corónica*.

Sobre el término ‘historia caballescra’, Víctor Infantes refiere: “Las verdades que el término, de etimología latina tomada del griego, con las formas de ‘estoria’, ‘ystoria’, ‘historia’, ‘istoria’, etc., es un cajón de sastre léxico donde caben los suficientes significados como para tener que recurrir con frecuencia al contexto en donde se produce si queremos entender las precisiones necesarias.”⁸ Lucía Megías y Sales Dasí comentan: “para decirlo con palabras de Fernando Gómez Redondo, durante el período comprendido desde

⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁷ José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Fernández Ciudad: Ediciones del Laberinto, S. L., (Colección Arcadia de las Letras nº 33), 2008, p. 47.

⁸ Víctor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)”, *Actas XIII, Congreso AIH (Tomo III)*, p. 642, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_083.pdf [consulta: 28 de noviembre de 2015].

la *General Estoria* hasta finales del siglo XV, el término *estoria* habría venido a experimentar un cambio con respecto a su significado primigenio: ‘*estoria* deja de significar obra historiográfica para convertirse en sinónimo de narración, de cualquier orden y sobre cualquier tema’.”⁹ Carrasco Urgoiti señala que el término ‘historia’ “designa un tipo de narración, que (*sic.*) por un lado (*sic.*) se vincula a las crónicas que dan cuenta de sucesos reales, y por otro (*sic.*) admite la invención de una ‘historia fingida’, en que la peripecia no siempre se ajusta a lo plausible (Fogelquist, pp. 9-27).”¹⁰ En resumen, entonces, se puede afirmar que el término ‘historia’ es sinónimo de narración. En este caso, se trata de una narración de ficción. Pero, hay algo más: el factor editorial. Con referencia a este aspecto, Infantes acota lo siguiente:

en el amplio territorio de la prosa de ficción literaria se va a utilizar el título de ‘historia’ para designar específicamente un grupo determinado, el *género editorial* de la narrativa caballerescas breve, dentro del grupo de los caballerescos, con algunos otros textos asimilables a sus características editoriales (y literarias), y de paso contaminar ocasionalmente otros géneros, que aunque se titularon de otras maneras: ‘tratado’, ‘libro’, ‘crónica’, ‘vida’, eran en el fondo y en el sentir del lector áureo (también) *historias*.¹¹

Entre las características editoriales que identifican a las historias caballerescas como tales se encuentran: la extensión y el formato; es decir, son narraciones breves impresas en ediciones en cuarto¹² y distribuidas, en un momento posterior, en pliegos de cordel.¹³

⁹ Lucía y Sales, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁰ María Soledad Carrasco Urgoiti *et al.*, *La novela española en el siglo XVI*, Madrid: Iberoamericana, (Biblioteca Áurea Hispánica, 18), 2001., p. 16.

¹¹ Infantes, *op. cit.*, p. 648.

¹² “La brevedad de extensión y ‘por tanto (cierta) uniformidad impresa’ en su formato son, según Víctor Infantes, aspectos constantes que permitieron una difusión editorial unitaria y continuada a lo largo del tiempo, por lo que se sitúa al grupo de obras dentro de un género editorial, más que como uno literario.” Lucila Lobato, “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: Características persistentes del personaje protagonista”, en *Destiempos.com*. México, D. F. Diciembre 2009 – Enero 2010, Año 4, Número 23, p. 380. En: <http://www.destiempos.com/n23/lobato.pdf> [consulta: 28 de noviembre de 2015].

¹³ “the pliegos sueltos or chap-books (printed sheets normally folded twice to make a booklet of four leaves) which were printed in thousands and brought print within the reach of those who could not afford books. In the pliegos were reprinted poems of all kinds from the larger compilations, but also romances, folk-songs,

En cuanto a las características literarias que unifican estas obras, Infantes y Baranda destacan algunas esenciales¹⁴: Tener como elemento central a un caballero,¹⁵ cuyas características permiten identificarlo con modelos literarios preexistentes así como con los tópicos caballerescos que corresponden a una mentalidad idealizada y a un origen noble; incluir elementos folclóricos, mágicos y fantásticos que resuelven situaciones argumentales dando como resultado una lectura más cautivadora; se encuentran elementos morales y religiosos que desembocan en una defensa católica para así justificar éticamente el desenlace de la obra; las historias caballerescas se distinguen por su brevedad y uniformidad lineal; en oposición con la estructura narrativa de los libros de caballerías en la que se aprecian las técnicas de ‘entrelazamiento’ y son obras de gran extensión. Lobato Osorio comenta, además, que las historias tienen “un estilo casi regularizado y remozado debido al largo proceso que implicó no sólo la *trasladación* de los textos [...] sino también del proceso de la actualización, para codificar cada relato al gusto y moda de cada situación cultural”¹⁶ y, por último, son obras anónimas, procedentes de originales anónimos.

Karla Xiomara Luna Mariscal, en su artículo titulado *Crítica literaria y configuración genérica de las ‘historias caballerescas breves’*, expone la principal

etc., from other sources, including oral tradition. Pliegos were probably bought mostly by the less well off and the less literate; but they were not despised by men of greater learning and social standing:” R. O. Jones, A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and Poetry. The Sixteenth and Seventeenth Centuries, London: Ernest Benn Limited, 1971, p. 32.

¹⁴ Véase Nieves Baranda y Víctor Infantes (ed.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor y París y Viana*, Ediciones Akal, 1995, pp. 9-10. En: http://books.google.com.mx/books?id=pt_ZLwVM9kMC&printsec=frontcover&dq=nieves+baranda&hl=es&sa=X&ei=kPyT5GaK6rS2AWW-sWaAg&ved=0CFoQ6AEwBw#v=onepage&q=nieves%20baranda&f=false [consulta 28 de noviembre de 2015].

¹⁵ “Una de las principales peculiaridades de la configuración del caballero en este género es que dicho personaje va a depender, de manera más directa, de la historia y de la temática que se cuenta en cada relato. Contrariamente, el género propiamente medieval, este nuevo género no gira en torno a la ‘vida’ del caballero protagonista: en los relatos breves, el personaje sólo está insertado en las historias por contar; así que algunas características del arquetipo [...] pierden relevancia. No se trata ya de una biografía caballerescas ficcional, sino de algunos hechos que le ocurren a un personaje que es caballero” Lobato, *op. cit.*, p. 383.

¹⁶ *Ibid.*, p. 381.

dificultad teórica que plantea el *corpus* de estas historias a los críticos literarios y esta es la de su unidad como ‘modelo literario’.

Varios factores, literarios y ‘extra-literarios’, pueden explicar esta situación: a) los problemas temáticos y estructurales que plantean estas obras, por tener su origen en tradiciones literarias medievales muy diversas (cuento, *roman*, épica, hagiografía); b) sus fuentes; la mayoría de ellas son traducciones de textos franceses; c) las peculiaridades de su difusión, tanto en sus coordenadas sincrónicas como diacrónicas; d) su relación con el género de los libros de caballerías y d) su pertenencia a la denominada literatura popular. Un estudio de la historia crítica de su agrupación genérica revela los problemas intrínsecos que plantean estas características y permite el mejor acercamiento a su comprensión como ‘modelo narrativo’.¹⁷

El objetivo de su artículo es revisar las propuestas hechas para clarificar las relaciones entre las diversas obras; para ello considera los acercamientos de los críticos que han intentado clasificar las historias caballerescas. Luna destaca la labor de Víctor Infantes y Nieves Baranda, quienes han reunido estas obras como un grupo genérico en el cual el concepto de ‘género editorial’ es imprescindible. La autora también resalta el estudio de los ‘motivos’, ya que permiten conocer la conformación interna y externa de este modelo genérico.¹⁸

Desde las aproximaciones temáticas hasta las editoriales y post-estructuralistas, el motivo como unidad menor narrativa y como elemento recurrente ayuda a configurar los universos temáticos, que no son sólo universos de referencias, sino que enlazan de forma directa con una adscripción genérica y hacen posible que la acción adquiera un tiempo y un espacio específicos. Si bien el uso de los mismos motivos no implica necesariamente la pertinencia al mismo modelo narrativo (mucho menos cuando se trata de materiales tradicionales), su

¹⁷ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Crítica literaria y configuración genérica de las ‘historias caballerescas breves’”, en *Revista de poética medieval*, 26, 2012, pp. 187-215, ISSN: 1137-8905, p. 187, en http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/20265/cr%C3%ADtica_Luna_RPM_2012.pdf?sequence=1 [consulta: 28 de noviembre de 2015.]

¹⁸ Luna ha publicado, como resultado de su tesis doctoral, el *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013 y, en uno de sus artículos presenta, desde una perspectiva pragmática, algunos de los problemas inmediatos que tuvo que enfrentar durante la elaboración de su índice. Véase Karla Xiomara Luna Mariscal, “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”, en *eHumanista*: Volume 16, 2010, pp. 127-135, en http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume16/7%20ehumanista%2016.luna_mariscal.pdf

funcionalidad y combinación en secuencias narrativas puede propiciar el establecimiento de algunas relaciones genéricas.¹⁹

Lucía Megías y Sales Dasí proporcionan los títulos que conforman el corpus de las historias caballerescas,²⁰ entre ellas, se encuentra *La Corónica*, pues cumple con las características enlistadas, es decir, es una obra anónima, breve, escrita con uniformidad lineal, su narración incluye elementos maravillosos y es protagonizada por Jofre, un caballero católico, quien representa los ideales caballerescos de su época.

Respecto al término ‘crónica’: “Para algunos proviene de un origen griego: ‘chroniká’, para otros su referente es latino: ‘chronica, -orum’ y la anaptaxis de ‘corónica’ proviene de una etimología popular, tal vez ya de uso mozárabe.”²¹

La crónica es una historia *temporum series* que trata de la vida de los Reyes o de otras personas consideradas heroicas debido a sus méritos en armas, letras o virtud.²² Empero,

¹⁹ Luna, *op. cit.*, “Crítica literaria ...”, pp. 213-214.

²⁰ “El conjunto de 20 textos que conforman este continuo género editorial, que va a pervivir hasta el siglo XVIII, es uno de los más curiosos de los Siglos de Oro, por la confluencia de diferentes tradiciones de todo tipo. El corpus está compuesto por los siguientes títulos: *Historia del noble Vespasiano* (Toledo, c. 1492), *Crónica popular del Cid* (Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498), *Historia de Enrique Fi de Oliva* (Sevilla, Tres Compañeros Alemanes, 1498), *Historia de Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (Burgos, 1499), *Libro del caballero Partinuplés* ([s.1]), [s.a], ant.1500), *Historia de la reina Sebilla* (incunable à Sevilla, 1532), *Historia de la doncella Teodor* (Toledo, entre 1500-1503), *Historia del rey Canamor y del Infante Turián su hijo* (Burgos, 1509 [perdida] à Valencia, Jorge Costilla, 1527), *Historia del Conde Fernán González* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509), *Roberto el Diablo* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1509), *Historia de los siete sabios de Roma* (Sevilla, 1510), *Historia de los enamorados Flores y Blancaflor* (Alcalá de Henares, Brocar, 1512), *Historia de Tablante de Ricamonte y Jofré* (Toledo, Juan Varela, 1513), *Libro del infante don Pedro de Portugal* (Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1515), *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519), *Historia de la Ponzella de Francia* (Sevilla, 1520), *Historia del emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia* (Sevilla, 1521), *Historia de Clamades y Clarmonda* (Burgos, Alonso de Melgar, 1521), *Historia de Paris y Viana* (Burgos, Alonso de Melgar, 1524) y *Crónica del rey Guillermo* (Toledo, 1526).” Lucía y Sales, *op. cit.*, pp. 29-30.

²¹ Víctor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III)”, Universidad Complutense, pp. 845-846, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_003.pdf [consulta: 28 de noviembre de 2015].

²² No he querido adentrarme en el terreno histórico para no extender en demasía este trabajo. No obstante, vale la pena señalar que es muy provechosa la revisión de los tres tomos escritos por Fernando Gómez Redondo de su obra titulada *Historia de la prosa medieval castellana*, pues realiza una amplia revisión desde las primeras redacciones cronísticas en las cuales no es fácil deslindar cauces genéricos y persiguen

una serie de textos se separan del terreno rigurosamente histórico y entran en el campo de la ficción literaria, por ello se afirma que la crónica “trata del asunto que figura en sus títulos a la manera de los libros de caballerías.”²³ A pesar de las dificultades que existen para clasificar y caracterizar a las crónicas en el ámbito literario²⁴, Infantes ha desarrollado una investigación que permite comprender mejor este término:

era previsible pensar que al denominarse editorialmente en la época ‘historias’ no debería aparecer la titulación de crónica, pero a pesar de esta cierta uniformidad genérica existen algunos casos especialmente significativos. Podríamos establecer dos grupos, uno formado por aquellas obras que tienen, a pesar del tratamiento *literario* tópico del héroe, un referente histórico objetivo y otro en donde no existe esta vinculación con una realidad más o menos histórica ni del personaje ni de la materia temática; quizá en el primero la mención de crónica pretendía recuperar para un lector (literario) un componente verídico en relación con la existencia de un personaje real, aunque tan alejado ya de los hechos que se había vuelto legendario para su lectura en el Siglo de Oro, en el segundo sólo se nos ocurren razones extra-literarias sin vinculación con una estrategia editorial organizada.²⁵

Con base en esta información, *La corónica* pertenece al segundo grupo. De esta manera, se comprende que el objeto de estudio titulado ‘crónica’ es una historia caballeresca de ficción escrita en prosa en la que se refieren los sucesos por orden de tiempo y trata del asunto que aparece en su título.

El hecho de que en el título aparezca el término ‘crónica’ y no ‘historia’ tiene su importancia, ya que, en mi opinión, esto impregna de sabor castellano la obra, pues como señalan Lucía Megías y Sales Dasí “muchos autores escriben sus obras bajo la inspiración

propósitos muy dispares. Gómez Redondo también revisa las obras escritas en la época de Alfonso X: *La Estoria de España*, encubierta bajo el título de *Primera crónica general de España* y la *General Estoria*, la cual toma como modelo de estructura histórica La Biblia. Estos documentos reflejan la ideología política y el pensamiento cultural que perseguía Alfonso X. El autor estudia la evolución historiográfica de la *Estoria de España* y sus derivaciones, así como el desarrollo de la crónica real y de las crónicas particulares y biografías. Cabe resaltar que el especialista no deja de lado la revisión del desarrollo de la ficción; por ello, incluye información respecto a *romances* de distintas materias: hagiográfica, caballeresca, carolingia, historiográfica y de la Antigüedad.

²³ Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, 4ª ed. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 4), 1979, p. 527.

²⁴ “Mucho nos tememos que la titulación de crónica tampoco designa unas obras agrupadas en unas características comunes lo suficientemente significativas para formar un grupo en el Siglo de Oro.” Infantes, *op. cit.*, (III), p. 847.

²⁵ *Ibid.*, p. 854.

de sus propias lecturas caballerescas e historiográficas, de forma que las distintas crónicas son modelos primarios a los que habrá que sumarles otras fuentes ajenas en principio a su tradición genérica.”²⁶ También Irving A. Leonard destaca la influencia de las crónicas en la narrativa caballeresca española.²⁷

De esta aproximación a los términos ‘historia caballeresca’ y ‘crónica’ en el contexto de *La corónica* destaco que, al no contar con una clasificación adecuada, los críticos metían en el mismo cajón de sastre *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, una historia caballeresca, y el *Amadís de Gaula*, considerado el primer y mejor libro de caballerías castellano. Comparaban estos textos y esto dio como resultado, obviamente, el demérito de *La corónica* debido a su brevedad y linealidad. Actualmente, se considera que la brevedad y la linealidad son características y no defectos, son elementos del género editorial de la narrativa caballeresca breve. Por lo tanto, al momento de revalorizar *La corónica*, se deben tomar en cuenta tanto sus rasgos literarios como editoriales y, en este sentido, la luz que arrojan las aportaciones de los críticos actuales son sumamente valiosas en este intrincado camino donde la confusión terminológica es uno de los principales obstáculos a vencer.

²⁶ Lucía y Sales, *op. cit.*, pp. 88-89.

²⁷ Leonard comenta que “la popularidad de estas novelas del siglo XVI en la península española fue un revivir de la pasión medieval por la literatura caballeresca. Los romances populares, que pertenecían a todo el pueblo y aun encantaban a los menos cultivados en el tiempo de la conquista, contenían algunos de los mismos elementos fantásticos e idealizantes; mas rivalizando con ellos en interés entre las clases aristocráticas, estaban las formas más novedosas de la crónica que procuraba hacer citas históricas del pasado [...] estas crónicas en prosa tomaron un sabor cada día más pintoresco, y al fin las dominó un espíritu de invención poética y caballeresca que fundió indisolublemente la verdad con la ficción. Así pues, los libros de caballerías sólo fueron un paso adelante y reaparecieron con el prestigio de autenticidad que envolvía las crónicas contemporáneas. La imprenta, como medio multiplicador, no podía dejar de hacer esta resurrección más amplia y más influyente, porque la circulación de estos románticos relatos ya no se concretó a los textos manuscritos que solían entretener a los poderosos aristócratas.” Irving A. Leonard, *Los libros del Conquistador*, 2ª ed., trad. Mario Monteforte Toledo, Gonzalo Celorio Morayta, Martí Soler, rev. de trad. Julián Calvo, Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 72.

1.3 La crítica literaria y el público ante la obra y el personaje del malato

Para conocer los orígenes de esta obra, es necesario apoyarse en Menéndez y Pelayo, quien indica:

El original remoto de esta novela es un poema provenzal del siglo XIII, *Jaufre e Brunesent*, publicado por Raynouard.²⁸ [1] [...] *Taulat de Rugimon* es el nombre que Tablante tiene en este poema, dedicado a un rey de Aragón, que no puede ser don Pedro II, como creyó Fauriel, sino don Jaime el Conquistador, como han probado Bartsch y Gastón París. Pero el libro de caballerías español no procede inmediatamente de este poema, sino de una redacción en prosa francesa, atribuída (*sic.*), según era costumbre en esta clase de libros, al *honrado varón Felipe Camus*, cuyo nombre debía de ser muy popular en España, puesto que tantas novelas se le adjudicaron además del *Oliveros de Castilla* (que realmente tradujo) y hasta puso su nombre en una edición del *Tristán de Leonís*.²⁹

Baranda realiza algunos comentarios respecto a las modificaciones hechas en la versión en castellano y señala varias diferencias en torno al poema provenzal titulado *Jaufré*.³⁰

La historia fue, no obstante, muy modificada por su traductor, que suprime sobre todo cualquier traza de los pasajes burlescos, muy abundantes en el original, cambia algunos episodios y añade otros nuevos. Este proceso, similar al que se da en otras traducciones de obras artúricas al castellano, demuestra unos gustos diferentes del público hispano, que prefiere caballeros retratados con dignidad, por respetar plenamente sus valores y no admitir el distanciamiento crítico que implica la burla; encuentra suavizada la brutalidad de algunos personajes; y sigue mejor las narraciones lineales, sin elementos de intriga que puedan confundirle, quizá por tratarse de un lector más ‘popular’ que el de la historia original.³¹

²⁸ En el *Compendio de arte poética* de Manuel Milá y Fontanals se mencionan los seis poemas de la lengua de Oc, transcritos por Mr. Raynouard: “El laboriosísimo Mr. Raynouard entre sus muchas investigaciones relativas a la poesía de la lengua de Oc, recogió algunos poemas narrativos que se han publicado después de su muerte y que son indudablemente el más interesante monumento de aquella literatura. Seis son los poemas transcritos por el Sr. Raynouard. *El Román de Jaufré*, *el de Fierabras* y el de *Blandín de Cornouailles* y *Guilhot Ardit de Miramar*, [...] *la guerra de los Albigenses*, [...] *el Romans de la Flamenca* [...] y el *Romans de Gerard de Rossillon*” Manuel Milá y Fontanals, “Compendio de arte poética”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371732000126062976846/p0000006.htm?marca=jaufr#E>. [consulta: 24 de mayo de 2016].

²⁹ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 289.

³⁰ Existe una traducción actualizada de este poema al castellano: *Jaufré*, Fernando Gómez Redondo (ed.), Madrid: Gredos, 1996.

³¹ Nieves Baranda, (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid: Turner, (Biblioteca Castro), 1995, p.XXX.

Sobre las publicaciones que se han realizado de *La corónica* es necesario remitirse, nuevamente, a Menéndez y Pelayo, quien comenta: “La más antigua edición parece ser la de Toledo, por Juan Varela de Salamanca, a 27 días de julio de 1513. En algunas ediciones del siglo XVII (Alcalá, 1604; Sevilla, 1629), se da por autor de ella a Nuño de Garay, que a lo sumo sería refundidor.”³²

Hay que destacar la labor de Sharrer al localizar las ediciones de la obra. En su artículo *Tablante de Ricamonte before and after Cervantes’ Don Quixote*, añade la siguiente información: “*The 1513 Spanish text survives in two copies, preserved in the British Library (C.62.b.28) and the Biblioteca de Catalunya (Bon.9-I.17). [...]*”³³ y menciona otras ediciones: “*My provisional checklist of Tablante de Ricamonte printings (too lengthy to print here) reveals ten from the sixteenth century, three from the seventeenth, six from the eighteenth, some fifteen from the nineteenth and possibly one dating from the very early twentieth century.*”³⁴ Además, Sharrer refiere que hay dos ediciones a principios del siglo XX (Bonilla, Benegeli).³⁵ La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ha facilitado la consulta de la edición de Bonilla al digitalizarla en el 2012.³⁶

Entre las ediciones más actuales de *La corónica* se encuentran la de Nieves Baranda³⁷ y la de Gonzalo Santonja³⁸, publicadas por editoriales españolas. En la revista *Tirant*, se

³² Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 288, nota 1.

³³ Sharrer, *op. cit.*, p. 311.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Crónica de los muy notables caualleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del Conde Donasón*, Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), Madrid: Bailly / Bailliere, 1907; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cronica-de-los-muy-notables-caualleros-tablante-de-ricamonte-y-de-jofre-hijo-del-conde-donason/> [consulta: 24 de mayo de 2016].

³⁷ “La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre”, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, (Biblioteca Castro), 1995, vol. 2, 181-283. Esta es la obra que se toma como referencia para la presente investigación.

³⁸ Santonja, *op. cit.*

puede encontrar la transcripción realizada por Andrea Gea en el 2013³⁹. Vale la pena asomarse a la biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de España pues allí se pueden localizar referencias a otras ediciones de *La corónica* incluyendo su posterior reducción, en el siglo XIX, a tan sólo 3 pliegos para ser vendida como literatura de cordel y que se titula *Historia de los valientes caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre Donason; nuevamente reformada*.⁴⁰

Respecto a la postura de la crítica frente a *La corónica*, ya mencioné más arriba que algunos críticos desvalorizan la obra basándose en su brevedad y he señalado las nuevas e interesantes perspectivas sobre historias caballerescas breves que ofrecen estudiosos como Víctor Infantes, Nieves Baranda, Gómez Redondo, Luna Mariscal y Lobato Osorio. En cuanto al público en general, cabe destacar que esta narración se ha mantenido durante cinco siglos en el gusto de la gente.⁴¹

Respecto a estudios particulares acerca de la obra se localiza la tesis de maestría de Lucila Lobato: *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI:*

³⁹ *Tablante de Ricamonte y Jofré*, transcripción de Andrea Gea, en *Tirant*, 16, 2013, pp. 469-530. ISSN: 1579-7422, en <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.16/Tablante.pdf> [consulta: 24 de mayo de 2016]. Señalo un error que considero importante en su transcripción, pues afecta el contenido de la historia: En las líneas 20 y 21 de la primera página después de ‘aventura’, omite una serie de palabras y continúa con ‘de los’, es decir, transcribe lo siguiente: “había muchos días que no había venido ninguna aventura *om.* de los de la Tabla Redonda que estaban allí.” En lugar de “avía muchos días que no avía venido ninguna aventura en la corte ni menos ningún cavallero de los de la Tabla Redonda estaba allí”. Su omisión da a entender que los caballeros de la Tabla Redonda estaban allí y agrega la ‘n’ a para hacer la concordancia entre ‘de los’ y ‘estaban’. Sin embargo, la historia justo hace referencia a una corte en decadencia, carente de caballeros que se atrevan a retar a Tablante de Ricamonte para rescatar al conde.

⁴⁰ *Historia de los valientes caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre Donason, nuevamente reformada*, Valladolid: Imprenta de Santarén, 1837, en Biblioteca Nacional de España, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000131206&page=1> [consulta: 24 de mayo de 2016].

⁴¹ Resulta interesante descubrir las razones, por ello, reviso los factores que le han permitido a *La corónica* perdurar a lo largo de cinco siglos en mi artículo “*La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, un ‘clásico’ de la literatura popular española (s. XVI - s. XXI)” en *Revista Electrónica Humanidades, Tecnología y Ciencia del Instituto Politécnico Nacional*, ISSN: 2007-1957, 9:5, julio-diciembre de 2013, pp. 1-8, en http://revistaelectronica-ipn.org/Contenido/9/HUMANIDADES_9_000155.pdf [consulta: 24 de mayo de 2016].

*Clamades y Clarmonda, el conde Partinuples y Tablante de Ricamonte*⁴² y su artículo “La formación caballeresca de Jofre en la *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte*”.⁴³ Carlos Alvar en su *Breve diccionario artúrico* describe las aventuras tanto de Jaufré como las de Tablante de Ricamonte.⁴⁴ Cristina González también estudia la obra con el objetivo de localizar las fuentes que inspiran a Cervantes para construir su personaje del Quijote. Entre estos artículos se encuentran: “‘Y con qué puntualidad lo describen todo’: Encantamientos, violencia, erotismo y humor en *Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte y Don Quijote de la Mancha*”⁴⁵ y “Jóvenes, viejos, gordos y flacos: El Caballero Novel en *Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte y Don Quijote de la Mancha*”.⁴⁶ Mi tesis de licenciatura titulada *El encanto del enano frente a su demonización. Análisis simbólico-actancial de la figura del enano en La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*⁴⁷ y mi artículo: “*La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, un ‘clásico’ de la literatura popular española (s. XVI- s. XXI)” se suman a los estudios dedicados a esta historia.

⁴² Lucila Lobato Osorio, *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, el conde Partinuples y Tablante de Ricamonte*, Tesis Maestría (Maestría en Letras (Literatura Española)), México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2005, en <http://132.248.9.195/ptb2005/01039/0340936/Index.html> [consulta: 24 de mayo de 2016].

⁴³ Lucila Lobato Osorio, “La formación caballeresca de Jofre en la *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (editores), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 61-68.

⁴⁴ “Jaufré” y “Tablante de Ricamonte” en Carlos Alvar, *Breve diccionario artúrico*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 162-163 y 257-258, respectivamente.

⁴⁵ Cristina González, “‘Y con qué puntualidad lo describen todo’: Encantamientos, violencia, erotismo y humor en *Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte y Don Quijote de la Mancha*”, pp. 219-234, en Cristina González (ed.), *El olvidado encanto de Enrique Fi de Oliva. Homenaje a Alan D. Deyermond*, Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011 (Spanish Series 146).

⁴⁶ Cristina González, “Jóvenes, viejos, gordos y flacos. El Caballero Novel en *Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte y Don Quijote de la Mancha*”, en *Romance Notes*, ISSN 0035-7995, vol. 52 N° 2, 2012, pp. 217-224, en <https://muse.jhu.edu/article/508016> [consulta: 24 de mayo de 2016].

⁴⁷ Alicia Aurora Báez Rodríguez, *El encanto del enano frente a su demonización. Análisis simbólico-actancial de la figura del enano en La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, Tesis Licenciatura (Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas), México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2013, en <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/093150918/Index.html> [consulta: 24 de mayo de 2016].

En cuanto al personaje del malato, no he hallado estudios o información sobre él, por lo tanto, resulta oportuno abordar este personaje para determinar su función en la obra y de esta manera, aportar una pequeña contribución en el estudio de esta historia caballerescamente breve.

Pese a otras inquietudes que surgen durante el proceso de elaboración del presente trabajo, me limitaré a estudiar el personaje del malato, aunque en la obra se mencione que es hermano del enano y la fantasma. En la investigación previa analicé e interpreté la figura del enano y estudiar la figura de la fantasma rebasa los límites de espacio y tiempo de la presente investigación. Además, el análisis e interpretación del personaje del malato se puede realizar aisladamente sin depender del estudio de otros personajes.

2. ACERCAMIENTO AL PERSONAJE DEL MALATO

2.1 Aproximación terminológica: personaje

Este capítulo estará dedicado a conocer diversos seres y aspectos asociados con el personaje del malato que me ayudarán a caracterizarlo, pero antes es necesario estudiar el concepto de personaje, ya que permitirá analizar el personaje del malato y ver su oposición con el personaje protagonista⁴⁸, Jofre, así como su relación con otros personajes de la historia.

Esta aproximación al término ‘personaje’ no pretende ser exhaustiva pues se trata de presentar las herramientas básicas que permitan analizar, interpretar y valorar a los personajes de la aventura del malato y su casa encantada.

Actualmente, hay teóricos que se niegan a estudiar el término ‘personaje’ y prefieren estudiar los términos ‘actante’ y ‘actor’. ¿Esto a qué se debe? Pues bien, a fines del siglo XIX muchos escritores declaraban su sumisión total al personaje; ellos escribían inspirados por las musas. También se pueden encontrar críticos que apoyan esto, por ejemplo, Forster comenta que “los personajes acuden cuando se les evoca pero están llenos de espíritu rebelde. Dado que se parecen bastante a personas como ustedes o como yo, tratan de vivir sus propias vidas y, por consiguiente se suman a menudo a la traición contra el plan

⁴⁸ “El protagonista es el personaje literario más perceptible.” Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed. revisada, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid: Editorial Gredos, 1992. (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y monografías, 3), p. 472.

fundamental del libro.”⁴⁹ En otras palabras, según este autor, los personajes pueden tener libre albedrío y ser caprichosos. Aunque, en otros casos, suelen estar sometidos a las decisiones del autor. Siguiendo con Forster, es interesante destacar cómo asemeja los personajes a una persona real como él. De hecho, en su libro titulado *Aspectos de la novela*, Forster denomina a los personajes ‘gente’ pues para él son humanos.⁵⁰ Es evidente que personas y personajes no es lo mismo, aunque hay una relación, como lo apuntan Ducrot y Todorov: “los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción.”⁵¹

La postura de tratar a los personajes como personas llegó a tal grado que incluso se psicoanalizó a alguno de ellos. Para evitar la confusión, algunos críticos se inclinan por el empleo de los términos ‘actor’ o ‘actante’, como lo señala Pimentel:

Frente a esta excesiva ‘humanización’, era necesario un cambio saludable: hacer hincapié en el carácter *construido* que tiene todo personaje. Sin embargo, desde esas perspectivas, estructuralista y semiótica, el personaje, cuando no ‘desaparece’, se ‘esencializa’, por así decirlo, al ser descrito en niveles de abstracción muy altos. Para Greimas es, a lo sumo, un *actor*, definido nada más como ‘unidad léxica, de tipo nominal que, inscrita en el discurso es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación, investimentos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva’ (1979a, *acteur*). El actor se constituye así como un haz de roles actanciales y temáticos, es decir de *posiciones* sintácticas, semánticas y / o narrativas (sujeto / objeto, opositor / ayudante, etc.) dentro del trayecto generativo del discurso. Philippe Hamonn (1977, 144), por su parte, define al personaje como ‘un sistema de equivalencias reguladas destinado a asegurar la legibilidad del texto’; mientras que Barthes (1970, 101) lo considera una ‘figura’, no una persona; no un ser humano sino casi una ‘ensalada’, el producto de una ‘combinación’.⁵²

De esta manera, se aprecia que el término ‘personaje’ se ha demeritado por diversos motivos, Pimentel agrega que “En las últimas décadas el personaje ha sido relegado al ático

⁴⁹ Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, 2ª ed., versión castellana de Guillermo Lorenzo, Madrid: Editorial Debate, 1985, pp. 72-73.

⁵⁰ “Puesto que los actores de una historia son normalmente humanos, nos ha parecido conveniente englobar este aspecto bajo la denominación de ‘la gente’” *Ibid.*, p. 49.

⁵¹ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 19ª ed., trad. Enrique Pezzoni, México: Siglo Veintiuno Editores, 1997, p. 259.

⁵² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1998, p. 60.

del pensamiento teórico sobre la narrativa. Quizá la condena más sucinta y más devastadora fue la de Roland Barthes, quien decía, en una de sus memorables sentencias: ‘Lo que hoy es caduco en la novela, no es lo novelesco, es el personaje’ (1970, 102).”⁵³ Un crítico más moderno, como Oscar Tacca, ya no considera que la obra sea obra de las musas sino del autor⁵⁴, no por ello enfoca su atención en los personajes, antes bien le interesa ver las relaciones entre autor y personaje a través del narrador, pues considera que “La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra, es en realidad una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador.”⁵⁵ En resumen, su objetivo es darle prioridad al narrador no al personaje.

Hasta aquí se puede notar que el término ‘personaje’ no goza de un lugar privilegiado entre los críticos, pese a todo, el asunto no se da por concluido pues aún queda mucho por discutir. Cabe señalar que yo sí considero pertinente utilizar el término ‘personaje’ y por eso, será necesario distinguirlo de los otros términos con los cuales se suele confundir y / o sustituir; para ello, me apoyaré en el texto de Ubersfeld, quien considera oportuno estudiar al ‘personaje’: “Al personaje se le puede considerar, en cierto modo, como una abstracción, como un límite, como el cruce de series o de funciones independientes, o se le puede considerar como un conglomerado de elementos no autónomos; en cualquier caso, será imposible *negar* su existencia,”⁵⁶ y para analizar un ‘personaje’ se basa en las herramientas que brinda la semiología:

El trabajo de una semiología del personaje consiste en mostrarlo precisamente como divisible, alterable y articulado en elementos –él mismo sería uno de ellos- de uno o varios

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁴ Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, 3ª ed. corregida y aumentada, Madrid: Editorial Gredos, 1989. (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 194), p. 133.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁶ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad y adap. Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia Signo e Imagen, 1998, p. 90.

conjuntos paradigmáticos. Adviértase, pues, que el personaje, como posible unidad semiológica, es sólo una unidad provisional: átomo indivisible, formado, no obstante, por unidades inferiores a él mismo que, como el átomo, pueden entrar en composición con otros elementos.⁵⁷

Pero antes de adentrarme en las propuestas de Ubersfeld, haré una brevísima revisión histórica acerca de la apreciación del término ‘personaje’. En la Antigüedad, el personaje no era el elemento central de una historia, Aristóteles en su *Poética* señala que de los elementos esenciales de la tragedia, el más importante es la estructuración de los hechos; “porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad.”⁵⁸ Es más, afirma que puede haber una tragedia sin caracteres pero no sin acción.⁵⁹

Otro crítico muy relevante en la historia de la teoría literaria es Propp, quien estudia el cuento maravilloso ruso y se percató de que en los cuentos se les otorgan acciones idénticas a personajes diferentes, esto permite estudiar los cuentos con base en las ‘funciones’ de los personajes. “Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato”⁶⁰ y enfatiza: “Lo importante es saber *lo que hacen* los personajes del cuento, y no *quién* lo hace ni *cómo*”⁶¹. Propp plantea que el número de funciones es limitado: identifica 31 y las agrupa en siete esferas de acción, las cuales corresponden a siete tipos de papeles o roles: 1) héroe, 2) el bien amado o deseado, 3) el donador o proveedor, 4) mandador, 5) ayudante, 6) villano o agresor y 7)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁸ Aristóteles, *Poética*, ed., introd., trad. y notas de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 2010, p. 147.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁰ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 2008, p. 30.

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

traidor o falso héroe.⁶² Así que, nuevamente, el ojo se pone en la acción, no en el personaje, tal y como lo hacía Aristóteles.

Posteriormente, Etienne Souriau, descubre “una combinación de cierto número de hechos simples, poderosos y esenciales a los que denomina funciones dramáticas. Define una situación dramática como ‘la figura estructural diseñada dentro de un momento dado de la acción por un sistema de fuerzas’”⁶³. Basándose en las teorías tanto de Propp como de Souriau, Greimas construye su modelo de análisis de aplicación más general y propone seis categorías (sujeto-objeto, adyuvante-oponente y destinador-destinatario) a las que denomina ‘actantes’: “un actante se construye a partir de un haz de funciones, y un modelo actancial se obtiene gracias a la estructuración paradigmática del inventario de los actantes.”⁶⁴

Barthes comenta que:

El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis, cuyo eco encontraremos en algunas de las contribuciones que siguen, en definir al personaje no como un ‘ser’, sino como un ‘participante’. Para Cl. Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (*Fraude*, *Seducción*); cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *Fraude* para uno, es *Engaño* para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia.⁶⁵

El estructuralismo evita psicoanalizar a los personajes; sin embargo, no ayuda a discernir la diferencia entre ‘personaje’ y ‘actante’, aunque sí se debe tener en mente que el personaje participa en una esfera de acciones; por lo tanto, el personaje actúa (desea,

⁶² Para conocer todas las funciones de los personajes enumeradas por Propp, véanse las págs. 35-86.

⁶³ Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Pax México, 2007, p. 52.

⁶⁴ Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid: Editorial Gredos, 1987. (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 27), p. 289.

⁶⁵ Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 4ª ed., trad. Beatriz Dorriots, México: Ediciones Coyoacán, 1999, p. 23.

comunica, lucha). De ahí la importancia de no dejar de lado tampoco el término ‘actante’, propuesto por Greimas. Ahora cabe preguntarse: ¿Cuáles son las diferencias entre actante y personaje? De acuerdo con Ubersfeld, “un actante puede ser una abstracción (la Ciudad, Eros, Dios, la Libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto o de su acción)”⁶⁶. Por otro lado, la autora explica que un personaje puede asumir funciones actanciales diferentes ya sea simultánea o sucesivamente. No hay que perder de vista que el actante no deja de ser un elemento de una estructura sintáctica, en cambio, el personaje es “un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre”⁶⁷.

Es fundamental destacar que un personaje o un actante, es decir, los sujetos, no son independientes, deben estudiarse en función de los ejes semánticos que representan y a través de su(s) relación(es) con otros “participantes”, en otras palabras, no deben analizarse por separado.

Hablando con propiedad, no existe un sujeto autónomo en el texto sino más bien un *eje sujeto-objeto*. Diremos, entonces, que es sujeto de un texto literario aquello o aquél en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es sujeto, pues, el actante que puede ser tomado como sujeto de la frase actancial, el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo texto.⁶⁸

De estas observaciones se desprenden ciertas consecuencias señaladas por la autora:

- a) Como ya hemos visto, la pareja sujeto-objeto (y no sólo la presencia del sujeto) constituye el eje del relato. Un actante no es una sustancia o un ser, es un *elemento de relación*. Un personaje *welthistorisch*, grandioso (*mundialmente histórico*, en la traducción literal del término) como dijera Lukács, no es necesariamente sujeto si no está orientado hacia un objeto (real o ideal, pero *textualmente presente*).

⁶⁶ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 48. También puntualiza lo siguiente: “puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación”. *Ibid.*, p. 48.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

- b) No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee; la voluntad conservadora no compromete fácilmente una acción si le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. [...]
- c) El sujeto puede ser un sujeto colectivo (un grupo que desea su propia salvación o su libertad, amenazadas o perdidas, o la conquista de un bien), pero no puede ser una abstracción. El destinador y hasta el destinatario –y el rigor, el ayudante o el oponente– pueden ser abstractos el sujeto es siempre un ser animado, vivo y actuante en escena (animado/no animado, humano/no humano).
- d) El objeto de la búsqueda del sujeto puede perfectamente ser *individual* (una conquista amorosa, por ejemplo); pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual en razón de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto-objeto, jamás aislados, y los otros actantes. Romeo puede desear perfectamente a Julieta; no obstante, la flecha de su deseo alcanza a un conjunto más amplio: el *enemigo del clan*.
- e) El objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado, pero, en cierto modo, *metonímicamente* representado en escena; así, el duque Alejandro es una metonimia de la tiranía que pesa sobre Florencia en *Lorenzaccio*.⁶⁹

Es momento de estudiar el término ‘actor’ y sus semejanzas y diferencias con los términos ‘actante’ y ‘personaje’. Primero hay que ver lo que se entiende por actor:

El actor es una ‘unidad lexicalizada’ del relato literario o mítico. Los actantes hacen referencia a una sintaxis narrativa; los actores son reconocibles en el interior de los discursos particulares en que se manifiestan. En otros términos, los *actores*, dotados por lo general de un nombre, son unidades particulares que el discurso dramático especifica con gran sencillez: un actor (del relato)= un actor (un comediante). Con ello no queremos decir que la noción de actor esté reservada al ámbito teatral. Desde esta perspectiva, el actor sería la particularización de un actante; sería la unidad (antropomórfica) que pone de manifiesto, en el relato, la noción (o la fuerza) que abarca el término de actante.⁷⁰

Es importante resaltar que un mismo actor puede ocupar varias casillas actanciales a un mismo tiempo o pasar de una casilla a otra; en cambio el actante, al ser un elemento de una estructura sintáctica, puede ser común a varios textos. El actor se caracteriza por un funcionamiento idéntico y puede tener distintos nombres y participar en diferentes acciones. Los actores también forman parte de un cierto número de paradigmas, por

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 77-78.

ejemplo: rey / no rey. “Como ‘unidad’ del relato, el actor es el punto donde se cruzan un determinado número de paradigmas y uno o varios sintagmas narrativos (su *proceso*).”⁷¹

Respecto a los rasgos en común y a las diferencias entre ‘actor’ y ‘personaje’, tanto el personaje como el actor corresponden a un lexema, es decir, le corresponden a cada uno un cierto número de semas (unidad mínima de significación); sin embargo, entre los semas que le corresponden al actor no se encuentra el de la individualidad, por ello, si dos personajes hacen la misma acción y tienen al mismo tiempo las mismas características, estos personajes constituyen un mismo actor.⁷²

Es necesario estudiar por último, el término ‘rol’:

¿Qué es un rol? Greimas y F. Rastier lo emplean con frecuencia en el sentido de función (el rol actancial, o el rol actorial –el rol de *agresor*, (por ejemplo). Nosotros lo emplearemos en el sentido con que lo usa Greimas (*Du sens*): actor codificado limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un ‘código’ actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos).⁷³

Como ejemplos de roles se puede señalar, la joven doncella, el traidor, el galán, etc. El rol es algo ya codificado como el criado pícaro, el bufón del rey o el gracioso.

Ahora que se ha visto que el personaje sí posee sus propias características, entonces se puede tomar como objeto de análisis. Por lo tanto, es preciso preguntar: ¿Qué elementos se deben tener en cuenta al momento de analizar un personaje?

El personaje es el sujeto de un discurso, por tal motivo puede ser considerado como un lexema, “Como tal funciona en el interior de las estructuras sintácticas: sistema actancial (estructura profunda), sistema actorial (estructura de superficie). En su cualidad de lexema,

⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁷² *Ibid.*, pp. 78 y 79.

⁷³ *Ibid.*, p. 81.

el personaje funciona en el interior del conjunto del discurso textual y puede inscribirse, en consecuencia, en una figura retórica (metonimia o metáfora).”⁷⁴ A través de la determinación de sus diversas funciones sintácticas se puede precisar el perfil actancial del personaje y valorar si su funcionamiento actancial está en contradicción con su discurso o con la acción.

La determinación del modelo o, mejor, de los modelos actanciales permite delimitar la *función sintáctica* del personaje. Diversos métodos, de resultados prácticos bastante similares, pueden ser utilizados: en primer lugar, la intuición y la aproximación. Un análisis sumario del discurso en que el personaje es sujeto de la enunciación, y del discurso en que figura como sujeto del enunciado (discurso en que los otros hablan de él) permite, por superposición de los verbos, determinar con suficiente precisión el objeto del *deseo* o del *querer* del personaje [...] Un análisis sumario de las etapas de la acción dramática (o de la *fábula*) permite determinar la acción principal y escribir la *frase* básica, formulación del modelo actancial (o de los modelos actanciales). De este modo no es difícil escribir: Fedra quiere a Hipólito (oponentes: Aricia, Teseo) y, a partir de esta oposición elemental, no es difícil construir el modelo actancial colocando en él a todos los personajes (incluidos los que están fuera de escena y, aun a los no lexicalizados Minos, Pasifae, Peritous, Neptuno, el Monstruo). A continuación se intentará emplazar a cada personaje como sujeto de un modelo actancial a fin de determinar los modelos cuya existencia simultánea indica el lugar del conflicto y de eliminar los modelos no convincentes. Tras esto nos queda por examinar cómo un personaje se encuentra, simultánea o sucesivamente, en las diferentes casillas del modelo [...] Esta determinación del puesto actancial del personaje tiene una importante finalidad: la de insistir sobre las funciones masivas del personaje en relación con los otros y con la acción⁷⁵.

El análisis de un personaje se realiza con base en la aproximación u oposición a otros personajes, en todos los niveles. Es decir, un mendigo se opone a un no mendigo o a *otro mendigo*. Es él mismo porque se opone a otros personajes y, de esta manera, se diferencia de ellos.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91. “En tanto que *lexema*, el personaje puede ser integrado en un discurso –el discurso textual total donde figura como un elemento retórico-. De ese modo, el personaje puede ser la metonimia (o la sinécdoque, la parte por el todo) de un conjunto paradigmático de uno o varios personajes.” *Ibid.*, p. 94. El personaje se puede considerar como la metáfora y / o metonimia de un referente histórico-social. La autora añade que “El personaje se nos puede presentar igualmente como la figura particular del discurso, el *oxímoron* (es decir, la coexistencia de un mismo lugar del discurso de categorías contradictorias: vida-muerte, realidad-sueño, luz-noche, ley-crimen);” *Ibid.*, p. 95.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

También resulta de utilidad echar mano de la connotación, pues “en tanto que lexema, el personaje (que denota una figura histórica o imaginaria un conjunto de semas) ‘connota’ una serie de significaciones anejas. Un personaje antiguo, heroico, puede connotar todos los elementos de su leyenda que no aparecen, de modo explícito, en el texto teatral.”⁷⁶

Como se ha visto, un rasgo primordial que caracteriza al personaje es su individualidad, por tal motivo resulta esencial destacar sus elementos individualizantes, entre los que se encuentran el nombre y determinaciones físicas. Pimentel comenta respecto al nombre: “Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”⁷⁷ Más adelante, en su texto titulado *El relato en perspectiva*, añade: “Habría que hacer hincapié en el hecho de que un personaje se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de *estabilidad* y *recurrencia*; un nombre más o menos *motivado*, con un mayor o menor grado de *referencialidad*, y con una serie de atribuciones y rasgos que *individualizan* su ser y su hacer, en un proceso constante de *acumulación* y *transformación*.”⁷⁸

La medida de complejidad de un personaje nos la da tanto las transformaciones que sufre y provoca como la acumulación de rasgos que distinguen su ser y su hacer de otros personajes.

El estudio del concepto ‘personaje’ no es un caso cerrado en el campo de la teoría literaria y, por tanto, se pueden encontrar elementos (y argumentos) que validen a un

⁷⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁷ Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

personaje como objeto de análisis y cuyo propósito sea el de mostrar sus rasgos distintivos y sus relaciones de oposición y conjunción con otros personajes.

2.2 Los orígenes del malato: diablo y vieja

Para revisar los orígenes del malato, estudiaré las figuras de sus progenitores: una vieja y el diablo, sin pretender llevar a cabo un estudio profundo acerca de ellos. Sólo tomaré los trazos que me permitan definir mejor al personaje del malato. Es oportuno señalar que en la versión provenzal, *Jaufré*, el padre de los hijos de la vieja es un jayán malo y descortés. En este texto, la vieja tiene dos hijos: el leproso y un jayán. A diferencia de *La corónica*, los personajes del enano y el fantasma no aparecen como sus hijos. En el relato provenzal aparecen enanos que son obligados a servir a personajes felones y en el capítulo XIII, “El diablo y la ermita” aparece un demonio convocado por la vieja para guardar el paso. Advertimos, entonces, que en la versión castellana se pone mayor énfasis en los orígenes diabólicos del malato. De esta manera, notamos que la versión castellana no corresponde plenamente a la provenzal, es decir, no se trata de una traducción, sino de una adaptación a los gustos de la época y del lugar donde es reactualizada. Como no es mi objetivo aquí comparar ambas obras me enfocaré sólo en la versión castellana.

En *La corónica* se refieren a la madre del malato con los términos “muger” o “vieja” y no como “bruja”, no obstante, su relación con el diablo justifica plenamente su asociación con la figura de la bruja. Esta asimilación no resulta extraña, si recordamos que en ese tiempo la Inquisición asociaba fácilmente a cualquier mujer con un ente diabólico: “habrá

que desconfiar de todas y cada de las mujeres que a falta de marcas, paradójicamente, pueden contenerlas todas. Si no es posible identificar a una, habrá que señalarlas en conjunto. Desde este momento, toda mujer se convierte en una virtual y satánica bruja.”⁷⁹

En la narración de la tercera aventura sobrenatural se proporciona la descripción física de la madre del malato:

olvidó el aventura de la fuente Peligrosa, donde andava el diablo [...] Y no tardó que luego vio una gran enzina y al pie una fuente, y cabe ella una vieja tan luenga como una lança, en solos los huessos y el pellejo, y muy negra, y los cabellos prietos y luengos, y los pellejos de las tetas que le llegavan a la rodilla, y los ojos tan sumidos que apenas gelos podían ver, y la boca sumida, sin memoria de dientes, y las costillas de fuera, y muy disforme criatura. (260)⁸⁰.

Esta “muger” está caracterizada como una vieja que está allí para amenazar, asustar y hacer morir a los que allí pasaban, en otras palabras, para causar daño a la cristiandad. Resalto el hecho de que el texto sí ofrece una descripción física de la vieja y no así del diablo, el padre de sus hijos. Esta particularidad resulta muy interesante, más adelante descubriremos el porqué.

Por ahora me interesa averiguar lo que caracteriza la relación de la madre del malato con el diablo. Su figura, como mencioné más arriba, es asimilable con la de la bruja y, por supuesto, cuando uno piensa en brujas, es inevitable, pensar también en magia y/o brujería. Sin embargo, dejaré de lado este aspecto por dos razones principales: La primera es que el texto no refiere abiertamente que la vieja practique la brujería.⁸¹ Se puede suponer, sobre todo, con base en la tercera aventura, donde aparece con su hijo, el fantasma, pero esta

⁷⁹ Esther Cohen, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: UNAM, Taurus, 2003, p. 30.

⁸⁰ Como mencioné anteriormente, la edición a la que recurro es la de Nieves Baranda, así que sólo pondré al final de la cita el número de la página correspondiente entre paréntesis.

⁸¹ Situación explícita en *Jaufré* donde el personaje del ermitaño revela que la madre del leproso hace encantamientos cuando le narra a Jaufré que ella conjura a un diablo para defender el paso (p. 183) y que fue ella quien le construyó la casa encantada a su hijo el leproso. (p. 184).

tercera aventura se sale de los propósitos de mi investigación. La segunda razón, es que el estudio sobre la magia y/o brujería no ayuda a caracterizar al personaje del malato, pues él no practica estas artes y si bien él habita una casa encantada, no fue él quien la encantó.

El tipo de relación entre la madre del malato y el diablo es sexual pues en *La corónica* se menciona que el diablo tuvo tres hijos en la vieja, por lo tanto, la sexualidad de la bruja⁸² es un elemento fundamental para tener en cuenta. Lo primero que hay que comentar es que la sexualidad femenina durante la Edad Media fue observada muy de cerca. De hecho, “all women were defined by their sexual relation, or lack thereof, to men –even nuns were brides of Christ– and by the childbearing that would or would not result.”⁸³

El pacto que define a la bruja es su pacto secreto con Satanás. Se trata de un pacto basado en una relación perversa y sometida a los placeres de la carne. En el *Malleus* se lee lo siguiente:

todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los *Proverbios*: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno: el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante (30). Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios.⁸⁴

La sexualidad pervertida y desbocada de la bruja es donde los autores del *Malleus* centran su atención, de acuerdo con Esther Cohen, porque consideran

el sexo la forma más indigna y herética de alejarse de un Dios puro y puramente espiritual. En muchos sentidos, podría decirse que el *Malleus* es un tratado sobre las debilidades del cuerpo, un desmesurado ataque contra los placeres sexuales de las llamadas brujas, que no hacen sino poner al descubierto los placeres de la mujer en general; pero más concretamente aún, el *Malleus* desenmascara las fantasías eróticas de los hombres que los describen.⁸⁵

⁸² En adelante, utilizaré indistintamente los términos ‘vieja’ y ‘bruja’ cuando me refiera a la madre del malato.

⁸³ Ruth Mazo Karras, “Sexuality in the Middle Ages”, en *The Medieval World*, edited by Peter Linehan & Janet L. Nelson, New York: Routledge, 2003, p. 279.

⁸⁴ *El martillo de las brujas para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza. Malleus maleficarum*, trad. Miguel Jiménez Monteserín, Valladolid: Editorial Maxtor, 2004, pp. 106-107.

⁸⁵ Cohen, *op. cit.*, p. 27.

Hay que destacar el hecho de que la bruja durante sus aquelarres ejerce una sexualidad que no tiene como fin el tener hijos. “Es la esterilidad improductiva la que se pone en juego en el Sabat y desequilibra el orden eclesiástico y estatal. La sexualidad de la bruja, casi siempre representada como una mujer anciana, deforme y macilenta escandaliza a una sociedad extremadamente marcada por una religiosidad católica y más adelante protestante, que ve en ella a la *usurera* del Renacimiento.”⁸⁶

Las brujas ocupan un lugar protagónico en la historia del mal por estar asociadas, de una forma denigrante y fiel, con la figura antagónica más importante para la Iglesia: el Diablo. Esta inclinación hacia la maldad, se ha visto como natural en la mujer, a causa de su cuerpo: “Agustín de Hipona es claro al respecto: ‘El cuerpo de un hombre es superior al de la mujer como el alma lo es al cuerpo’ (cit. Wiesner-Hanks, *Cristianismo y sexualidad*, 14). De allí la inferioridad femenina en todos los aspectos, y que deba estar subordinada siempre al hombre, incluso en el mismo acto carnal: debajo de él.”⁸⁷ La mujer debajo del hombre es la postura autorizada por la Iglesia.⁸⁸ Sin embargo, se conocían y se practicaban otras posturas como las descritas en el *Speculum al joder*.⁸⁹ Walde comenta:

En la base de este grupo se halla el pensamiento de respetados Padres de la Iglesia, algunos muy misóginos, que denuestran el ejercicio sexual todo, a no ser que tenga como objeto la procreación –que es ley divina– dentro del matrimonio. Para ellos, el entendimiento –en cuanto potencia del alma– no rige la pasión; ésta, por tanto, es deseo concupiscente, lujuria, en una palabra: pecado. De allí incluso que se indique, como lo hace Gregorio Magno, que el acto de generación humana deba realizarse ‘*sine carnis incentivo*’, pues ‘*omnis ardentior*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁷ Lillian Von der Walde Moheno, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia, 3), p. 80.

⁸⁸ “These penitentials censured all but heterosexual married sex in the missionary position (and even that was only permissible at certain times: Brundage 1987: 162)” Mazo, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁹ *Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito*, 3ª ed., prol. y trad. Teresa Vicens, Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, pp. 53-63.

amator propriae uxoris adulter est –según señala Pedro Lombardo (*Sententiarum*, IV, 26, 11 y IV. 31). No obstante, para muchos teólogos, es preferible la virginidad.⁹⁰

La mujer, considerada como bruja, se mueve en una esfera fuera del control masculino y de las instituciones y sus normas. Así, la relación con el diablo resulta absolutamente pecaminosa, pues las brujas no buscan la procreación sino que su fin es meramente placentero y, por supuesto, este placer ocurre fuera del matrimonio.⁹¹ No causa mucha sorpresa leer la concepción de los clérigos acerca de la supuesta inferioridad del cuerpo femenino. Sin embargo, la misoginia nunca ha sido exclusiva de un grupo de personas y por eso encontramos que la opinión de los médicos acerca de la naturaleza femenina no es mejor a la expresada por los eclesiásticos:

Los médicos veían en la mujer una criatura inacabada, un macho incompleto, de donde venía su fragilidad y su inconstancia. Irritable, desvergonzada, mentirosa, supersticiosa y lúbrica por naturaleza, según numerosos autores, no se movía más que por los impulsos de su matriz, de donde procedían todas sus enfermedades, sobre todo su histeria. La mujer-útero llevaba en sí a la vez el poder de la vida y el poder de la muerte.⁹²

En suma, podemos observar que “La bruja es la antítesis de la imagen idealizada de la mujer.”⁹³ Aún más, el cuerpo femenino contenía en su interior, en ese poderoso útero, dador de vida y muerte, algo sumamente repugnante y nocivo: la menstruación.

En efecto, se consideraba que a diferencia de la pura y bien ‘cocida’ esperma del hombre,⁹⁴ la menstruación era venenosa, de allí que el cuerpo necesariamente requiera purgarla cada mes

⁹⁰ Von der Walde, *op. cit.*, p. 80.

⁹¹ “The sexual behaviour of Christians worried medieval Church authorities. Christian moralists disapproved of all types of extramarital sex, including premarital intercourse, adultery, concubinage, and prostitution.” James A. Brundage, « Sin, Crime, and the Pleasures of the Flesh: The Medieval Church Judges Sexual Offences », en *The Medieval World*, edited by Peter Linehan & Janet L. Nelson, New York: Routledge, 2003, p. 294.

⁹² Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, 2ª ed., trad. Federico Villegas, México: FCE, 2004, p. 92.

⁹³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 6ª ed., trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1999, p. 200.

(no sin dolor, pues va infectando cada vía por la que pasa). El ‘menstruo’ era a tal grado maligno que, como dice el citado –y misógino– médico Johannes de Ketham, ‘si quando la mujer lo echa tocasse alg[u]n arbol [...] secarle hia. & si comiesse del alg[u]n perro al tercer dia se tornaria rabioso’ (21v). No en balde la mujer, cuando está menstruando, ‘[i]nfecio[n]a el espejo’ con su vista, pues de sus ojos sale un humo nocivo que forma nubes sanguinolentas y que, como ‘escribe Auecenna [...] el ojo dela mujer mestruosa abastaria de empozoñar el camello: & echarlo enel silo sin poderse del desviar (22r; al hombre simplemente lo deja ronco: 23r).⁹⁵

El considerar que la menstruación de la mujer es venenosa y este veneno infecta incluso por medio de la vista, semeja la mujer al monstruo basilisco.⁹⁶ Éste se creía que nacía y crecía de la “máxima impureza femenina, o sea del menstruo y de la sangre del esperma si se introduce en un vaso y se pudre en el Vientre del Caballo.”⁹⁷ Walde explica:

La menstruación, en la argumentación misógina que pretende alejar al hombre de la mujer como un mecanismo de represión contra el mismo género masculino, es demostración fehaciente de la falsa belleza de la hija de Eva, pues si se la viera por dentro ‘la visión [...] daría náuseas [...] Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento, ¿cómo podemos desear abrazar este saco de heces?’ (Odón de Clunny, en su pretensión de apartar a los monjes de los deseos de la carne, cit. en Jacques Dalarun, ‘La mujer a ojos de los clérigos’, 35).⁹⁸

Es importante subrayar la prohibición sexual dictada por la Iglesia durante el período menstrual, pues si ellas concibieran en este período, parirían criaturas leprosas o monstruosas.⁹⁹ Por supuesto, en la mentalidad misógina, la mujer es la culpable de las

⁹⁴ Ambroise Paré consideraba que el semen estaba constituido de la sangre más pura y mejor que se hallaba en el cuerpo. Véase *Monstruos y prodigios*, 2ª ed., intr. trad. y notas Ignacio Malaxecheverría Madrid: Ediciones Siruela, 1993.p. 59.

Nótese cómo se comparan elementos desiguales: el esperma del hombre con la sangre menstrual y no con el fluido que produce la mujer durante la excitación o el clímax sexual.

⁹⁵ Von der Walde, *op. cit.*, p., 82.

⁹⁶ “Ved al basilisco, que [...] sin duda es el monstruo de todos los monstruos, pues no existe ninguno más temible y puede matar a cualquier hombre con su aparición y su mirada ya que posee un veneno superior a los demás venenos, sin comparación en el mundo. Lleva un veneno oculto en sus ojos, que reflejado en un espejo, no es muy diferente al de la mujer en sus días menstruales, que, como se sabe es capaz de manchar y producir grietas en el mismo. Además, si dirige su mirada hacia una llaga o herida la infecta de tal modo que impide su curación. También corrompe, debilita e infecta muchas cosas con su aliento, su mirada o su tacto pues en el caso de que en esos días tocara el vino, éste rápidamente se alteraría haciéndose inestable, y si tocara el vinagre se estropearía y no valdría para nada.” Paracelso (Teofrasto Bombasto de Hohenheim), *La naturaleza de las cosas*, trad. Carmen de la Maza Ribera, Barcelona: Ediciones Obelisco, 2007. (Colección Biblioteca Esotérica), p. 20.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁹⁸ Von der Walde, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁹ Paré también afirma que la mujer menstruante engendrará leprosos, Paré, *op. cit.*, p. 23.

enfermedades, no el hombre y, la mujer resulta nociva incluso cuando no se encuentra en su período más “impuro”: “Arnold of Vernouilles, questioned by The Inquisition in Pamiers in the fourteenth century, said that he had sex with boys because he was afraid of getting leprosy if he had sex with women (Goodich 1979: 106).”¹⁰⁰ De las enfermedades provocadas por las mujeres si concebían durante su menstruación, una de las más citadas es, precisamente, la lepra. Cesáreo, el obispo de Arles (470-543) decía “El que conoce a su mujer cuando está indispueta o no respeta la continencia el día del Señor o cualquier otro día de fiesta concibe hijos que nacen leprosos, epilépticos o incluso poseídos por el demonio [...] Los leprosos no suelen ser hijos de personas prudentes que guardan la castidad los días de fiesta y los demás días prescritos, sino de zafios que no saben contenerse”.¹⁰¹

Las prohibiciones han sido dictadas, sin embargo, nunca ha sido fácil resistir las tentaciones y el diablo es conocido por ser el gran Tentador. Es en este punto donde debemos detenernos a preguntar: ¿qué se entiende por tentación en el contexto cristiano?

Villeneuve reflexiona:

¿El pecado de la carne, o del conocimiento? Misterio. ¿Por qué permite Dios semejante ambigüedad? También misterio. Como apuntaba François Paturier en el editorial de *Le Figaro* del 9 de enero del año 1962, ‘La Biblia no dice ni una sola vez que ese pecado sea el de la carne, mientras que queda dicho claramente qué (*sic.*) es el de la ciencia. ¿No cabría aquí una interpretación errónea?’. La iglesia luchó en dos frentes. Se esforzó –la historia de Galilea lo demuestra –en retrasar el progreso del conocimiento. Cuando fracasó se refugió en la castidad.¹⁰²

A partir de ese momento, el poder del Diablo pertenece al dominio de la sexualidad. Lo observamos en la representación de Lucifer que es animalizada, sobre todo, la parte

¹⁰⁰ Mazo, *op. cit.*, p 290.

¹⁰¹ Citado por Jean Verdon, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, Barcelona: Paidós, 2008, p. 27.

¹⁰² Roland Villeneuve, *El universo diabólico*, trad. José Lasaga, Madrid: Ediciones Felmar, 1976. (Colección Abraxas, número 3. Serie Ciencias Ocultas), p. 48.

inferior. El Diablo “es siempre el Tentador y el Verdugo. Su reducción a la forma de una bestia manifiesta simbólicamente la caída del espíritu. El cometido del diablo se limita a desposeer al hombre de la gracia de Dios para someterlo a su propio dominio.”¹⁰³ Aquí es donde la voluntad de la mujer-bruja se hace patente pues manifiesta su renuncia a servir a Dios y su deseo de esclavizarse al Diablo.

La concupiscencia, el pecado de la carne, se considera peor que la muerte, pues ésta mata el cuerpo pero el pecado mata el alma privándola de la gracia divina y arrastra al cuerpo consigo en el castigo. Las brujas cometen la máxima infamia al prestar sus cuerpos a placeres insaciables, por ello son consideradas, en palabras de Muchembled, “las desorganizadoras del mundo”.¹⁰⁴

Algunos autores consideraban que cada pecado mortal era provocado por un demonio: “El orgullo dependía de Lucifer; la avaricia, de Mammon; la lujuria, de Asmodeo; la cólera, de Satán en persona; la gula, de Belzebú; la envidia, de Leviatán, y la pereza, de Belfegor.”¹⁰⁵ Sin embargo, la mujer por naturaleza, practica el pecado sin ninguna

¹⁰³ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 414.

En el *Malleus* se refiere lo siguiente: “Según la etimología Diablo, en griego significa ‘encerrado en un ergastulo’, lo cual le conviene porque no le está permitido hacer tanto daño como querría. O también diablo significa ‘el que descende’, porque fluye, es decir, corre, según su ser y su colocación. Se le llama también demonio, esto es, ‘el que gusta de la sangre’ (o el sanguinario), a saber, por el pecado del que tiene sed y lo procura por la triple ciencia de que dispone: la sutileza de su naturaleza, la experiencia y la revelación de los ángeles buenos. Se le llama *Belial*, lo que se interpreta como ‘el sin yugo’ o sin amo, porque lucha con todas sus fuerzas contra aquel al que debería estar sometido. Se le llama también *Beelzebul*, que significa el ‘hombre de las moscas’, es decir, de las almas pecadoras que han abandonado al verdadero Esposo: Cristo. También *Satanás*, es decir, el adversario, de donde aquello de San Pedro, vuestro adversario el diablo da vueltas buscando a quien devorar. Igualmente *Behemoth*, es decir, la bestia que vuelve a los hombres bestiales. Empero, el demonio de la fornicación y el príncipe de esta repugnancia se llama *Asmodeo*, que significa ‘fábrica de juicio’, porque a causa de este vicio hubo un juicio terrible sobre Sodoma y otras cuatro ciudades. De la misma manera al demonio del orgullo se le llama *Leviatán*, lo que significa su ‘exaltación’: Lucifer, cuando tentó de orgullo a nuestros primeros padres, les prometió una añadidura de divinidad. Respecto de lo cual dice el Señor por boca de Isaías: Visitaré por Leviatán, serpiente antigua y retorcida... El demonio de la avaricia y de las riquezas se llama *Mammón*, al cual Cristo, en el Evangelio, ha desenmascarado: no podéis servir a Dios y a Mammón...” *El martillo*, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁰⁴ Muchembled, *op. cit.*, p 133.

¹⁰⁵ Villeneuve, *op. cit.* p. 34.

vergüenza, “en primer lugar el de la lujuria,¹⁰⁶ el más frecuentemente cometido, luego la envidia, la vanidad, la pereza y, finalmente, el orgullo.”¹⁰⁷

De esta forma, la sexualidad de la mujer-bruja corrompe su cuerpo al mismo tiempo que su alma. El cuerpo entonces se vuelve objeto de observación morbosa pues muestra el pacto maléfico. La lucha entre el Bien y el Mal no sólo ocurre entre el Cielo y el Infierno sino que se encarna en el cuerpo humano.¹⁰⁸ De esta forma, el cuerpo humano se vuelve un terreno consagrado a lo maléfico, a través de una sexualidad contra natura. “Ésta es la razón por la cual, en lo sucesivo, el acento demonológico se puso sobre el cuerpo y sobre el sexo.”¹⁰⁹

Cabe señalar que los placeres desbordados corresponden a las brujas, pues “En realidad, los íncubos practican la lujuria sin obtener placer alguno, ‘porque siendo espíritus puros no pueden encontrar satisfacción en las cosas sensibles’. Lo único que buscan es ‘hacer caer al hombre en los precipicios del infierno, abrumarlo ante la indignación del Todopoderoso’ (Valderrama, libro III, p. 25).”¹¹⁰ El objetivo de los demonios es corromper el alma humana: “La razón por la que los demonios se hacen íncubos o súcubos no es el placer, porque el espíritu no tiene carne ni hueso; la razón está en la intención de herir por el vicio

¹⁰⁶ “Más coherentes son las descripciones que hacen siempre las mujeres acusadas de brujería de los atributos sexuales del Maligno, con el cual confiesan, bajo tortura, haberse acoplado. El miembro del diablo aparece sustancialmente enorme y rígido, y en el coito provoca mucho dolor en sus parejas. Según los distintos testimonios el falo del Diablo es ‘fuerte y duro’, ‘hecho de escamas como un pez, y las escamas se cierran al entrar y se abren al salir’, ‘tiene aproximadamente dos metros de largo y normalmente está replegado y sinuoso como una serpiente’, ‘es rojo, oscuro y nudoso, duro y cortante’, ‘es como el de un mulo, y largo como un brazo’, ‘es mitad de hierro y mitad de carne’, ‘es de cuerno o por lo menos tiene esa apariencia, y por eso hace aullar a las mujeres’.” Massimo Izzi, *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, trad. Marcel. lí Salat y Borja Folch, Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 137.

¹⁰⁷ Muchembled, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁸ “Los procesos de brujería daban lugar al tema de la demonología. Ellos demostraban la veracidad. Transformaban una teoría teológica compleja en una realidad observable. Encarnaban al demonio, fundamentalmente tan incognoscible como Dios, en el acusado, hombre o mujer. Y al hacer esto, trasladaban la lucha celestial entre el Bien y el Mal al corazón del hombre, abriendo el capítulo temible de la culpabilidad personal de cada uno.” *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁹ *Loc. cit.*

¹¹⁰ Villeneuve, *op. cit.*, p. 65.

de la lujuria a las dos naturalezas, corporal y espiritual del hombre, con el fin de hacer a los hombres más inclinados a todos los vicios.”¹¹¹

En el *Malleus* incluso se localiza la afirmación de que el demonio no se oculta ante la bruja, debido al pacto que existe entre ambas partes:

por lo que hace a la bruja, el demonio íncubo actúa siempre visiblemente y no le resulta necesario aproximarse invisiblemente, puesto que existe un pacto expreso entre ellos. Pero por lo que respecta a los espectadores, las brujas han sido vistas con frecuencia en el campo y los bosques acostadas sobre su espalda, desnudas hasta el ombligo, y dispuestas a tal porquería, agitando las piernas y las caderas, con los miembros (*sic.*) perfectamente dispuestos; encontrándose en acción los demonios íncubos aunque fuera invisiblemente para los actores y en ocasiones un vapor negro se elevaba por encima de la bruja, como de la altura de un hombre, al final del acto.¹¹²

Sobre esto, Cohen comenta: “de ahí que la única solución posible para la bruja sea no su aislamiento ni su prisión, sino la hoguera: al fuego habrá que apagarlo con fuego, reducir a cenizas lo que en vida encendió mentes y genitales.”¹¹³ Aunque no es considerada bruja, es oportuno traer a colación el caso de Iseo, la amada de Tristán, quien al ser juzgada como adúltera, es condenada a la hoguera. Pero, en ese momento, el malato Iván la reclama para sí y sus hombres y le hace una propuesta al rey Marcos para humillarla y castigarla como es debido por su conducta lasciva. La historia narra lo siguiente:

Había en Lancien un malato llamado Iván. Acudió al juicio de la reina con sus cien compañeros. ¡Nunca nadie viera seres más deformes, contrahechos y repugnantes! Llevaban muletas, bastones y unas tablillas como corresponden a quienes padecen tan horripilante enfermedad. Al ver que la reina se aproxima a la hoguera, se llegó hasta el rey y le gritó con su voz ronca.

- Señor, elegisteis la hoguera para hacer justicia de vuestra mujer: el suplicio es terrible mas de corta duración; pronto el fuego consumirá su cuerpo y el viento esparcirá sus cenizas. Si quisierais escucharme os propondría un castigo mucho más duro por el que la reina viviría una vida miserable y añoraría la hoguera todos los días.
- Si es así –respondió el rey-, y me enseñas un castigo más terrible que el fuego, serás recompensado.

¹¹¹ *El martillo, op. cit.*, p. 68.

¹¹² *Ibid.*, pp. 249-250.

¹¹³ Cohen, *op. cit.*, p. 29.

- Rey –respondió el gafo-. Dádnos a Iseo. Dádnosla a los leprosos: será nuestra mujer en común. Nunca dama tuvo peor fin. Bajo estos andrajos que se nos pegan a la piel, arde en nosotros el deseo insatisfecho, pues nunca mujer pudo soportar nuestro comercio. [...] Si nos la entregas compartirá nuestras sucias chozas, nuestras escudillas y nuestros jergones, se alimentará de los restos que nos tiran a las puertas. Entonces Iseo, la víbora, comprenderá la vileza de su conducta y lamentará no haber muerto en la hoguera.¹¹⁴

Me llaman la atención tres cosas en este relato: la primera es que el castigo por tener una conducta lasciva sea la lepra, pues tarde o temprano Iseo terminaría contagiándose de la enfermedad; la segunda es que no se informa acerca de las razones por las cuales Iván y sus hombres padecen la enfermedad y la tercera es la comparación que hace el gafo Iván de Iseo con la víbora, animal nocivo y culpable del descenso del género humano en la Biblia. Apreciamos en esta obra que la lepra es considerada como una enfermedad de transmisión sexual, esto se comprueba al leer el pasaje donde aparece Tristán disfrazado de leproso frente al rey Marcos y éste le pregunta cómo se contagió del mal. Tristán le responde:

“-Señor rey, su marido era malato. Como hacía el amor con ella, este mal me vino de nuestra vida en común. Pero no existe mujer más bella que ella.”¹¹⁵ Aunque el rey Marcos no amonesta a Tristán leproso por este comercio (¿Será por ser hombre?) estos ejemplos nos permiten notar la asociación lascivia - relación carnal - lepra. Es decir, la no continencia trae como consecuencia o, mejor expresado, como castigo: la lepra.

Hasta aquí destaca el hecho de que la mujer-bruja vive para satisfacer su infatigable vulva y por ello, no respeta el matrimonio, ya sea porque permanece soltera o porque comete adulterio. La sexualidad de la bruja no se constriñe a los límites del matrimonio ni tiene como fin la procreación. No obstante, como ya sabemos, en *La corónica* se dice que “el diablo ovo tres hijos en la vieja”, lo cual da pie a nuevas preguntas: ¿Para qué tener

¹¹⁴ *Tristán e Iseo*, Versión de Alicia Yllera, Madrid: Biblioteca artúrica, Alianza Editorial, 2007, p. 98.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 131-132.

hijos? ¿El diablo puede engendrar? ¿Una mujer puede tener hijos del diablo? ¿Estos hijos poseen características que los identifiquen como hijos del diablo? Para responder a la primera pregunta, en el *Malleus* se acota sobre los demonios: “Tampoco hay duda acerca de que bajo ciertas constelaciones saben guardar vivo el semen para la concepción de hombres que vivirán siempre inmersos en el mal.”¹¹⁶ El propósito del diablo o de los demonios es engendrar prole que dañe a la cristiandad. Por lo tanto, cualquier ser engendrado por algún demonio vivirá inmerso en el mal por siempre. ¿Esto es cierto? El caso de Merlín lo desmiente. Él reconoce abiertamente ser hijo de un íncubo frente al juez encargado de juzgar a su madre:

soy hijo de un demonio que engañó a mi madre. Debes saber que ese tipo de demonios se llaman ‘enquibedes’ y viven en el aire. Dios ha permitido que yo tenga sus conocimientos y su memoria, por eso sé las cosas que se han hecho y que han ocurrido; por eso conozco los hechos de tu madre. Nuestro Señor; que permitió y quiso que supiera todo eso, por la virtud de mi madre y por su santo y auténtico arrepentimiento, por la penitencia que le puso este santo hombre y por la Santa Iglesia, en la que ha creído en todo momento, Nuestro Señor me ha concedido el saber las cosas que van a ocurrir, como podréis comprobar por lo que os voy a decir.¹¹⁷

Merlín, pese a ser concebido para someterse al mal, logra, gracias a la bondad y el arrepentimiento de su madre, quien lo hace bautizar, ser un hechicero aceptado por la cristiandad dentro de la esfera artúrica. Dos mujeres intervienen en la procreación de Merlín en abierta oposición: Por un lado, su abuela, quien sirve, voluntariamente, de instrumento diabólico para cumplir el objetivo del íncubo: Hacer caer a la madre de Merlín en desesperación para que así él pueda obrar. Por otro, la madre de Merlín, quien, al ser virtuosa, impide que el íncubo se acerque visiblemente ante ella y por eso es que este último no tiene otro recurso que engañarla. Al descubrir el engaño, la madre de Merlín

¹¹⁶ *El martillo, op. cit.*, p. 68.

¹¹⁷ *Historia de Merlín*, intr. y trad. Carlos Alvar, Madrid: Ediciones Siruela, 2000, p. 48.

acude de inmediato y con arrepentimiento a la Iglesia para solicitar la ayuda del santo hombre, quien, conociendo las virtudes de la mujer, le cree, la aconseja y le pone una penitencia que ella cumple.

Respecto a la siguiente pregunta: ¿El diablo puede engendrar? En caso afirmativo, ¿Cómo hacen los demonios para generar vida pues no tienen alma y son considerados seres etéreos y por ende, inasibles? La respuesta, con base en el *Malleus* es sí y no propiamente hablando: Hay distintas especies de demonios, entre ellos se encuentran aquellos denominados como ícubos (masculinos) y súcubos (femeninos). Primero el súcubo se acuesta con un hombre del cual obtiene la simiente, luego se transforma en ícubo y puede, “con el permiso de Dios, realizar el coito”¹¹⁸ y colocar el semen humano en el vientre de la mujer. De ahí que se considere que el hijo engendrado no sea hijo del diablo sino de un hombre.¹¹⁹ Algunos autores aseveran que los ícubos pueden hacer uso incluso del semen de un hombre muerto para lograr sus fines, Ambroise Paré refuta esta afirmación:

Es absurdo por parte de Pierre de la Pallude y de Martin d’Arles el sostener que si los diablos derraman semen de un hombre muerto en el regazo de una mujer, de ello puede engendrarse una criatura: esto es manifiestamente falso, y para rebatir esta vana opinión diré solamente que el semen, que está hecho de sangre y espíritu y es apto para la generación, si se transporta poco o nada, al punto se corrompe y altera, y su virtud queda por consiguiente totalmente extinguida, al faltar el calor y el espíritu del corazón y de todo el cuerpo, de forma que ya no está templado ni en calidad, ni en cantidad.¹²⁰

Con base en lo expuesto en el *Malleus*, entendemos que el hijo engendrado es hijo del hombre y no del ícubo, pero esto no resuelve la pregunta acerca de cómo hacen estos demonios para relacionarse sexualmente con las mujeres si son seres etéreos. Paré considera que los demonios, al ser de naturaleza espiritual, no pueden tener una relación

¹¹⁸ *El martillo, op. cit.*, p. 69.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp 69 y 72.

¹²⁰ Paré, *op. cit.*, p. 82.

carnal con las mujeres y, por ende, considera totalmente falso el hecho de que un diablo pueda engendrar un ser humano.¹²¹

Entonces, la cuestión acerca de que si un demonio puede tener una relación carnal con una mujer no termina por resolverse. También cabría pensar en la posibilidad de la posesión de un cuerpo por parte del demonio para poder ejecutar sus fechorías, pero esto excede los límites de la presente investigación. Por ahora, tengamos en mente que la falta de un cuerpo material trajo consecuencias nefastas para la mujer, pues al ser considerados los demonios como seres etéreos y por ende, inasibles, hacía que

a falta de un cuerpo que certifique la existencia ‘material’ del diablo y sus maleficios (‘conviene decir que el demonio asume un cuerpo aéreo’ y como ‘el aire no puede tomar una forma definida por sí mismo, salvo la forma de otro cuerpo en la que se encuentra encerrado. Luego no se encierra en sus propios límites sino en los de otro’) (241), la bruja viene a colmar ese vacío espacial. La cacería de brujas fue, en el fondo, la cacería del diablo.¹²²

Esta explicación de Cohen nos ayuda a comprender por qué en *La corónica* sí se ofrece una descripción física de la vieja y no del diablo y, sobre todo, por qué sólo recae en ella y en su cuerpo el castigo por su transgresión.

Hasta este momento, hemos visto cómo en el contexto cristiano la naturaleza femenina se considera defectuosa y por ella, inclinada a la perversión porque tiene menos fe; por eso, fácilmente traiciona a su creador y sirve a su adversario. El diablo se convierte en un

¹²¹ “Así, de ningún modo debéis creer que los demonios o diablos, que son de naturaleza espiritual, pueden conocer carnalmente a las mujeres: pues para la ejecución del acto se requiere carne y sangre, lo que los espíritus no tienen. Por otra parte, ¿cómo sería posible que los espíritus, que carecen de cuerpo, pudiesen prendarse del amor de las mujeres y engendrar en ellas?, además, donde no hay carne ni bebida, no hay semen; por eso, allá donde no ha resultado necesario el obtener sucesión y repoblación, la Naturaleza no ha dado el deseo de engendrar. Además, los demonios son inmortales y eternos: ¿para qué pueden necesitar engendrar, puesto que no requieren sucesores, ya que existirán siempre? Por otra parte, no está en manos de Satanás, ni de sus ángeles, el crear nuevos seres; y si así fuera, si los demonios, desde que fueron creados, hubiesen podido engendrar otros, habría mucha diablería por esos campos. Por mi parte, creo que esa pretendida cohabitación es imaginaria y procede de una impresión ilusoria de Satanás.” *Ibid.*, p. 83. El autor agrega: “el que de semejante unión pueda engendrarse una criatura humana no solamente es falso, sino contrario a nuestra religión, que afirma que jamás existió hombre alguno engendrado sin semen humano, a excepción del Hijo de Dios.” *Ibid.*, pp. 83-84.

¹²² Cohen, *op. cit.*, pp. 28-29.

personaje familiar y concreto pero inasible. Es él quien tienta al ser humano para alejarlo de Dios. No le cuesta mucho trabajo convencer a las mujeres, quienes por naturaleza son proclives al mal. Las atrae a través de la sexualidad y hace uso de su cuerpo de todas las formas, ya sea usando su vulva o su vientre como un recipiente para engendrar hijos que sirvan al Mal.

Si tomamos en cuenta lo dicho en el *Malleus*, acerca de que los hijos engendrados en la bruja son hijos del hombre y no del diablo, se pone en la mesa otro aspecto a discutir, pues en el *Malleus* también localizamos la afirmación de que estos hijos “vivirán siempre inmersos en el mal.”¹²³ Es decir, que aunque no son hijos del diablo, sí heredan sus características. Por ello, es pertinente preguntar: ¿Estos hijos poseen características que los identifiquen como hijos del diablo? Algunos ejemplos hallados en la literatura nos permiten demostrar que los hijos engendrados de las relaciones entre una mujer y un íncubo muestran anormalidades físicas y/o morales que denuncian su origen diabólico:

Dom Martín afirma que los primeros habitantes de Inglaterra fueron ‘unas jóvenes que llegaron en una barca que navegó a la deriva; tuvieron hijos de algunos íncubos a los que no pudieron ver aunque sintieran su contacto’

Estos niños presentaban extrañas anormalidades físicas. Melusina, el hada de las serpientes, engendró un muchacho con la frente provista de tres ojos y otro que llevaba defensas de jabalí.¹²⁴

En otros casos, la intervención física de los demonios no es necesaria, basta con que los padres sirvan al Mal. Tal es el caso de los seres nacidos de relaciones incestuosas que manifiestan la presencia diabólica tanto en su apariencia física como en sus actos; un claro ejemplo de esto lo encontramos en el Endriago que aparece en el *Amadís de Gaula*.¹²⁵

¹²³ *El martillo*, op. cit. p. 68.

¹²⁴ Villeneuve, op. cit., p. 71.

¹²⁵ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula II*, 3ª ed., Juan Manuel Cacho Blecua (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 1132-1133.

Anteriormente, había comentado el caso de Merlín, quien, pese a ser aceptado por la cristiandad, posee características que innegablemente muestran su origen diabólico, como su acelerado crecimiento, su facultad de hablar a tempranísima edad, su vellosidad y la facultad de conocer el pasado.

En otras ocasiones no se requiere de la intervención de un demonio ni de una relación incestuosa para que un hijo se consagre a la maldad, basta con ofrecérselo al diablo, como sucedió con *Roberto el Diablo*, historia caballeresca en la que el duque Aubert y la duquesa vivieron juntos por 17 años sin poder tener hijos. Un día el duque fue a acostarse con la duquesa estando ella enojada y manifestó nuevamente su deseo de engendrar un hijo, a lo que respondió la duquesa: “Agora concibiese yo y fuesse del diablo, pues que Dios no lo quiere, y assí gelo ofrezco y hago presente si concebir me haze.” (551) El narrador comenta: “Y assí fue que por voluntad de Dios concibió un hijo que fue muy perverso y en todas las maldades diestro, mas por la gracia de Dios hizo después digna penitencia y satisfacción de sus pecados” (551).¹²⁶ Una vez más se expresa que la culpa es de la mujer, pues fue la madre de Roberto quien lo ofreció al diablo, pero esta historia deja ver también que hay estados de ánimo que propician la entrada del Mal, tales como el enojo y/o la tristeza y permitir esto trae graves consecuencias a las mujeres, aun a aquellas que son de noble corazón, como la madre de Merlín, y la duquesa, madre de Roberto.

En el caso del malato encontramos que es hijo de una vieja, quien voluntariamente ha accedido a relacionarse carnalmente con el diablo. De esta forma, la maldad del malato viene por partida doble, tanto del lado materno como del paterno, por lo que asumimos, con

¹²⁶ *La espantosa y admirable vida de Roberto El Diablo*, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid: Turner, (Biblioteca Castro), 1995, vol. I, pp. 545-584. En los paréntesis indico las páginas correspondientes.

base en lo dicho en el *Malleus*, que vivirá inmerso en el mal. Y podemos localizar las características que hacen evidente sus orígenes diabólicos. La historia lo describe de la siguiente manera:

un banco cabe la cama, y assentado en ella un malato de altor de dos hombres, muy espantable, y todas sus faciones conseguían con el altor. Y estava tan ferido de enfermedad que la mayor parte de sus dientes tenía comida la carne y se le parecían; y la nariz tenía casi comida y los dedos de aquella manera. Y cabe sí tenía una donzella muy bien vestida, y toda rascada y messada, y mordidos los braços, que ella con ravia se mordía y faziéndose pedaços. Y él falagávala, que la tenía para burlar della, la qual le avía traído aquel sayón suyo que traía los niños. [...] y no esperava sino lavarse en la sangre de los niños, para en sanando avella (250)

En esta descripción hallamos que la estatura del malato se puede relacionar con el gigante, símbolo de la soberbia, el peor pecado. Su apariencia espantable, a causa de su enfermedad, denuncia la asociación vista anteriormente: lascivia - relación carnal - lepra. No sabemos en *La corónica* si así nació por la transgresión de sus padres o su propia incontinencia fue la causa que motivó el castigo. Pero apreciamos cómo se manifiesta aquí una relación causa-consecuencia entre pecado carnal y la enfermedad de la lepra. También podemos asociar su enfermedad a la fetidez y a ésta con el diablo. Me llama la atención que, pese al grado tan avanzado de su enfermedad, su fuerza descomunal no merma en nada, pues en *La corónica* se cuenta que cuando Jofre se aproximaba al malato con la espada desenvainada, éste “desque lo vido, tomó una porra de fierro que tenía a par de sí y alcóla. [...] el malato metió la porra en el suelo cerca de dos palmos, que hizo temecer todo aquello con el golpe” (250). Claro que esto podría explicarse como rasgo sobrenatural debido a su origen diabólico.

A lo largo de esta breve exposición, encontramos que el malato posee características que permiten identificarlo como hijo del diablo. Estas características son físicas (como su estatura, su enfermedad y su descomunal fuerza) y morales (al ser raptor y violador de

doncellas y raptor y asesino de niños). La revisión de los orígenes del malato, o en otras palabras, el estudio de las figuras de la vieja y el diablo sirvió para percatarnos de que la versión castellana pone el acento en los orígenes diabólicos del malato, pues su madre tiene una relación con el diablo y esa relación se caracteriza por ser de tipo sexual. Este pacto carnal enfatiza la sexualidad pervertida y desbocada de la vieja a causa de su vulva insaciable. Ella disfruta de los placeres carnales pero el diablo tiene como objetivo engendrar hijos que vivan inmersos en el Mal y dañen a la cristiandad. El diablo logra su objetivo con su hijo el malato, quien es un ser corrupto en cuerpo y alma. Su propia enfermedad evidencia el pecado carnal. Por lo tanto, el rasgo común que comparten el diablo, la vieja y el malato es la concupiscencia. Por lo que podemos concluir que la principal característica diabólica del malato es de índole sexual y se manifiesta en la enfermedad de la lepra.

2.3 La enfermedad de la lepra como castigo divino

El origen histórico de la lepra no se conoce con exactitud pues los registros son escasos: “Los casos comprobables más antiguos de lepra se encontraron en momias egipcias que datan del siglo II a. C., hace unos 2,200 años. Esto, sin embargo, no tiene mucha utilidad debido a que hay numerosas descripciones previas de cuadros clínicos que podrían ser causados por la lepra.”¹²⁷

¹²⁷ Enrique Soto Pérez de Celis, “La lepra en Europa Medieval. El nacimiento de un mito”, en *Elementos: ciencia y cultura*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, marzo-mayo, año/vol. 10, número 049, p. 40, en <http://www.elementos.buap.mx/num49/htm/39.htm> [consulta 25 de mayo de 2016].

Algunos autores afirman que la lepra tuvo sus orígenes en la India y Alejandro Magno fue quien la llevó a Egipto. “Egipto era en esos tiempos casa de un pueblo errante, los judíos. Hay algunos registros que documentan que hasta 80,000 judíos de Egipto estaban infectados con lepra. Los judíos no sólo fueron en parte responsables de que la enfermedad se extendiera al huir de Egipto, sino que además, junto con los griegos y los árabes, crearon una de las mayores confusiones de la historia de la medicina.”¹²⁸

Durante la Edad Media otras enfermedades suelen confundirse con la lepra, como la sífilis¹²⁹ o el vitíligo, por ejemplo. Bernardo de Gordonio,¹³⁰ hacia el final del capítulo dedicado a la lepra resuelve dudas acerca de las enfermedades con las cuales se confunde. En la Biblia se localizan ejemplos de enfermedades dermatológicas que se confunden con la lepra. Todo este enredo comienza por una confusión terminológica, Soto refiere lo siguiente:

Los hebreos contaban con una palabra que englobaba una serie de afecciones cutáneas que, en el marco religioso, representaban enfermedades ‘impuras’ cuyos portadores debían ser alejados de la sociedad. Esta palabra era *tzaraat*. Al mismo tiempo, los griegos utilizaban la palabra ‘lepra’, para referirse también a una gran variedad de enfermedades cutáneas (probablemente la psoriasis, el vitíligo y algunos casos de acné). La enfermedad que hoy conocemos como lepra, en cambio, era llamada ‘elefantiasis’ por los griegos. No muy lejos de allí, en el mundo árabe, los destacados médicos del Islam habían descrito una enfermedad que ellos llamaron *juzam* y que era el equivalente de la ‘elefantiasis’ de los griegos, o sea la lepra de hoy en día.¹³¹

Los médicos medievales sí conocían este error, por eso se referían a la lepra como dos enfermedades distintas: la lepra de los árabes, es decir, la lepra en sí y la lepra de los

¹²⁸ *Loc. cit.*

¹²⁹ Véase por ejemplo el texto de Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, Alberto Blecua (ed., introd., y notas), Madrid: Biblioteca Clásica Castalia, 2001.

¹³⁰ Bernardo de Gordonio, *Obras de Bernardo de Gordonio...: en que se contienen los siete libros de la practica ò Lilio de la medicina, las tablas de los ingenios de curar las enfermedades, el regimiento de las agudas, el tratado de los niños, regimiento del ama y los pronósticos*, Madrid: 1697, en Universidad Complutense, en http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532987283&idioma=0 [consulta: 17 de julio de 2016].

¹³¹ Soto, *op. cit.*, pp. 40-41.

griegos, que era una serie de diversas afecciones cutáneas; sin embargo, como ya la enfermedad de la lepra se había asociado con enfermedades consideradas impuras en el libro sagrado de los hebreos, esta diferencia ya no importó. De esta manera, la enfermedad fue marcada con un estigma religioso y esto tuvo como resultado la marginación de los enfermos de lepra.¹³² Este aspecto de la marginación es muy importante para mi trabajo y lo trataré más adelante. Como no es el propósito de este apartado hacer un seguimiento histórico de la enfermedad de la lepra desde su origen hasta nuestros días, finalizaré comentando que alrededor del año 1400, la lepra entra en declive, pues desaparece en la mayor parte de Europa, concentrándose sólo en Noruega¹³³. En el siglo XV nuevas enfermedades llegaron, como la tuberculosis y otras regresaron, como la peste.

Si revisamos los tratados médicos de la época para ver qué datos aportan de esta enfermedad, encontramos que Jordanus de Turre es uno de los autores medievales que dejó más testimonios sobre la lepra en su obra titulada *Tratado de los signos y tratamiento de los leprosos*.¹³⁴ No obstante, los tratados médicos de la época presentan un problema, como lo refiere Gómez Redondo:

En cualquier caso, la medicina medieval –y sus recopilaciones- se enfrenta al mismo problema que la filosofía natural – y su enseñanza-; los avances conseguidos a lo largo de los siglos XII y XIII se ven frenados, cuando no postergados en los siglos XIV y XV, es decir, justo en el momento en que comienzan a utilizarse las lenguas vernáculas para la transmisión de estos conocimientos; en las mismas Universidades – las más importantes: Montpellier, París, Bolonia y Padua – se pierde la dimensión empírica con que la medicina se enseñaba aún en la Escuela de Salerno, y tiende a adquirir un carácter más escolástico [...] La corte

¹³² *Ibid.*, p. 41.

¹³³ “Pero, ¿qué sucedió con la lepra? Amo Karlen expone dos teorías sobre la disminución de la enfermedad medieval por excelencia. La primera sostiene que los leprosos europeos fueron arrasados al inicio de la gran epidemia de peste debido a su debilidad inmunológica. La segunda, más interesante, establece una relación inversamente proporcional entre la lepra y la tuberculosis. Al aumentar la densidad de población, el más virulento y contagioso bacilo tuberculoso comenzó a extenderse en las ciudades. Actualmente sabemos que en algunos casos la infección tuberculosa puede propiciar cierta inmunidad contra *Mycobacterium leprae* y por lo tanto es posible que la tuberculosis haya ‘vacunado’ a los europeos contra la lepra. Éste constituye un ejemplo de la competencia biológica de dos especies por sobrevivir en un medio hostil.” *Ibid.*, p. 44.

¹³⁴ Citado por Soto, *Ibid.*, p. 43.

aragonesa aventajó a la castellana en la adaptación de obras cruciales como la *Chirurgia maior* de Lanfranco de Milán, o la de Guido de Chauliac, o el tratado de Teodorico Borgognoni, vertidos después al castellano, así como el *Lilium medicine* de Bernardo Gordonio.¹³⁵

Bernardo Gordonio, en el capítulo XXI de su obra, explica que la lepra es una enfermedad que afecta la figura, la forma y la complejión de los miembros y esto se debe a que la materia melancólica se derrama por todo el cuerpo.¹³⁶ Más adelante, precisa que la causa inmediata de la lepra es la humedad causada por el humor melancólico.¹³⁷ Gordonio clasifica en cuatro especies la lepra según los humores, a saber: lepra de sangre, alopecia; de cólera, leonina; de flema, tiria y de melancolía, elefancia.¹³⁸

Gordonio refiere dos causas de la lepra en las personas: o se genera en el vientre de la madre o después de que nace. Si es en el vientre de la madre, las causas son las siguientes: a) porque el hijo fue engendrado durante la menstruación de la madre; b) el hijo es de un leproso y c) un leproso se acostó con una mujer preñada. Después de que el hijo está fuera del vientre materno se vuelve leproso debido a que el aire era malo, pestilente o corrupto; o porque comió manjares melancólicos como las lentejas, legumbres y algunos tipos de carne como erizos, camellos, liebres, etc. El comer leche y pescado al mismo tiempo se halla entre las causas de la lepra.¹³⁹ Gordonio apunta que si hay mucha conversación y comercio con leprosos (as) se produce la lepra; o también si la persona se acostó con un leproso.¹⁴⁰

Hay un aspecto que llama la atención de Gordonio: la capacidad de engendrar de los leprosos. Él considera que el coito no conviene al leproso y destaca una creencia errónea de

¹³⁵ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 2758.

¹³⁶ Gordonio, *op. cit.*, folio 37.

¹³⁷ *Ibid.*, folio 44.

¹³⁸ *Ibid.*, folio 38.

¹³⁹ *Ibid.*, folios 37 y 38.

¹⁴⁰ *Ibid.*, folio 37. Sobre estos últimos puntos recuérdense los casos de *Tristán* y *La Lozana Andaluza*.

su época: “Como quiera que es vulgar, y universal opinión, y errada, que dizen, que no solamente el coyto aprovecha, mas cura la lepra.”¹⁴¹

Actualmente, sabemos que la lepra es una enfermedad crónica causada por el bacilo *Mycobacterium leprae*, éste fue descubierto a fines del siglo XIX por Gerhard Armauer Hansen.¹⁴² Una vez revisadas las causas de la enfermedad, es momento de conocer los síntomas.

Gordonio señala que hay síntomas de la enfermedad que nunca faltan, entre ellos se encuentran: despoblamiento de cejas, hinchamiento y redondez de los ojos, ensanchamiento de nariz, engrosamiento de las de las partes de fuera, parece como si hablaran por la nariz, el color del rostro es lívido, que llega a negro, adelgazamiento de la cara y ‘catadura espantable’. También tienen pesadillas. Entre las señales que muestran que la enfermedad se encuentra muy avanzada están: la pérdida de la nariz, pérdida de miembros (pies y manos), engrosamiento de los labios, dificultad del resuello, ‘voz ronca como de perro’, y el pulso débil.¹⁴³ Los síntomas difieren dependiendo del tipo de humor (si es lepra de sangre, de cólera, de flema o de melancolía).¹⁴⁴

Cuando los síntomas se presentan “son muy aparatosos y destructivos para los pacientes. Entre ellos se cuentan la formación de nódulos, la fascies leonina, la pérdida de sensibilidad de las extremidades, las deformidades articulares (mano del predicador) e incluso la ceguera y la parálisis facial.”¹⁴⁵

¹⁴¹ *Ibid.*, folio 45. La transcripción a grafías modernas es mía.

¹⁴² Soto, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴³ Gordonio, *op. cit.*, folio 38.

¹⁴⁴ *Loc. cit.*

¹⁴⁵ Soto, *op. cit.*, p. 40.

Una vez que los síntomas se presentan y el enfermo es declarado como leproso, se le somete a tratamiento, aunque la lepra sea una enfermedad declarada como incurable¹⁴⁶. Sin embargo, -apunta Gordonio- se puede alargar la vida o ayudar al enfermo con medicinas.¹⁴⁷

La historia del tratamiento de la lepra se divide en tres períodos: incurabilidad, monoterapia y politerapia¹⁴⁸. Los tratamientos medievales corresponden al primer período.

Acerca de la clasificación de los tratamientos, Soto comenta:

Los tratamientos que se recomendaron en la práctica medieval pueden separarse en dos grandes categorías: los médicos y los quirúrgicos. Entre los tratamientos quirúrgicos más utilizados se encontraban la aplicación de sanguijuelas, la cauterización y la flebotomía. De éstos, el más usado fue la flebotomía, que consistía en el corte de grandes venas para ‘limpiar el hígado y el bazo’ de la sangre impura del leproso. En muchos textos se llega incluso a la recomendación de preparar unguentos con la propia sangre del leproso para que fuesen aplicados en sus heridas. Otros autores argumentan que, al ser la sangre del leproso sangre sucia, estos linimentos deberían ser elaborados con la sangre de personas jóvenes y sanas.¹⁴⁹

Esta creencia de lavar la sangre impura con sangre de jóvenes aparece en nuestro texto y es una de las causas que llevará a Jofre a liberar a las personas inocentes encarceladas para curar al malato.

Gordonio hace algunos comentarios y recomendaciones acerca de la manera en que deben llevarse a cabo algunas curas que se practican en la época tales como: sangrías, purgaciones, digestión, caputgios (purgas de la cabeza), cauterios, baños, uso de serpientes¹⁵⁰, como quitar los ‘ñudos’, tapamiento de narices, generación de los pelos de las

¹⁴⁶ “la lepra fue incurable hasta el siglo XX con la llegada de los antibióticos” *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁷ Gordonio, *op. cit.*, folio 38.

¹⁴⁸ Soto, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁰ “Entre los tratamientos médicos más bizarros mencionados en las obras de Turre se encuentra la carne de serpiente. Esta idea de que las serpientes podían ser utilizadas para el tratamiento de la enfermedad surge de las enseñanzas de Avicena y es reforzada por Galeno. Aunque se ha pensado que el fondo teórico de la utilización de las serpientes como tratamiento es la idea de que un ‘veneno expulsa a otro veneno’, esto se desmiente debido a la afirmación de Galeno de que era necesario retirar la cola y la cabeza de la serpiente porque contenían la ponzoña. Es probable que esta terapéutica fuera algo más simbólico, relacionando el cambio de piel de la serpiente con el cambio de piel que necesitaban los pacientes afectados con lepra.” *Loc. cit.*

cejas, acerca de aquel que durmió con una mujer que haya dormido con un leproso, la dieta, en la que trata de la abstención sexual y de evitar comer alimentos tales como: cebollas, ajos, etc. Tomar aire limpio, etc.¹⁵¹ Los lugares donde los enfermos reciben tratamiento se conocen como lazaretos, leproserías o gaferías.

Una vez que los pacientes son declarados como leprosos por un médico, por un sacerdote y, en algunos casos por el barbero, se emite un decreto en el que se declara al paciente como leproso y es enviado a uno de estos hospitales.¹⁵² Mitre comenta que:

La lepra conocerá su *edad de oro* en la plenitud del Medievo. El III concilio de Letrán hizo algunas importantes precisiones sobre el estatuto del afectado. La réplica de la sociedad será la creación de un amplio sistema de centros de internamiento que convierten al afectado (el *gafo*, el *lazdro*) en una especie de muerto en vida. El cronista Mateo Paris llegó a hablar para el siglo XIII de hasta diecinueve mil lazaretos en el conjunto de la cristiandad, de muy desiguales dimensiones y gobernados por estrictos reglamentos.¹⁵³

Soto apunta lo siguiente acerca de estos lugares:

Muchos de estos hospitales para leprosos se encontraban adosados a hospitales ‘normales’ que se encargaban de todas las otras enfermedades. A estos establecimientos se les conoció también como lazaretos en honor a San Lázaro, el santo patrón de los leprosos. El origen de este santo y su relación con la lepra está como el resto de la historia de esta enfermedad, plagado de confusiones. Al contrario de lo que se cree, el Lázaro de los leprosos no es el Lázaro al que Jesucristo levantó de la muerte, sino el mendigo cubierto de llagas de la parábola del hombre rico. Sin embargo, la relación se generó, y por lo tanto una gran cantidad de leproserías llevaron el nombre del Lázaro equivocado e incluso el de sus hermanas, Marta y María.¹⁵⁴

La enfermedad de la lepra se apreciaba con una percepción ambivalente: o bien era enviada como castigo o bien como prueba de fortaleza de los elegidos de Dios.¹⁵⁵ Un ejemplo de la enfermedad como castigo lo encontramos en el libro de los Números: María

¹⁵¹ Gordonio, *op. cit.*, folios 39-41.

¹⁵² Soto, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵³ Emilio Mitre Fernández, *La Iglesia en la Edad Media. Una introducción histórica*, Madrid: Síntesis (Historia Universal Medieval, 8), 2003, p. 159.

¹⁵⁴ Soto, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁵ Mitre, *op. cit.*, p. 159.

castigada con la lepra, sana por intercesión de su hermano Moisés. María y Aarón hablan mal de Moisés: “¿Acaso sólo con Moisés habla Yavé? ¿No nos ha hablado también a nosotros?”¹⁵⁶ El Señor los manda llamar al Tabernáculo de la Reunión y les recrimina el haber hablado mal de Moisés. Cuando se fue, “apareció María cubierta de lepra, como la nieve;”¹⁵⁷ Aarón le suplicó a Moisés que intercediera por ellos ante el Señor, él así lo hace y el Señor le responde: “¿Si su padre la hubiera escupido en el rostro, ¿no quedaría por siete días llena de vergüenza? Que sea echada fuera del campamento por siete días, y después volverá”.¹⁵⁸

En este pasaje considero que el castigo enviado probablemente haya sido el vitíligo porque la mención de la blancura remite a la desaparición de la pigmentación cutánea en ciertas secciones de la piel y no la lepra, así se confirma la confusión terminológica anteriormente referida. Es de notarse que el castigo sólo es impuesto a la mujer, María, y no al hombre, Aarón, pese a que el escrito dice que fueron los dos quienes hablaron mal de Moisés. Entonces, cabe preguntarse si el castigo se aplicó con justicia, pues Aarón también debió haber sido ‘cubierto de lepra, como la nieve’.

Otro ejemplo de la lepra como castigo divino lo refiere Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada*:

Al desencadenarse la persecución de Constantino contra los cristianos, Silvestre, acompañado de sus clérigos, huyó de la ciudad y se refugió en un monte. El emperador, en justo castigo por la tiránica persecución que había promovido contra la Iglesia, cayó enfermo de lepra; todo su cuerpo quedó invadido por esta terrible enfermedad; como resultaran ineficaces cuantos remedios le aplicaron los médicos para curarle, los sacerdotes de los ídolos le aconsejaron que probara fortuna bañándose en la sangre pura y caliente de tres mil niños que deberían ser previamente degollados. Cuando Constantino se dirigía hacia el lugar donde ya estaban reunidos los tres mil niños que iban a ser asesinados para que él se bañara en su

¹⁵⁶ Núm 12, 2.

¹⁵⁷ Núm, 12, 10.

¹⁵⁸ Núm 12, 14.

sangre limpia y recién vertida, saliéronle al encuentro, desmelenadas y dando alaridos de dolor, las madres de las tres mil inocentes criaturas. A la vista de aquel impresionante espectáculo, el enfermo, profundamente conmovido, mandó parar la carroza y alzándose de su asiento dijo:

-Oídmelo bien, nobles del Imperio, compañeros de armas y cuantos estáis aquí: la dignidad del pueblo romano tiene su origen en la misma fuente de piedad de la que emanó la ley que castiga con pena capital a todo el que, aunque sea en estado de guerra, mate un niño. ¿No supone una gran crueldad hacer que con los hijos de nuestra nación lo que la ley nos prohíbe hacer con los niños de las naciones extrañas? ¿De qué nos vale vencer a los bárbaros en las batallas si nosotros mismos nos dejamos vencer por nuestra propia crueldad?¹⁵⁹

Este extracto recuerda que la sangre pura de personas jóvenes y sanas se utilizaba como tratamiento contra la lepra al hacer linimentos con ella. Sin embargo, en este pasaje se hace énfasis en la crueldad que implica la curación, pues tres mil niños deben ser degollados para que el emperador se bañe en su sangre. Esta crueldad sólo puede venir de alguien contrario a la cristiandad: los sacerdotes de ídolos.

La marginación del leproso es inherente a la idea de la enfermedad como castigo. Gordonio comenta que la lepra es una enfermedad de la carne, hereditaria y contagiosa: “Todas las materias que no son corregibles, ni rectificables, engendran enfermedad hereditaria, y dañan à sí, y à su vezino, y son estas, fiebre aguda, tísica, piojos, sarna, epilepsia, fuego de San Antón, ántrax, cancer, landre, lagaña, y lepra. Todas estas son enfermedades que se pegan.”¹⁶⁰

Esta idea de contagio provoca el aislamiento de los leprosos. Este aislamiento involucra para el enfermo perder su vida cotidiana pues debe abandonar la ciudad, además su esposa puede solicitar legalmente el divorcio, lo cual acarrea la pérdida de los bienes comunes.¹⁶¹ De esta forma, la lepra se convierte en un estigma social cuyo aislamiento social

¹⁵⁹ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, tomo I, Madrid: Alianza Forma, 2006, p. 77.

¹⁶⁰ Gordonio, *op. cit.*, folio 45. La modernización de las grafías es mía.

¹⁶¹ Soto, *op. cit.*, p. 42.

probablemente afecta más al enfermo que su propia enfermedad física, pues el enfermo experimenta una especie de muerte en vida. Para tener una idea clara de lo que le acontece a una persona una vez que es declarada como leprosa, veamos la relación que hace Soto al respecto:

Cuando la enfermedad era diagnosticada en un paciente, el sacerdote iba a su casa y lo llevaba a la iglesia entonando cánticos religiosos. Una vez en el templo, el sujeto se confesaba por última vez y se recostaba, como si estuviera muerto, sobre una sábana negra a escuchar misa. Terminada la homilía, se le llevaba a la puerta de la iglesia, donde el sacerdote hacía una pausa para señalar: 'Ahora mueres para el mundo, pero renaces para Dios'. Luego se le recordaban las palabras del profeta Isaías, aquellas en que se establecía una relación entre Jesucristo y la lepra, para reconfortar al enfermo. Una vez dicho esto, se llevaba al doliente a los límites de la ciudad donde se le recitaban las prohibiciones: se le prohibía la entrada a iglesias, mercados, molinos o a cualquier reunión de personas; lavar sus manos o su ropa en cualquier arroyo; salir de su casa sin usar su traje de leproso; tocar con las manos las cosas que quisiera comprar; entrar en tabernas en busca de vino; tener relaciones sexuales excepto con su propia esposa; conversar con personas en los caminos a menos que se encontrara alejado de ellas; tocar las cuerdas y postes de los puentes a menos que se colocara unos guantes; acercarse a niños y jóvenes; beber en cualquier compañía que no fuera aquella de los leprosos; caminar en la misma dirección que el viento por los caminos. Además, se le ordenaba que cuando muriese debía hacerse enterrar en su propia casa.¹⁶²

El ajuar del leproso es bastante distintivo, de tal manera que no cabe duda acerca de la condición que sufre quien lo porta:

Una vez proferidas estas prohibiciones, se le daba al leproso su ajuar completo: una capucha de color café o gris, zapatos de piel, un par de castañuelas para avisar a la gente de su proximidad, una taza, un bastón, un par de sábanas, un cuchillo pequeño y un plato. El leproso solo y desamparado, debía caminar hacia el campo abierto y asentar su morada alejado de todas aquellas personas que no habían sido castigadas con la lepra. Allí viviría y moriría, con suerte acompañado de su esposa (si es que ésta no pedía el divorcio), y nunca más podría presentarse en lugares públicos.¹⁶³

Como se puede notar, el estigma social resulta mucho más cruel que la enfermedad misma. La Biblia fomenta este aislamiento. Ya he comentado la relación estrecha que existe entre la medicina y la religión, por ello, es necesario enfocarme en la enorme

¹⁶² *Loc. cit.*

¹⁶³ *Loc. cit.*

Recuérdese el disfraz de leproso de Tristán.

influencia que ejerce la ideología cristiana sobre las creencias de la época. Le Goff, recuerda que:

La idea de la pureza tiene sus raíces en la creencia en la unión indisoluble del cuerpo y del alma y en el papel de indicador material que tiene el cuerpo en cuanto a expresión del alma (la lepra es el signo del pecado); y en cuanto al concepto de normalidad, se ordena alrededor de la asimilación de la naturaleza a Dios y del repudio maniqueo de lo mixto (¿cómo puede ser uno a medias clérigo y a medias laico como los beguinos y los begardos, a medias animal y a medias hombre, como ciertos monstruos y el hombre salvaje?)¹⁶⁴

En la Biblia se observa que los conceptos de pureza e inmundicia se hallan en los dos extremos de la balanza para decidir si una persona es integrada en la sociedad cristiana o excluida. Cualquier sospecha de ‘suciedad’ amenaza el frágil equilibrio de la sociedad cristiana, pues de inmediato ‘mostraría’ la presencia del enemigo, es decir, el diablo. Llama la atención que en los evangelios se utilice el término ‘purificar’ y no ‘curar’ la lepra. De hecho, en el Levítico, en el capítulo dedicado a la ley referente a la lepra, se advierte que cualquier señal que aparezca en el cuerpo del hombre como indicio del mal de lepra – cicatrices, postillas, manchas, mutaciones de colores- es motivo suficiente para que la persona deba ser conducida al sacerdote Aarón o a cualquiera de sus hijos para que, con base en el arbitrio del sacerdote, se decida por cuánto tiempo será recluida y al final de ese período de tiempo, se juzgue si es declarada limpia o inmunda.¹⁶⁵ En ningún momento existe la preocupación de curar al enfermo, sólo se observa la evolución de sus señales.

El capítulo 14 del Levítico trata de la purificación de la lepra. Este rito es llevado a cabo por el sacerdote “Si la plaga de lepra ha desaparecido del leproso”¹⁶⁶, la persona mandará ofrecer dos pájaros, degollará uno de ellos y rociará siete veces a la persona

¹⁶⁴ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Altaya, 1999, p. 131.

¹⁶⁵ Lev 13, 1-46.

¹⁶⁶ Lev 14, 3.

para que sea purificada, luego se sacrificarán dos corderos. Se ofrecen dos criaturas, una por el delito y la otra en holocausto con sus libaciones.¹⁶⁷ Con base en lo anterior, asumo que la curación de un enfermo de lepra depende únicamente de la voluntad divina. Destaca, en este pasaje, el uso de la sangre como medio de purificación de personas y de casas, pues se creía que un enfermo no sólo contagiaba a las personas sino a las paredes de una casa y también los vestidos. Como mencioné al principio de este apartado, estudiar los aspectos sociales relacionados con la marginación a causa de la enfermedad de la lepra también es importante para poder interpretar la figura del malato en la obra.

En relación con la marginación, Le Goff refiere algunas de las obsesiones por las que ciertos grupos se presentaban como peligrosos, tales como los herejes, los judíos y extranjeros, los sodomitas, los monstruos, los vagabundos, los desposeídos, los mendigos, y los que se relacionan con “la *enfermedad y el cuerpo*, lugar de encarnación del pecado; esto transforma automáticamente a los enfermos e impedidos en pobres, hace de los leprosos la imagen viviente del pecado y lleva a condenar severamente a las prostitutas”.¹⁶⁸

Una vez revisados los aspectos médicos, religiosos y sociales asociados con la enfermedad de la lepra, rescato los siguientes puntos: Los orígenes de la lepra son inciertos y la confusión terminológica no ayuda a aclararlos. La asociación de esta enfermedad con la inmundicia –física y moral- propició que los enfermos fueran estigmatizados y, por ende, marginados. Esta situación de ‘muerte en vida’ perjudicó más a las personas que su propia enfermedad, la cual si bien era incurable, esto no evitaba que el enfermo recibiera algún tratamiento que lo ayudara, como la aplicación de linimentos

¹⁶⁷ Lev 14, 1-13.

¹⁶⁸ Le Goff, *op. cit.*, pp. 132-133.

hechos con sangre de gente joven y pura. Dato que es importante retener para el análisis de la figura del malato.

2.4 Principales seres asociados con el personaje del malato en algunas historias caballerescas

2.4.1 Gigante

Como ya vimos en *La corónica* se describe al malato “de altor de dos hombres, muy espantable, y todas sus faciones conseguían con el altor.” (XXIIIJ, 249-250) También se narra que tenía a una doncella para violarla, apenas se curara de la lepra. Y, cuando descubre a Jofre dentro de su casa encantada, lo enfrenta utilizando una porra de fierro. Estas características (estatura, raptor y violador de doncellas, oponente del caballero y el tipo de arma) lo asemejan a los gigantes, pero cabe preguntarse a qué tipo de gigante corresponden sus rasgos. Para ello, haré un breve recorrido por la religión, la mitología, el folclore y la literatura para comprender, *grosso modo*, las características de los gigantes en cada una de estas esferas. Igualmente revisaré las historias caballerescas para la valoración del personaje del malato a la luz de este estudio.

Respecto a la religión, Luna Mariscal explica que “El problema teológico central que planteaban los gigantes para el cristianismo medieval se centró en la explicación de los pasajes bíblicos en los que aparecen y, fundamentalmente, en la cuestión de sus orígenes a

partir de Adán”¹⁶⁹ Diversas interpretaciones judías y cristianas del *Génesis*¹⁷⁰ coincidían al considerar a los gigantes como hijos de la unión entre los ángeles (hijos de Dios) y las descendientes de Caín (hijas de los hombres). De ahí, la promiscuidad y libertinaje de los gigantes. “Por otra parte, la unión entre seres ígneos y mujeres de carne y hueso se vincularía fácilmente con la creencia en súcubos e íncubos y con el carácter monstruoso del resultado de estas uniones.”¹⁷¹

Sin embargo, la asociación de los gigantes con los monstruos no es tan clara. Por ejemplo, los casos de Goliat y Og. Ellos son de una talla poco común, sin embargo, no son considerados monstruos. Luna señala que

Al no haber elaborado el cristianismo medieval una teoría sistemática sobre el origen y la apariencia de los gigantes, la construcción semiótica de esta figura permaneció ambivalente, o mejor dicho, ambigua, por lo que respecta a su condición: a veces humana, a veces monstruosa (apoyada esta última caracterización, sobre todo en un componente moral). Circunstancia que estará presente también en la construcción literaria y que será una de las determinantes esenciales en la valoración y en la función textual de esta figura.¹⁷²

En diversas mitologías se hace referencia a los gigantes desde el principio de los tiempos. “Prácticamente toda cosmogonía está basada en la transformación del cuerpo de un gigante cósmico, a su muerte, en las distintas partes del universo”.¹⁷³ Sirva como botón

¹⁶⁹ Karla Xiomara Luna Mariscal, “El gigante ausente: transformación y pervivencia de un tema literario en las historias caballerescas”, en Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Company (editores), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008. (Publicaciones de Medievalia, 33), p. 45.

¹⁷⁰ “Cuando comenzaron a multiplicarse los hombres sobre la tierra y tuvieron hijas, viendo los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomaron de entre ellas por mujeres las que quisieron. Y dijo Yavé: ‘No permanecerá por siempre mi espíritu en el hombre, porque no es más que carne. Ciento veinte años serán sus días’. Existían entonces los gigantes en la tierra, y también después, cuando los hijos de Dios se unieron con las hijas de los hombres y les engendraron hijos. Estos son los héroes famosos muy de antiguo.” Gén 6, 1-4.

¹⁷¹ Luna Mariscal, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷² *Ibid.*, p. 47.

¹⁷³ IZZI, *op. cit.*, p. 202.

de muestra, Ymir (Escandinavia) el gigante primordial de la mitología germánica de quien descienden los gigantes de la escarcha.¹⁷⁴

Respecto al tamaño, se asume que el gigante es descomunal, pero esto no siempre es así. En el mundo germánico se pueden encontrar gigantes de tamaño pequeño. Por ejemplo, “Reginn, el hermano de Fafnir, de quien hemos hablado en la leyenda de Sigfrido, y sobre quien el *Reginsmál* aporta esto: ‘Tenía el tamaño de un enano’. También está Loki, ‘el hombrecillo’, que se acuesta con la giganta Angrboda.”¹⁷⁵ Esto se explica porque los vocablos ‘enano’ y ‘gigante’ “designan familias, razas de seres que cohabitan en el seno de una misma mitología y que incluso tienen relaciones entre sí. No viven cada uno por su lado, en una *splendid isolation*, sino que se mezclan unos con otros [...] y con los hombres, y para hacerlo cambian de tamaño.”¹⁷⁶ Entonces, es necesario tener en mente, en este contexto, las metamorfosis.

En la tradición cristiana y en otras tradiciones asociadas a ella, la cuestión del tamaño tampoco queda resuelta pues, por un lado, nos presentan a un Goliat, cuya estatura es superior a la media, pero sabemos que su tamaño se hiperboliza para destacar la hazaña de David. Por otro lado, hay quienes afirman que los hombres de antaño eran gigantes y su carencia de valores ha hecho disminuir su talla con el paso del tiempo.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Snorri Stúrluson, *Edda Menor*, trad y ed. de Luis Lerate, Madrid: Alianza Editorial, 2008, *La alucinación de Gylfi*, pp. 37-39 y *Edda Mayor*, trad. y ed. de Luis Lerate, Madrid: Alianza Editorial, 2009, *Los dichos de Grímnir*, p. 83.

¹⁷⁵ Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media*, 2ª. ed., Trad. Francesc Gutiérrez, Barcelona: José J. de Olañeta, 2002, p. 99.

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ “se abre camino la idea de que hubo una época en la que el hombre era un gigante y que su estatura ha disminuido progresivamente a consecuencia de la progresiva decadencia humana. Esta pérdida de estatura representa una pérdida de valor, un alejamiento de la armonía cósmica, y en definitiva traduce en términos físicos el mito transmitido por Hesíodo de la decadencia de las razas.” Izzi, *op. cit.*, p. 203. “Según ciertas fuentes islámicas, Abel medía 14 metros de alto” También se atribuye a la pareja de Adán y Eva una altura de

Acerca del tamaño, Luna Mariscal considera que: “La cuestión de la medida de los gigantes demuestra la ‘relatividad’ misma del concepto: aunque el elemento esencial de su definición sea (evidentemente) el tamaño, lo que está en el fondo de la idea de un ser ‘descomunal’ es una estructura imaginaria: la imagen de ‘verticalidad’”.¹⁷⁸ Retengamos que el tamaño no es de los aspectos más relevantes para configurar a un gigante. Es necesario fijarse en otros elementos que lo definan más, como se verá más adelante.

Respecto a los gigantes en las mitologías, Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*, comenta lo siguiente:

Los Gigantes fueron puestos al mundo por la Tierra (Gaia), para vengar a los Titanes encerrados por Zeus en el Tártaro. Son seres ctónicos, que simbolizan la predominancia de las fuerzas salidas de la tierra por su gigantismo material y su indigencia espiritual. Son la trivialidad magnificada. Imagen de la desmesura, en provecho de los instintos corporales y brutales, como los saurios de las primeras edades, renuevan las batallas de los Titanes. ‘Son seres enormes, de una fuerza invencible, de aspecto espantoso. Lucen espesa cabellera, barba hirsuta, y sus piernas son cuerpos de serpientes’ (GRID, 164). [...] No pueden ser vencidos – y éste es uno de los aspectos más remarcables de la mitología- sino bajo los golpes conjugados de un dios y un hombre.¹⁷⁹

De esta rápida revisión en la mitología griega, se desprende que son de enorme tamaño, fuerza descomunal, apariencia asimilable a los animales y/o monstruos. Son seres ctónicos. Su desmesura está relacionada más que con el tamaño, con los instintos corporales y brutales.

En cuanto a la mitología celta, “buen número de personajes mitológicos célticos son también gigantes, pero por regla general el gigantismo es marca, no del otro mundo, sino de los fomores o fuerzas inferiores. Uno de los jefes fomores más notable es Balor, cuya mirada paraliza todo un ejército y cuyo equivalente galo se llama, en el *Mabinogi de Kulhwch* y

1828 metros. “Los elxaitas, secta gnóstico-hebraica del s. II d. C., consideraban que Cristo había sido un gigante de 96 millas de alto”. *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁸ Luna, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁹ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 532.

Olwen, Yspanddaden Penkawr, el castrado de cabeza de gigante (OGAC, 14, 482-483).”¹⁸⁰

Jean Markale comenta que “Los Fomore son gigantes que viven en las islas que rodean Irlanda. Representan a fuerzas oscuras siempre dispuestas a llevar la confusión a la sociedad humana y divina, y, en este sentido, se les puede comparar a los gigantes de la tradición germano-escandinava, así como a los titanes de la cosmología griega”.¹⁸¹

Para nuestra configuración del gigante, observamos que son fuerzas amenazantes, oscuras, caóticas. En suma, los gigantes aparecen como seres cosmogónicos que existen desde el principio de los tiempos. Hay diferentes tipos de ellos, su enorme estatura es uno de los rasgos comunes, pero no los definen. En lugar del tamaño, resulta más pertinente poner atención en la imagen de ‘verticalidad’ que representan. Así como en otros rasgos tales como su fuerza descomunal, la desmesura de sus instintos corporales y brutales. Son seres ctónicos que representan oscuras fuerzas caóticas que resultan amenazantes para las sociedades divinas y humanas.

Los gigantes del folclore se asimilaron a los monstruos, debido a su condición salvaje y también poseían un carácter de advertencia divina.¹⁸² Luna sintetiza las características de esta clase de gigantes:

El gigante del cuento folclórico presenta un aspecto benéfico y otro temible (ambos tipos comparten una notable falta de inteligencia). En el primero se le concibe como un ser protector y simpático, gran comedor y bebedor, aunque no pierde por ello su carácter peligroso. Es más frecuente, sin embargo, el gigante malvado, configurado como ogro: ser de rasgos salvajes, vinculado con la magia, destructor y agresivo, antropófago, raptor y violador de doncellas, dueño de tesoros, terror de pueblos y comarcas. Será este aspecto temible el más frecuentemente recreado en la épica y en la novela de caballerías (sobre todo en el ámbito hispánico), si bien es cierto que con algunas diferencias fundamentales.¹⁸³

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

¹⁸¹ Jean Markale, *Pequeño diccionario de mitología céltica*, Trad. Jordi Quingles, Barcelona: José J. de Olañeta, 2008, p. 67.

¹⁸² Luna, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 49.

En esta descripción del gigante temible que se configura como ogro se notan aspectos que permiten asociarlo con el personaje del malato, como su agresividad, ser raptor y violador de doncellas y terror de los pueblos. Izzi señala que el ogro es un

gigante antropófago que tiene la capacidad de percibir con el olfato la presencia de los hombres vivos, aunque estén bien escondidos. Como el hombre muerto es maloliente para los vivos, así lo es el vivo para los muertos; el ogro pertenece, pues, al reino de la muerte, y él mismo es una imagen de la Muerte. Esto coincide ora con los vínculos evidentes incluso en las fábulas, entre el ogro y los ritos iniciáticos, ora con la correspondencia del nombre con el de la divinidad latina de los muertos, equivalente a Hades. En la religión romana antigua Orcus es una figura de origen popular, confundida a veces con Caronte, que, poco a poco, pierde sus características personales para convertirse en el equivalente de la Muerte y del mismísimo Infierno.¹⁸⁴

El rasgo más importante del ogro es su boca (sus fauces o una dentadura poderosa) pues ésta representa el aspecto devorador y destructivo. Con relación al significado simbólico del ogro, En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier se dice:

puede relacionarse con la simbólica del monstruo, tragón y escupidor, lugar de las metamorfosis, de donde la víctima debe salir transfigurada. La idea del ogro, en la perspectiva de Cronos y del monstruo, se junta con la del mito tradicional del tiempo y de la muerte: todo lo que ha nacido de la materia sirve de soporte momentáneo al espíritu inmortal, pero está abocado a la aniquilación.¹⁸⁵

Aunque la interpretación simbólica del personaje del malato está reservada para el tercer capítulo, desde ahora notamos similitudes entre el gigante ogro y el malato: sus rasgos destructores, su agresividad, ser el raptor de niños y una doncella y querer violar a esta última, además de ser el terror del valle. Con base en esto, se puede afirmar que el malato posee características que permiten asociarlo con el gigante folclórico.

¹⁸⁴ Izzi, *op. cit.*, p. 363.

¹⁸⁵ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 770.

En cuanto al gigante en la literatura, el tipo de gigante que aparece en la épica es el guerrero pagano y defensor de causas malvadas. No aparece aquí el gigante raptor y violador de doncellas.¹⁸⁶ En los libros de caballerías, se encuentran tres factores en la caracterización de los gigantes: físico, moral y social. Los dos primeros ya estaban presentes en el folclore; el último es agregado por la épica y las caballerías, en los cuales el gigante se opone al estamento representado por el caballero.¹⁸⁷ Luna destaca los rasgos más frecuentes en la configuración del gigante de los libros de caballerías:

su gran tamaño (descomunal, desmesurado), su carácter traidor y su soberbia. De estos principios esenciales se desprenden los distintos aspectos simbólicos y funcionales del personaje: paradigma de la injusticia, la maldad y la fealdad; bravucones, iracundos y avaros; presos de la lujuria y la envidia; su fuerza los convierte en déspotas maltratadores de los caballeros a los que mantienen prisioneros; ladrones y raptos de niños, reyes y doncellas; vinculados a la magia y a lo demoníaco. Los frecuentes enfrentamientos entre hombres y gigantes (en los que se reconocen resonancias bíblicas) acentúan el valor del caballero frente a la literal fuerza ‘bruta’ del gigante. Si éste sobrevive –sólo si admite su derrota y acepta su conversión al cristianismo–, se convierte en amigo y aliado del héroe; se configura entonces como gigante bueno (así Balán en el *Amadís*), caracterizado desde el inicio positivamente.¹⁸⁸

Un ejemplo de gigantes felones se localiza en el *roman* de Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, la “Aventura de los dos gigantes felones”: Erec escucha los gritos de una doncella, al acercarse a ella, ésta le explica que su amigo ha sido apresado por dos gigantes felones y crueles quienes son sus enemigos. Erec promete ayudarlo y persigue a los gigantes en el bosque, entonces

Ve al caballero que iba a cuerpo, descalzo y desnudo sobre un rocín, con las manos y los pies atados como si fuera un ladrón. Los gigantes no tenían lanzas, ni escudos, ni afiladas espadas, ni picas; sólo llevaban mazas, envueltas ambas con correas. Le habían golpeado y herido tanto, que le habían desgarrado la carne de la espalda hasta los huesos; por los costados y los lados le corría la sangre hacia abajo, de tal modo que el rocín estaba lleno de sangre hasta abajo del vientre.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Luna, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁸⁹ Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, trad. V. Cirlot, A. Rosell y C. Alvar, Madrid: Siruela, 1987, p. 79.

Otro ejemplo de un gigante se encuentra en *Tristán e Iseo* donde se describe al Morholt¹⁹⁰, enviado por el rey Gormón a Tintagel a reclamar a las trescientas doncellas y los trescientos jóvenes, todos de quince años y a quien Tristán de Leonís decide enfrentar para terminar con este oprobio: “Por su tamaño descomunal, su altura que alcanzaba la de cuatro hombres, la fuerza de sus músculos, la anchura de sus hombros, más parecía gigante que hombre. Se había enfrentado con reyes poderosos, había conquistado grandes dominios y reunido gran haber y nunca había sido derrotado. Tal era su fama y su fiereza que ningún barón osaba arriesgar su cuerpo luchando contra él.”¹⁹¹

Respecto a la evolución del gigante en los libros de caballerías, Lucía Megías refiere dos etapas: en la primera, la cual corresponde al *Amadís de Gaula*, el gigante es el oponente privilegiado del caballero; en la segunda, la cual corresponde a los libros de caballerías de la segunda mitad del siglo XVI, el gigante se convierte en un ‘modelo narrativo’, en otras palabras, pierde su carácter actancial.¹⁹²

En su artículo titulado *Sobre torres levantadas*, Lucía Megías explica que la anomalía física del gigante, es decir, su enorme estatura y su fuerza muestran su mayor defecto: la soberbia. “Soberbia ante las leyes de la caballería (y por extensión, de la sociedad) y soberbia ante la religión, de ahí su idolatría.”¹⁹³ Estos tres rasgos: soberbia, fuerza e idolatría

¹⁹⁰ “Gigante irlandés de la leyenda de Tristán, muerto por éste. Es hermano de la reina de Irlanda y tío de Iseo. Es probablemente, un personaje heredado de la tradición de los Fomore.” Markale, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹¹ *Tristán e Iseo*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹² Luna, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹³ José Manuel Lucía Megías, “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*” en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (editores), *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2004, p. 239.

convierten a los gigantes en adversarios privilegiados del héroe: son diestros caballeros en el uso de las armas, pero no así en sus virtudes. Por otro lado, el gigante está unido a un espacio geográfico privilegiado: la ínsula, en la que se comporta a un tiempo como señor feudal y ajeno a las leyes de caballería. De esta manera, será común en los primeros libros de caballerías castellanos leer combates singulares entre el héroe y un gigante, como podría serlo entre dos caballeros, con el mérito añadido de la fuerza sobrenatural de la que los gigantes gozan.¹⁹⁴

Lucía Megías comenta que en los primeros textos caballerescos castellanos las descripciones de los gigantes son escasas ya que a los autores les interesaba más enfatizar sus defectos, sus malas costumbres antes que las características físicas.¹⁹⁵ Por ejemplo, en el *Tristán de Leonís*, el autor resalta que Bravor el Gigante posee dos elementos: su enemistad con el cristianismo y su injusticia. Conforme avanza el siglo XVI, las características descriptivas de los gigantes se mezclan con las de los monstruos, obteniendo en el proceso, rasgos hiperbólicos. Entonces, los elementos sobrenaturales del gigante (su tamaño y su fuerza) les valieron para formar parte de las aventuras maravillosas de la ficción caballeresca, donde los gigantes aparecieron “como un personaje fantástico más, junto al salvaje, al sagitario, al monstruo, alejado de ese universo caballeresco, lleno de soberbia y de idolatría,”¹⁹⁶ Pero, después, estos seres se convirtieron en “Gigantes sin nombre, gigantes sin ínsulas y sin posesiones, gigantes que se han convertido en un modelo narrativo para dejar de ser un personaje con una determinada y particular biografía. Incluso, en alguno de estos textos tardíos, podemos identificar el modelo de un personaje a medio camino entre el gigante y el monstruo,”¹⁹⁷ Poco a poco, el terror que producen los gigantes disminuye conforme avanzan los siglos XVI y XVII.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 247.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 249.

¹⁹⁷ *Loc. cit.*

Desde sus orígenes, el gigante posee una ambigüedad, la cual es determinada por su lejanía o cercanía con lo monstruoso animal. Hacia este último extremo es donde es más frecuente ubicar a los gigantes en los libros de caballerías. Esto es importante ya que

Al ser asimilado a animales y monstruos, el gigante se desfuncionaliza: mientras permanece dentro de lo monstruoso humano parece mantener toda su funcionalidad. Es como si lo propiamente monstruoso del gigante se circunscribiera (*sic.*) a su verticalidad (a su tamaño). Y esta calidad de ‘hombres’, propia de la canción de gesta y presente en *Sir Gawain* o en el *Amadís*, pareciera configurar un ‘terror’ más auténtico, más profundo y reconocible que el de estos seres tardíos que perdieron, víctimas de sus propios excesos, la capacidad para suscitar el miedo y la memoria de su propia historia.¹⁹⁸

Básicamente, se puede decir que el código que aplica en las historias caballerescas es el mismo de los libros y novelas de caballerías.¹⁹⁹ Luna Mariscal señala el hecho de que en las historias caballerescas el personaje del gigante luce por su ausencia, a diferencia de lo que sucede en las novelas de caballerías. Toma como base el *corpus* de las quince historias caballerescas editadas por Nieves Baranda. Sólo en cuatro aparecen mencionados los gigantes. Lo que más subraya la autora es que estos textos “revelan ya un deslizamiento hacia la desfuncionalización del personaje.”²⁰⁰ La obra donde la figura del gigante aparece de forma más significativa es la *Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia*. Luna comenta que en este relato la figura del gigante tiene relevancia en tres niveles: descriptivo, funcional y temático. En esta narración se localizan varios gigantes: Fierabrás, Ferragús, Galafre, Aupheón y su mujer, la giganta Amiote. Los más importantes, Fierabrás y Ferragús, abren y cierran “marcando una serie de oposiciones y paralelismos que guían la progresión argumental.”²⁰¹ Es decir, funcionan como bisagra en las relaciones esenciales del texto. Fierabrás, por un lado, está configurado como un ser con rasgos

¹⁹⁸ Luna, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

positivos desde el inicio, pese a presentarse como un ser poderoso, sacrílego y soberbio. Cabe destacar que a “Fierabrás no se le atribuyen rasgos monstruosos: su tamaño se ubica en el contexto de la maravilla y la excepcionalidad. Piamonte incluso le atribuye un corazón magnánimo. Así se asimila el personaje al guerrero pagano de gran tamaño, facilitando después su conversión. El gigante de rasgos monstruosos nunca tiene esa posibilidad.”²⁰² La autora también apunta que debido a esta asimilación con el guerrero pagano, el gigante se asemeja al gigante épico pero también tiene rasgos del folclórico, pues es guardián de las nueve espadas.

Por otro lado, Ferragús, quien también se asimila al guerrero pagano, posee rasgos que permiten asociarlo con el ogro folclórico, como el hecho de llevarse bajo el brazo a los caballeros sin pronunciar palabra:

Ferragús recuerda a esos gigantes del cuento que se llevaban a los niños y a las princesas en sacos que cargaban sobre sus hombros. Como buen gigante folclórico, Ferragús es tonto. En una conversación casual con su enemigo, le confiesa que sólo puede morir por el ombligo: la parte de su cuerpo que mayor vinculación simbólica tiene con la tierra (cordón umbilical), origen tradicional de los seres gigantescos.²⁰³

Luna Mariscal subraya que la función de los gigantes en la versión castellana es menos matizada y enriquecida que en el cantar francés del cual procede²⁰⁴: “Un hecho significativo muestra este proceso de simplificación: la muerte de los gigantes en el texto francés se debe a los pares o a Carlo Magno, mientras que en el texto castellano suelen ser

²⁰²*Ibid.*, pp. 54-55.

²⁰³*Ibid.*, p. 56.

²⁰⁴ La versión castellana procede de la prosificación del *Fierabrás* (cantar francés del siglo XII) por Jean Baignon en 1478.

los peones y la gente del pueblo los que terminan de rematar a este ser desmesurado, como si su condición no fuera digna del caballero.”²⁰⁵

El gigante Galafre es defensor de pasos, que actúa en compañía de una multitud de paganos. Posee un carácter de obstáculo. Aupheón muestra un carácter terrible que se enfatiza por medio de su voz tenebrosa, la cual se vincula con lo demoníaco y sustituye a Galafre cuando éste muere. Cuando acontece la muerte de Aupheón, su mujer se desquicia y comienza a matar por la calle a todo el que encontraba. Esto es “Reminiscencia de antiguos gigantes sedentarios que periódicamente asolaban una región.”²⁰⁶ El texto en castellano hace énfasis en la fealdad de Amiote dando más detalles descriptivos.

En los siguientes tres relatos la importancia del gigante es secundaria. En el primero de ellos, *La Historia de Clamades y Clarmonda*²⁰⁷ se localiza a un gigante folclórico, quien es el guardián de la linda Clarmonda, hija del rey del Castillo Noble, al que llega por casualidad Clamades, al lograr aterrizar el caballo de madera. El caballero al descender de la torre “entró en una cámara en donde vio un gran gigante que dormía todo vestido encima de una cama y vio muchas armas enderredor dél, porque él era cometido para guardar la hija del rey suso dicha.”²⁰⁸ (p. 625) Sin embargo, Clamades logra pasar a la cámara donde dormían tres doncellas de Clarmonda y luego entra en la cámara de ésta y, al ver su hermosura, Clamades se enamora y no se resiste a besarla. Entonces, la hija del rey se despierta y dialogan. Ella llama a sus doncellas; se visten y ayudan a su señora a vestirse para salir a platicar con Clamades en el vergel. Es en ese punto cuando el gigante se

²⁰⁵ Luna, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁰⁷ Esta narración es heredera de la tradición literaria de *Las mil y una noches*, Del cuanto “Historia del caballo de ébano”. La versión castellana es una traducción de la prosificación de Philippe Camus. *Ibid.*, p.53.

²⁰⁸ *La historia del muy valiente y esforçado Clamades*, en Nieves Baranda (ed.), en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995, t. II, 619-659.

despierta y mira por la ventana de su cámara “a Clamades que estava assentado cerca de la linda Clarmonda, de lo qual él fue muy triste, y luego lo fue a dezir al rey.” (p. 627). El gigante desaparece de la narración a partir de ese momento, pues el rey en persona, junto con sus hombres armados, fue a tomar preso a Clamades. En pocas palabras, la amenaza, que en teoría representaba el gigante, se disipa y, entonces, no es un obstáculo a vencer por el caballero, por lo tanto, se trata de un gigante folclórico desfuncionalizado.

En el segundo, el *Oliveros de Castilla* y *Artús d’Algarbe*, la mención del gigante forma parte de una plegaria dicha por Helena para rogar a Dios que mantenga fuera de todo peligro a Oliveros.²⁰⁹

En el tercero y último, la *Crónica del Cid Ruy Díaz*, el término gigante aparece sólo una vez como parte de una comparación: “el infante don Diego vido un moro tan grande que parecía un gigante” (XXXIX, 71). El infante huye; el sobrino del Cid, mata al moro y le propone al infante adjudicarse el triunfo. Con esto “El infante don Diego queda doblemente rebajado en su condición de caballero, más que por la cobardía de dar la espalda al enemigo (connotación típicamente épica), por aceptar la propuesta de Ordoño y atribuirse un triunfo que no le corresponde (denotación propia de un desarrollo novelesco).”²¹⁰ La especialista indica que aquí el propósito de destacar el tamaño es acentuar la “alteridad” del enemigo. En este contexto, el moro que parece gigante corresponde al gigante pagano de la épica.

Después de este recorrido por la literatura, puedo comentar que el personaje del malato no se ajusta bien a la descripción de los gigantes de la épica; se ajusta más a las descripciones de las novelas y libros de caballerías, ya que en el malato se encuentran los

²⁰⁹ Luna, *op. cit.*, p. 58.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

tres factores que caracterizan a los gigantes de este tipo de obras: el físico, el moral y el social, pues el malato se opone al estamento representado por Jofre. Entre las características que posee el malato se encuentran: ser traidor, soberbio y lujurioso. Paradigma de la injusticia, la maldad y la fealdad. Asesino de hombres, raptor y violador de doncellas y raptor y asesino de niños. Se vincula con la magia (por su casa encantada) y a lo demoníaco (por sus orígenes y sus actos).

Resulta interesante revisar las dos etapas mencionadas por Lucía Megías, pues el malato se halla a caballo entre las dos al ser el oponente de Jofre. Es soberbio y fuerte. Posee un espacio geográfico propio, no se trata de una ínsula, pero sí posee su casa encantada en el campo donde es ajeno a las leyes de caballería y está alejado de la civilización. Su biografía existe, aunque es muy sucinta: Hijo del diablo y de una vieja; hermano del enano y la fantasma. Sin embargo, no posee nombre y se enfatizan más sus defectos, especialmente, su enfermedad y sus malas costumbres. Hay que destacar que el personaje conserva la facultad de producir miedo en la gente del valle, en los caballeros andantes que no se atreven a acercarse a su casa, en Jofre, quien, pese a haberlo derrotado, se encuentra todavía dentro de su casa y teme que el peligro no haya terminado. Efectivamente, la prueba aún no ha sido totalmente superada, pero eso será materia del capítulo siguiente.

Al revisar el artículo de Luna Mariscal, reparé en el hecho de que no incluye al personaje del malato ¿Por qué será? ¿Acaso porque en *La corónica* no se refieren a él con el término ‘gigante’? Luego, pensé que podría deberse a que las características del malato se asimilan a las del gigante, pero también permiten asociarlo con el hombre salvaje y con el monstruo. Así que se podría decir que el malato posee rasgos de gigante, pero no es uno de ellos. Además, ¿qué tipo de gigante tiene lepra? Varias preguntas siguen quedando

abiertas, entre ellas, otra relacionada con la función del malato. Luna Mariscal comenta que el gigante en las historias caballerescas está ausente o está desfuncionalizado, como claramente lo evidencia con el gigante que aparece en *Clamades y Clarmonda*, su función era de guardián, pero al final de cuentas no la cumplió. Sin embargo, en mi opinión, el personaje del malato sí conserva su función: ser oponente del caballero en la aventura en la cual participa. Para confirmar o negar esto lo revisaré con mayor detalle en el último capítulo.

2.4.2 Salvaje

Las características del malato que permiten relacionarlo con los gigantes son las mismas que lo asocian con la figura del hombre salvaje, con la excepción de que este último porta mazas de madera y no de hierro.

El estudio del hombre salvaje requiere una investigación amplia y minuciosa, sin embargo, no pretendo examinar cada una de las vertientes relacionadas con su figura. De antemano, he decidido dejar a un lado aspectos que si bien son necesarios al analizar la figura del hombre salvaje no tienen relación con el personaje del malato. Por ello, no profundizaré en la revisión de seres salvajes de la mitología grecorromana como centauros, faunos, silvanos y sátiros, aunque tengan influencia en la conformación del hombre salvaje medieval, debido a que propiamente no son hombres sino entes salvajes que tienen en

común una lascivia natural.²¹¹ Tampoco examinaré los casos relacionados con hombres que viven una existencia salvaje como vía que los conduce hacia la salvación y/o a la profecía, como son los casos de Juan Crisóstomo²¹² o Merlín, pues, evidentemente, no es el camino que sigue el malato de la obra en estudio. Ni analizaré los casos en los cuales los caballeros caen en una condición bestial, de manera temporal, a causa de la locura provocada por una frustración amorosa, como acontece con Yvain y Amadís, dado que, en principio, el malato ni siquiera es caballero y no se enamora.

Para aproximarme al estudio del salvaje sigo la afirmación de Roger Bartra: “*el salvaje sólo existe como mito.*”²¹³ El autor explica que en la Edad Media, el hombre salvaje es una criatura imaginaria que existió solamente en el folclore, en la literatura y en el arte como un ser mítico y simbólico.²¹⁴

²¹¹ Además, Bartra comenta que “La información disponible permite afirmar que el hombre salvaje medieval no fue una simple confluencia de los *agrioi* griegos y de los faunos romanos con los ermitaños cristianos coptos; no fue sólo la mezcla del sátiro lúbrico con el santo del *eremos*. La magia vegetal y animal que envolvía al *homo sylvestris* medieval provenía del contexto celta en el que se produjo la fusión de las mitologías cristiana y grecolatina. Los salvajes medievales –como atestigua la leyenda de Merlín– fueron una extraña reencarnación de los antiguos druidas celtas, esos sacerdotes que desde el fondo de los bosques constituyeron una poderosa red que dio cierta cohesión a las dispersas tribus celtas.” Roger Bartra, *El mito del salvaje*, México: FCE, 2011. (Colec. Tezontle), p. 88. Este aspecto lascivo es del que se sirve el autor del *Malleus* para asociar a los faunos y silvanos con los incubos. *El martillo*, p. 67. Esta es “Una opinión muy extendida, escribe San Agustín ‘y que muchos consideran demostrada por la experiencia, o que ha obtenido confirmación por aquéllos que se consideran instruidos en estos acontecimientos, pretende que existieron *faunos* y *silvanos* llamados vulgarmente incubos, los cuales persiguen a las mujeres asiduamente hasta poseerlas’ (*Cité de Dieu*, tomo XV, pág. 23).” Villeneuve, *op. cit.*, p. 58.

²¹² San Onofre y María Magdalena también se encuentran entre los más famosos hombres asilvestrados voluntariamente.

²¹³ Bartra, *op. cit.*, p. 214. Izzi comenta que “El más importante precedente mítico de la figura del Hombre Salvaje es ENKIDU que, paradójicamente, a pesar de su estrecha relación con la naturaleza y los animales, es un ser artificial, creado a propósito por los dioses para oponerlo a Gilgamesh, y no un ser primigenio que ha permanecido en un estado paradisíaco.” Izzi, *op. cit.*, p. 236. De hecho, en la figura de Enkidú también se puede apreciar el tema del salvaje domesticado por un ser femenino, en este caso, se trata de la hieródula llamada Shámhat quien después de hacer el amor con él, lo convence de llevarlo a Uruk-el-Redil y conducirlo ante Gilgamesh. Véase *Gilgamesh o la angustia por la muerte*, traducción directa del acadio, introducción y notas de Jorge Silva Castillo, 4ª. ed. corregida, México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2000, pp. 60-62.

²¹⁴ Aunque en su texto, Bartra también menciona que Paracelso en su *Liber de nymphis, sylphis, pigmaeis et salamadris et de caeteris spiritibus*, escrito en la primera mitad del siglo XVI, “acepta la existencia de los hombres salvajes como un fenómeno real y no como una invención diabólica ni como una falaz idolatría

El mito del hombre salvaje del siglo XVI sirve para “plasmear la *otredad* en un mundo moderno cada vez más orientado a la definición de la identidad individual del hombre civilizado.”²¹⁵ Y lo que es más interesante de los resultados del estudio de Bartra es lo siguiente: “Tal vez lo más notable es la lección que nos da esta suerte de prehistoria del individualismo occidental: la otredad es independiente del conocimiento de los otros.”²¹⁶

Conozcamos las características adjudicadas al hombre salvaje medieval:

El salvaje medieval presentaba un tipo físico definitivamente humano, con características raciales similares a las de la población europea. Un rasgo notable, sin embargo, lo alejaba de la especie humana: tanto los machos como las hembras ostentaban un cuerpo profusamente velludo;²¹⁷ su piel era como la de un oso o la de un lobo. El pelo les cubría todo el cuerpo salvo el rostro, las manos, los pies, los codos y las rodillas. Por lo demás, solían ser hombres blancos y barbados, con una abundante cabellera ondulada, la piel clara, los labios delgados y la nariz estrecha. Las hembras tenían una cabellera extremadamente larga y sus senos estaban desprovistos de pelo. No mostraban casi nunca algún rasgo racial proveniente de poblaciones asiáticas o africanas: eran inconfundiblemente europeos.

Por lo regular estaban dotados de una fuerza descomunal, sobrehumana; no era raro que llevaran en una sola mano todo un árbol con las raíces al aire. Aunque en muchas ocasiones su tamaño era más o menos semejante a la talla humana, aparecían frecuentemente representados como un gigante o como un enano. Las variaciones en el tamaño del hombre salvaje obedecían a convenciones plásticas ligadas al tipo de obra (escultura, escudo, vitral, bajorrelieve, grabado, etc.) y al tipo de narrativa en que aparecía. La forma en que interactuaba con los hombres (violador, protector, agresor, etc.) solía producir adaptaciones de su tamaño al contexto, apareciendo ya sea como gigante equiparable a los montes o los árboles, o bien como un ser pequeñito que se ocultaba bajo las hojas del bosque. En algunos casos el salvaje medieval, para enfatizar sus rasgos animales, era descrito caminando a gatas, como un cuadrúpedo.²¹⁸

Acerca de este último aspecto señalado por Bartra, el énfasis en los rasgos animales en el hombre salvaje lo hallamos en la descripción de uno de ellos que ofrece Calogrenante a la reina Ginebra y a otros caballeros de la Tabla Redonda:

pagana. Evidentemente, ésta era una visión inaceptable para la teología ortodoxa, que veía con horror toda muestra de la cercanía entre los hombres y las bestias.” Bartra, *op. cit.*, p. 157.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 177.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 214.

²¹⁷ Esta característica física también la observamos en Merlín: “De este modo nació; cuando las mujeres lo recibieron, sintieron un gran miedo, pues era más peludo y tenía más vello que ningún niño de los que habían visto; se lo mostraron a su madre, que al verlo se santiguó, diciendo: -Este niño me da mucho miedo.” *Historia de Merlín*, p. 41.

²¹⁸ Bartra, *op. cit.*, p. 95.

Un villano, que se parecía a un moro por su monstruosa y desmedida fealdad, criatura más fea de lo que se podría decir con palabras, estaba sentado encima de un tronco con un gran mazo en la mano. Al acercarme al villano, vi que tenía la cabeza muy gruesa, más que la de un rocín u otro animal de mala traza, el pelo hirsuto, la frente pelada, de más de dos palmos de ancha, enormes orejas velludas, como las de un elefante, cejas espesas y cara plana, ojos de búho y nariz de gato, boca hendida como la de un lobo, colmillos afilados y rojos, como los de un jabalí, roja la barba y torcidos los bigotes, la barbilla hundida en el pecho y una larga espalda, encorvada y gibosa. Apoyado en el mazo, iba vestido con un sayo tan extraño, que no era de lino ni de lana, sino que llevaba, atadas al cuello, las pieles de dos toros o dos bueyes recién desollados.²¹⁹

Generalmente, el hombre salvaje es representado portando un mazo o maza o porra o garrote. Esta arma le permitía defenderse de las fieras y cazar animales.²²⁰ También por medio de este objeto se reconoce la influencia celta en la caracterización del hombre salvaje pues Dagda, señor de los animales, “aparecía con frecuencia armado de un gran mazo o de un bieldo, siempre hambriento y con un enorme falo erecto.”²²¹ La maza de Dagda posee el atributo de matar de un golpe y resucitar de otro.²²² Habitualmente, al leer las descripciones de los hombres salvajes, éstos portan mazas hechas de madera o de pieles de animales y no porras de hierro, como es el caso del malato, pero en el cuento galés de Owen y Lunet se menciona que el dios negro del primer calvero porta una maza de hierro, este gigante que no tiene más que un pie, y un ojo en medio de la frente también es señor de animales.²²³ Chevalier comenta que la “maza en mano del bandido es símbolo de la perversidad aplastante”.²²⁴ Respecto al significado simbólico del hierro “se toma corrientemente como

²¹⁹ Troyes, Chrétien de, *El caballero del león*, Marie-José Lemarchand (ed.), 3ª. ed., Madrid: Ediciones Siruela, 1986, p. 6.

²²⁰ Bartra, *op. cit.*, p. 111.

²²¹ *Ibid.*, p. 89.

²²² Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 701.

²²³ *Loc. cit.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 702.

símbolo de robustez, de dureza, de obstinación, de rigor excesivo, de inflexibilidad.”²²⁵ El hierro es

De origen ctónico, e incluso infernal, el hierro es un metal profano, que no debe ser puesto en relación con la vida. Según Platón (*Critias*, 119e), los habitantes de la Atlántida cazaban sin armas de hierro, con dardos de madera y redes. De la misma manera, los druidas no podían usar instrumentos de hierro; cortaban el muérdago sagrado con una hoz de oro. El hierro simboliza una fuerza dura, oscura, impura, diabólica.²²⁶

Otra de las características que hay que considerar para definir al hombre salvaje es su espacio: los bosques de la Europa occidental, su hábitat se encontraba alejado de las ciudades y de las aldeas.²²⁷ Su espacio natural son los despeñaderos, como se localizan en *Sir Gawain y el Caballero Verde*²²⁸, poema del siglo XIV.

Bartra comenta que: “El salvaje vivía como animal, y le acompañaban bestias reales e imaginarias: ciervos, unicornios, osos, centauros, lobos, dragones, serpientes y leones. Con los animales solía establecer una relación de convivencia y de dominio, en la cual las bestias parecían reconocer tanto su afinidad con el salvaje como la superioridad del hombre.”²²⁹ Un ejemplo de este tipo lo encontramos en el salvaje que aparece en la historia de *El caballero de León*, aquel con quien se topa Calogrenante. El caballero le pregunta al hombre salvaje:

- ¿Qué haces tú aquí?
- Yo me quedo aquí para guardar los animales de este bosque.
- ¡Qué los guardas! Pero, ¡por San Pedro de Roma, si estos animales no conocen al hombre! No creo que en una llanura o en un soto se pueda guardar una bestia salvaje, ni en ningún otro lugar, de ninguna forma, si no está atada y encerrada.
- Yo sí guardo estas y cuido que no salgan nunca de este coto.

²²⁵ *Ibid.*, p. 566.

²²⁶ *Ibid.*, p. 567.

²²⁷ No hay que olvidar que este aislamiento, la soledad, también provocaba sospecha entre los cristianos, pues era buscada por los seres marginados como los locos, los enfermos, los alejados de Dios.

²²⁸ *Sir Gawain y el Caballero Verde*, intr. Luis Alberto de Cuenca, Postfacio Jacobo F.J. Stuart, Epílogo Ananda K. Coomaraswamy y trad. Francisco Torres Oliver, Madrid: Ediciones Siruela, 2001, p. 39.

²²⁹ Bartra, *op. cit.*, p. 102.

- ¿Tú sabes mandarlas? Dime la verdad.
- En cuanto me ve venir, no hay bestia que se atreva a moverse, porque cuando puedo coger una, la agarro por los cuernos, con estos puños que tengo, tan duros y fuertes, de modo que las demás se echan a temblar de miedo, y se juntan a mi alrededor, como para implorar piedad; no hay nadie salvo yo que pueda fiarse de ellas: cualquier otro que se les acercase moriría en el acto. Así que yo soy señor de mis animales,²³⁰ y tú me tendrías que decir ahora qué clase de hombres eres y qué andas buscando.²³¹

Acerca del espacio del hombre salvaje, el bosque, Bartra comenta: “El hombre salvaje tenía con la naturaleza una relación que, por analogía, establecía un canon de comportamiento social y psicológico: se fundía o se confundía con su medio ambiente boscoso: era un hombre natural, simétricamente opuesto al hombre social cristiano.”²³² La naturaleza no es bien vista por la gente en la época medieval, por ejemplo, para San Agustín, la naturaleza se encuentra contaminada por el mal a causa del pecado original. Para él, la naturaleza ha sido corrompida por la muerte, el dolor, las enfermedades y los deseos sexuales; todos ellos consecuencia del pecado de Adán y Eva.²³³

También se considera que

El bosque medieval era una inmensa reserva de creencias paganas, y señalaba el lugar por excelencia de lo maravilloso. El bosque, como espacio encantado, era el último reducto de deidades paganas –transfiguradas en seres casi siempre diabólicos– que acechaban a la sociedad cristiana. Los bosques eran una especie de frontera interior que amenazaba, real e imaginariamente, al imperio de la fe cristiana.²³⁴

El bosque medieval es visto como una alegoría de la vida salvaje irracional. Marie-José Lemarchand comenta que “A nivel simbólico, el bosque como lugar de metamorfosis del hombre en busca de identidad, que se pierde para mejor encontrarse, inspira varios mitos celtas y germanos, y hasta la filosofía existencialista con sus caminos que no llevan a ninguna parte sino al corazón del bosque, es decir, al abismo esencial del *Abgrund* a partir

²³⁰ Los hombres salvajes como pastores, es uno de los rasgos heredados de los cíclopes como Polifemo.

²³¹ Troyes, *El caballero del león*, pp. 6-7.

²³² Bartra, *op. cit.*, p. 102.

²³³ *Ibid.*, pp. 67-68.

²³⁴ *Ibid.*, p. 90.

del cual se puede renovar el hombre, resurgiendo desde la profundidad.”²³⁵ Le Goff manifiesta que el tema del bosque, en la literatura cortesana, es la prueba: “el bosque habrá de desempeñar un capital papel material (en la intriga) y simbólico [...] la aventura caballeresca encuentra en el bosque su lugar de elección.”²³⁶

El bosque medieval queda en una zona intermedia pues, como explica Le Goff, “ni el bosque ni el desierto son lugares de salvajismo integral ni soledades absolutas. Son los lugares marginales extremos en los que el hombre puede aventurarse y encontrar allí a otros hombres y hasta a esos hombres salvajes que al principio toma por animales”.²³⁷ Pues aunque el hombre salvaje sea considerado como un ser primitivo, ya se ha adueñado de la naturaleza:

En definitiva, ‘lo ‘salvaje’ no es lo que está fuera del alcance del hombre sino lo que está en los márgenes de la actividad humana. El bosque (*silva*) es salvaje (*silvática*) pues es donde hay animales que se cazan, pero también es el lugar de los carboneros y los porqueros. Entre esos estados asimétricos, el salvajismo y la cultura, el cazador salvaje es un mediador ambiguo como lo es también a su manera el eremita’.²³⁸

El punto de vista del sistema cristiano es muy influyente en la concepción del hombre salvaje pues su sistema es rígido y jerarquizado, los puntos intermedios no son aceptados o causan mucho conflicto y la figura mítica del hombre salvaje se encuentra a medio camino, entre lo humano y lo animal, mezcla de civilización y bestialidad. No se trataba de una creación de Dios sino de una criatura, un hombre derrumbado que habría caído, de manera pasajera, en la condición bestial a causa de la soledad, de las penalidades sufridas, de la

²³⁵ Troyes, *El caballero del león*, p. 140.

²³⁶ Le Goff, “El desierto y el bosque en el Occidente medieval” en *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*, pp. 34-35.

²³⁷ *Ibid.*, p. 36.

²³⁸ *Loc. cit.*

locura o simplemente por el hecho de haber crecido entre animales. Entonces, se hablaba de una existencia silvestre, que no fue otorgada de manera innata.²³⁹

Bartra define al salvaje

como un ser humano o semihumano que se ubica –ya sea de manera permanente o transitoria– en los linderos de la bestialidad, en contacto estrecho con la naturaleza animal. En este sentido, el mito del *homo sylvestris* se escapaba de la teología cristiana, que no podía admitir una visión gradualista que no hiciese una tajante distinción entre lo humano y lo animal. Pero la expansiva concepción cristiana intentó, por otros medios, someter y explicar al hombre salvaje: si no podía ser concebido como un ser humano semianimal, entonces debía caer en las redes de la demonología. Es decir, podía tratarse de un ser semidivino, pero de signo más bien negativo, como los ángeles caídos que constituían las huestes de demonios que asediaban a los hombres para castigarlos o para tentarlos.²⁴⁰

Esta influencia cristiana es primordial estudiarla puesto que el estereotipo del salvaje velludo se asocia con los instintos, las pasiones y el sexo. Nuevamente, nos topamos con la relación entre lo sexual y lo diabólico; Bartra refiere que “El hombre salvaje era el símbolo medieval pagano más abiertamente ligado al placer sexual, a la pasión erótica y al amor carnal.”²⁴¹ Esta criatura resultaba perturbadora para el entorno cristiano porque, a diferencia de los íncubos y súcubos, que tenían ya dentro del discurso teológico un lugar bien definido y documentado, es decir, eran seres etéreos malignos de los cuales debían protegerse de su ataque onírico con exorcismos y ejercicios piadosos. El hombre salvaje, por el contrario, era un ser natural, del cual debían alejarse ya que “era una monstruosa fuerza desencadenada de la naturaleza, que asaltaba con bestialidad animal a los hombres civilizados y a los que quería absorber en su descomunal abrazo.”²⁴² Si un feroz hombre salvaje ataca a una doncella, sólo la violenta resistencia del caballero puede salvarla.

²³⁹ Bartra, *op. cit.*, p. 96.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 123.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 106.

²⁴² *Loc. cit.*

Sobre la relación del hombre salvaje con las mujeres, Bartra comenta que el salvaje

asaltaba sexualmente a las mujeres con toda la cruda y natural carnalidad de una bestia en celo. El salvaje por lo regular era un secuestrador que intentaba llevarse a la mujer atacada al bosque o a la montaña con el fin de aparearse permanentemente con ella. No era un fugaz demonio lascivo que violaba a las mujeres para esfumarse inmediatamente después. Si el caballero protector de la dama no lograba impedirlo, el salvaje la raptaba y la recluía en sus apartados dominios, de donde debía ser rescatada a costa de muchos peligros y dificultades. Bernheimer interpreta este ciclo del rapto-reclusión-rescate –tan típico de muchas historias medievales– como un viaje de la mujer al otro mundo, en el que el hombre salvaje es, no un íncubo, sino un demonio de la muerte y el caballero una especie de Orfeo.²⁴³

Ya metidos en el contexto caballeresco es importante señalar que el salvajismo desenfrenado de estos seres, no estaba sujeto a reglas ni códigos. Bartra considera que el mito del hombre salvaje más que pertenecer al territorio diabólico pertenece al de lo maravilloso:

en el sentido en que lo define Jacques Le Goff: una cultura popular diferente a la cristiana que formaba parte de la ‘búsqueda de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado’, enfrentado a un mundo de aventuras y proezas maravillosas en las que intervienen monstruos, objetos mágicos y geografías imaginarias. La violencia salvaje no era –en la tradición folclórica pagana– una fuerza satánica o milagrosa: era más bien una potencia portentosa que obligaba al caballero medieval a definirse como un modelo de comportamiento fundado en un código de honor cortesano. Las fuerzas que gobernaban al hombre salvaje emanaban de un poder hueco, sin más sustancia que su naturaleza carnal; provenían de la cárcel vacía de un cuerpo sin alma, pero que amenazaba con su sólida animalidad a los cristianos impulsos de los caballeros medievales. Sin embargo, era una amenaza al mismo tiempo terrible y maravillosa que permitía identificar la singular humanidad del caballero cristiano.²⁴⁴

Que la balanza de la cristiandad se incline más hacia lo diabólico que a lo maravilloso no causa extrañeza, pues, como refiere Bartra, el símbolo más extendido en el siglo XVI para designar al Otro era la figura del demonio. Así, a cualquier fenómeno anormal o extraño se le adjudicaba una connotación diabólica. “Ello implicaba que la definición de la alteridad, la externidad y la anormalidad dependía conceptualmente de un eje vertical que

²⁴³ *Loc. cit.* Un ejemplo claro donde puede observarse este ciclo del rapto-reclusión-rescate y aplica la interpretación ofrecida por Bernheimer es en la obra de Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, prolog. y trad. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

²⁴⁴ Bartra, *op. cit.*, pp. 115-116.

tenía como polos opuestos el inframundo infernal y el supramundo celestial.”²⁴⁵ Este orden de la cristiandad también permitía contraponer en un eje horizontal, la civilidad frente a la naturaleza.

Con base en lo anteriormente expuesto, podemos destacar del salvaje en relación con el malato que, evidentemente, representa la Otredad, una otredad que se hace temible por la zona intermedia en que se encuentra, es decir, la casa del malato se localiza en un “llano lleno de verdura y enmedio estaba una casa sola, y no osaba nadie llegar allí, porque sabían que era encantada y así se mostrava.” (249). Entonces, sabemos que esta amenaza no se encuentra en los confines del mundo sino en un lugar marginal donde los hombres pueden aventurarse si así lo desearan. Pero, claro está, el hombre común no desea acercarse al lugar donde se encuentra un ser asociado a lo demoníaco porque es una fuerza monstruosa que ataca a la civilización. Sólo el caballero elegido, Jofre, puede hacerlo.

El malato es un ser que, como el hombre salvaje, está dotado de una gran estatura y de una fuerza descomunal, quien, armado con su porra de hierro, exhibe una perversidad aplastante, capaz de aniquilar a cualquiera que se atreva a entrar en su dominio. Un dominio que se exhibe como una mezcla de naturaleza y civilidad, pues si bien se encuentra en un “llano lleno de verdura”, el malato habita una casa. No vive en despeñaderos, ni en cuevas ni en huecos de árboles como el hombre salvaje. Sabemos que la causa de la reclusión del malato es su enfermedad y es probable que el hecho de no habitar en el exterior reduzca las características que podría compartir con el hombre salvaje tales como tener un cuerpo velludo²⁴⁶ y ser señor de animales. Asimismo el texto hace más hincapié en

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 294.

²⁴⁶ Esta característica no la poseen todos los hombres calificados como salvajes, Santiago López-Ríos comenta que, en castellano medieval, el término ‘salvaje’ “se empleó tanto para denominar a pueblos

la catadura espantable a causa de los estragos de su enfermedad que a la asimilación con rasgos animales.

Pero lo que sí comparte con el hombre salvaje de manera absoluta es su lascivia bestial y por eso, pretende violar a una doncella, la cual sólo puede ser liberada de su prisión por la violenta resistencia del caballero artúrico. De esta manera, observamos que la fuerza descomunal y caótica del malato, dominado por sus instintos y pasiones, se opone a la figura de Jofre, quien representa el modelo de comportamiento basado en el código de honor cortesano.

2.4.3 Monstruo

El tamaño desmesurado del malato así como la deformidad a causa de su enfermedad, sus acciones y, por supuesto, sus orígenes, permiten relacionar al malato con la figura del monstruo. Pese a que este vocablo no resulta extraño a nuestro lenguaje, su definición sólo es aproximada. Ambroise Paré dice que “Los monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza, [...] como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas”²⁴⁷ Se entiende que estos seres descritos por Paré existen en la realidad pero también podríamos pensar en seres híbridos: seres con partes animales y humanas como las sirenas o los centauros, que se mencionan en los mitos. También podríamos incluir a las razas monstruosas como los gigantes o pigmeos, etc. Es decir, el campo de la teratología es

incivilizados, como a seres monstruosos muy diferentes, entre los que destacan los hombres cubiertos de espesa pelambre.” *Salvajes y razas monstruosas en la Literatura Castellana Medieval*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 13.

²⁴⁷ Paré, *op. cit.*, p. 21.

bastante amplio, pero es necesario acotar el estudio para no agotar el espacio del que se dispone, por ello, dejaré fuera el estudio de seres nacidos con miembros faltantes o sobrantes pues no es el caso del malato. Asimismo quedarán excluidos los seres híbridos, pues el malato tiene apariencia humana, aunque ésta se encuentre deformada por la enfermedad.

Respecto al término ‘monstruo’, Mariela Insúa comenta que “*Prodigio, monstruo, portento y ostento* son términos que forman parte de un mismo campo semántico. [...] Es decir, tal como lo reflexiona San Isidoro de Sevilla ciñéndose al sentido etimológico, prodigios, monstruos, portentos y ostentos son tales porque se vinculan al predecir (*praedicere*), al mostrar (*monstrare*), al anunciar (*portendere*) y al manifestar (*ostendere*).”²⁴⁸

Más adelante agrega:

En el siglo XV, según señala Redondo, el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia se hace eco de este afán diferenciador de categorías –también presente con posterioridad en Nebrija²⁴⁹ y en Covarrubias– y habla de *ostento* como aquello que muestra lo por venir, de *portento* como lo que surge contraviniendo las leyes de la naturaleza, de *monstruo* en tanto significador de una cosa grande futura y, finalmente, de *prodigio* propiamente tal como aquello que ‘antedice lo avenidero’.²⁵⁰

Insúa comenta que en el siglo XVII estos vocablos obtienen el valor de sinónimos, fenómeno que puede constatarse, en los pliegos sueltos, en los avisos y en las relaciones de suceso extraordinarios.²⁵¹

²⁴⁸ Mariela Insúa Cereda, “De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)” en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Mariela Insúa y Lygia Peres (eds.), Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2009. (Biblioteca Indiana, 20), p. 149.

²⁴⁹ Nebrija en su *Diccionario latino-español*, define *monstrum* como “milagro que significa mal”. Juan Casas Rigall, “Las razas monstruosas según Nebrija” en *Fantasia y literatura...*, *op. cit.*, p. 128.

²⁵⁰ Insúa, *op. cit.*, pp. 149-150. Para Paré los “Prodigios son cosas que acontecen contra la Naturaleza, como una mujer que dé a luz una serpiente o un perro”, Paré, *op. cit.*, p. 21.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 150.

No es este el lugar para revisar a profundidad el término ‘monstruo’ y los términos asociados con él. Sólo deseo mostrar las características en común entre esta figura y el personaje del malato. Sin embargo, no deja de ser curioso descubrir durante este proceso que un vocablo tan común en nuestra habla cotidiana se muestre inasible al momento de querer registrar sus acepciones, pues éstas varían dependiendo de los autores y de las épocas, aunque, como apunta Kappler, “las variantes son de forma y no de fondo.”²⁵²

Dejemos la revisión etimológica de estos términos y examinemos otros aspectos relacionados con el monstruo. En ocasiones, el nacimiento de un monstruo enfoca la atención no sobre él, sino sobre la moralidad de los padres: “Ante esto se pueden dar dos posiciones: o se ofrece una valoración positiva de los padres o bien el hijo monstruoso es interpretado como un escarmiento por los pecados cometidos en el pasado por quienes lo engendraron.”²⁵³ Generalmente, la balanza del pecado se inclina más hacia la madre pues se asume que la mujer menstruante engendrará monstruos,²⁵⁴ como resultado de practicar un desorden en la cópula, es decir, por ser concupiscente. Por supuesto, éste no es el único origen de los monstruos. Las causas son variadas. “Paré anota trece causas; entre ellas, las dos primeras son de orden divino; de orden humano la tercera a la doceava; la última,

²⁵² Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal, 2004, p. 292.

²⁵³ Insúa, *op. cit.*, p. 155.

²⁵⁴ Paré, *op. cit.*, p. 23. “En el fondo se trata de la mujer, de su sexualidad, del peligro que ella lleva en su seno cuando cumple su función natural, pues ella engendra monstruos si no se limitan sus apetitos excesivos, y si el hombre se deja arrastrar por el placer más que por el deber de procreación dictado por Dios.” Muchembled, *op. cit.*, p. 102.

resultado de la intervención de ‘demonio o diablos’.”²⁵⁵ Entre las causas explicadas por Paré también se encuentra la herencia, es decir, los leprosos, engendrarán hijos leprosos.²⁵⁶

Al personaje del malato se le puede considerar un monstruo a causa de su estatura que sale de la media. Mariela Insúa señala que “Dos rasgos del comportamiento monstruoso suelen repetirse en las relaciones, sobre todo en el caso de las descripciones de gigantes: el hambre voraz y su inmensa fuerza.”²⁵⁷ Kappler agrega que “La enormidad va acompañada a menudo de ferocidad y de canibalismo (cf. el gigante-cíclope-antropófago de la *Odissea*).”²⁵⁸ Explica además que “Esta ‘fuerza natural’ supra-corporal aparece, en el cristianismo, teñida de lo sobrenatural y lo demoníaco.”²⁵⁹ La fuerza descomunal que se puede calificar como sobrenatural y la ferocidad forman parte de las características del malato que comparte con el ogro y el hombre salvaje.

Aunque, cabe señalar que para ser considerado un monstruo no es necesario ser físicamente anormal. En ocasiones, ese calificativo se gana debido a las acciones, a las costumbres (por ejemplo, los antropófagos) y a la moral. Por supuesto, aquí entran cuestiones bastante subjetivas pues, por ejemplo, las costumbres varían de lugar a lugar, de pueblo en pueblo. La apariencia física también varía. Entonces, alguien podría señalar como monstruosa a otra persona que no reconozca como semejante a ella ya sea por su apariencia física o sus costumbres. Por lo tanto, los términos ‘semejanza’ y ‘desemejanza’ hay que tenerlos muy en cuenta al momento de contextualizar la obra.

²⁵⁵ Kappler, *op. cit.*, p. 254.

“Ambroise Paré concentraba sus explicaciones en tres nociones asociadas entre sí: la voluntad divina, la sexualidad pervertida y la imaginación delirante.” Muchembled, *op. cit.*, p. 101.

²⁵⁶ Paré, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁷ Insúa Cereda, *op. cit.*, p. 156.

²⁵⁸ Kappler, *op. cit.*, p. 148.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 297.

Podemos decir que, en líneas generales, durante la Edad Media, lo que el monstruo demuestra es la imperfección, que “se manifiesta en el desorden, pues éste es imagen del mal”²⁶⁰, y la figura que representa al Mal es la del Diablo, por lo tanto, se puede afirmar que el Diablo *es* el Desorden. De esta manera, la deformidad (imperfección) se manifiesta como enemiga de la perfección, de lo bello, del orden, es decir, de Dios. De ahí que se asuma, fácilmente, al monstruo como un ente dañino. Esto aplica perfectamente en el caso del malato. Con base en esta idea, podemos afirmar que el malato es hijo del Desorden.

Sin embargo, esta dualidad orden-desorden no deja de generar conflicto y angustia en la gente de la Edad Media. Kappler comenta que

La definición de monstruo cambia bien poco hasta el siglo XVI; sus representaciones evolucionan sensiblemente, pero lo esencial de las modificaciones conduce a la interpretación del papel que el monstruo representa en el universo. La Edad Media se halla atenazada entre la necesidad de explicar el ‘desorden’ que supone el monstruo, la de creer en el postulado según el cual la Naturaleza, obra de Dios, es perfecta, y por lo mismo ordenada de acuerdo con un sistema imperturbable.²⁶¹

El mismo Kappler hace referencia a otra postura: “Es preciso aceptar lo dicho por Aristóteles, para quien el monstruo se integra en un orden natural superior al percibido por nosotros, y también lo escrito por San Agustín, para quien el monstruo forma parte del plan divino y contribuye a la belleza del universo en tanto que elemento de la diversidad.”²⁶² En otras palabras, la presencia del monstruo no rompe el orden del plan divino, es sólo que el hombre no alcanza a comprender dicho plan. El mismo autor termina concluyendo que “No nos corresponde a nosotros intentar comprender qué puede ser el monstruo, libertad y

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 248.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 288.

²⁶² *Loc. cit.*

voluntad de Dios.”²⁶³ Al final, el saber si la existencia de un monstruo rompe o no un orden divino también se nos escurre entre las manos. Pero, podemos percatarnos de que, pese a la angustia que provoca la existencia de los monstruos y el tratar de darles una interpretación, es claro que el hombre necesita de ellos para superarse a sí mismo, el monstruo cumple un objetivo: “al igual que ocurre con la tentación, el monstruo no es sino un episodio de la experiencia humana, una de las fases por las que pasa el ser humano en búsqueda de sí mismo. Tal es el sentido de los monstruos que hallan en su camino los héroes míticos: Gilgamesh, Ulises, Edipo.”²⁶⁴ Chevalier confirma esta finalidad del monstruo: “El monstruo está allí para provocar el esfuerzo, el dominio del miedo, el heroísmo. Interviene en este sentido en numerosos ritos iniciáticos. Al sujeto corresponde presentar sus pruebas, dar la medida de sus capacidades y de sus méritos”.²⁶⁵

Otro aspecto relacionado con el monstruo es su acercamiento a los humanos. Anteriormente, al monstruo se le situaba en los confines del mundo, al igual que al hombre salvaje (por cierto, a éste se le considera también un monstruo). Se pensaba que los pueblos monstruosos habitaban los lugares lejanos y esto abría la posibilidad de que algunos hombres dudaran de su existencia. Pero, poco a poco, la presencia del monstruo fue irrumpiendo en la religión, en la vida, en el arte hasta el grado de poder afirmar que los monstruos se localizan en todas partes. Estos seres pueden presentarse de manera individual e incluso interactuar con los seres humanos. Pasan a formar parte de la cotidianidad humana. Su existencia no sorprende. No hay duda de ella pues ésta se convierte en algo tangible. El monstruo se acerca para mirar de frente al hombre y acecharlo. Es entonces cuando el monstruo se asocia, aún más, con la figura del Enemigo, quien no está solo:

²⁶³ *Loc. cit.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 293.

²⁶⁵ “Monstruo” en Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 721.

El Diablo, la Mujer, el Monstruo, se encuentran, y van a constituir, por parejas o en conjunto, una poderosa unidad. El diablo es un monstruo, el monstruo se hace diabólico tan a menudo como es factible, y la vida se impregna de un omnipresente entramado monstruoso-diabólico que se impone por una especie de evidencia. Se hace difícil discernir la noción de monstruo en medio de una amalgama tal.²⁶⁶

De hecho, este sincretismo entre el diablo y el monstruo hace que, a fines de la Edad Media, ya ni siquiera sea indispensable para representar a las fuerzas diabólicas acudir a las formas monstruosas.²⁶⁷ Basta con lo moral en el contexto cristiano: “En la tradición bíblica el monstruo simboliza las fuerzas irracionales: posee las características de lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal. El monstruo aparece pues como desordenado, desmedido; evoca el período anterior a la creación del mundo.”²⁶⁸ Esta asociación de lo monstruoso con lo diabólico propicia que la gente o bien huya o bien busque destruir al monstruo.²⁶⁹

Ya se ha hecho referencia al monstruo como hijo del Desorden, pero hay un tipo de desorden que destaca en particular: el de la sexualidad: “Según Jouve lo demoníaco es la vida misma de los instintos”.²⁷⁰ Este último rasgo, como ya hemos visto, asocia al monstruo con el hombre salvaje: “Los monstruos viriles, como faunos, silvanos, sátiros o centauros, son también símbolos de una sexualidad desmedida. En la Antigüedad tienen un sentido orgiástico, sobre el cual la Edad Media lanzó su anatema. Los ‘hombres salvajes’ pueden revestir tal carácter y simbolizar asimismo la lubricidad.”²⁷¹

²⁶⁶ Kappler, *op. cit.*, pp. 274 y 280.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 287.

²⁶⁸ “Monstruo” en Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 721.

²⁶⁹ “El uso de las características monstruosas, como espantajo o signo de alienación bestial, peligrosa, y por tanto a evitar o destruir, se ha transmitido intacto hasta nuestros días.” “Pueblos monstruosos” en Izzi, *op. cit.*, p. 397.

²⁷⁰ Kappler, *op. cit.*, p. 295.

²⁷¹ *Ibid.*, 297.

Es necesario subrayar que el tema de la sexualidad, sobre todo la femenina, es de vital importancia para los hombres, pues a través de ella ejercen control en distintos aspectos:

En las regiones protestantes, como en los países católicos, la sexualidad se consideraba encuadrada en los límites estrechos de la religión y la moral, pero también de la medicina y del derecho criminal. El miedo a los ‘monstruos’, nacidos de uniones contra natura, pertenecía a esa lógica de interdicción de toda relación sexual extramatrimonial: el lazo familiar y social se consolidaba bajo la tutela conjunta de los padres, los maridos y los representantes de las autoridades religiosas y civiles. El trasfondo del asunto se encontraba en la reafirmación de las cadenas de autoridad, a través de la tutela ejercida sobre las mujeres.²⁷²

Debido a que ya se ha tratado la sexualidad femenina en el apartado dedicado a los orígenes del malato, considero más pertinente exponer otro punto: Si bien es cierto que la figura del monstruo se asocia con la del diablo, debemos ser cuidadosos en no tomarlos como sinónimos. Los hombres del siglo XVI,

diferenciaban muy bien los demonios de los monstruos. Los primeros pertenecían a Satanás, mientras que los segundos rara vez eran de origen infernal a sus ojos, pero constituían más bien signos divinos o perversiones del proceso normal de procreación. La representación imaginaria del aquelarre de las brujas no dejaba ningún lugar a la idea de alumbramientos monstruosos surgidos de la copulación con demonios ícubos o súcubos. Una barrera prácticamente infranqueable se levantaba entre los dos reinos, como si Dios no pudiera permitir el nacimiento de semejantes híbridos.²⁷³

Elena del Río ofrece una explicación al respecto: “Tal vez por defensa del propio tema, la opinión general es que los monstruos son humanos o animales, pero nunca diablos; de no ser así, su estudio hubiese podido ser censurado o prohibido por razones de ortodoxia”.²⁷⁴

²⁷² Muchembled, *op. cit.*, p. 133.

²⁷³ *Ibid.*, p. 98. Elena del Río apunta: “Aunque la posibilidad de que un diablo tome parte en la formación de una criatura monstruosa queda descartada, todavía hay dificultades para discernir qué es realmente un monstruo. Nuevas cuestiones se plantean en dos casos: el hibridismo y la existencia de razas monstruosas.” Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2003. (Biblioteca Áurea Hispánica, 27), p. 73.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 69.

Esta revisión permitió descubrir que el malato, pese a su forma humana, sí posee rasgos monstruosos tales como su tamaño desmesurado, su ferocidad y su fuerza descomunal que adquiere tintes sobrenaturales. La deforme apariencia física a causa de su enfermedad no hace más que denunciar sus actos inmorales relacionados con una sexualidad pervertida y desmedida. En suma, desordenada.

3. ANÁLISIS ACTANCIAL E INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA DE LA AVENTURA DE LA CASA ENCANTADA DEL MALATO

La finalidad de este capítulo es realizar un análisis actancial y una interpretación simbólica de la aventura en la que participa el personaje del malato, con el objeto de descubrir su función específica en la obra, la cual será de utilidad para su configuración.

3.1 Análisis actancial de la aventura de la casa encantada del malato

La estructura externa de *La corónica* se divide en 26 capítulos. La interna se compone de 16 matrices actanciales, las cuales clasifíco en cuatro grupos basándome en sus motivos:

- a) Deshonra del rey Artur (matriz actancial 1)
- b) Nombramiento de Jofre como caballero (matriz actancial 2)
- c) Formación caballerescas de Jofre (matrices actanciales 3-15)
- d) Matrimonio entre Jofre y Brunissén (matriz actancial 16)

La matriz actancial 12 corresponde a la aventura de la casa encantada del malato. Se localiza dentro del tercer grupo que contiene trece aventuras.²⁷⁵ La aventura de la casa

²⁷⁵ 1) la del caballero que lo confunde con Dieder d'Escocia, 2) la del enano que cuida la lanza peligrosa y su señor, 3) la de su encuentro con el caballero Montesinos, 4) la de la barca que pasa por el castillo de Normandía, 5) la del torneo del rey d'Escocia, 6) la del caballero del castillo de Celestín, 7) la del enfrentamiento con un caballero que desea llevarse por la fuerza a una doncella, 8) la de los enfrentamientos con los caballeros de Brunissén en el Castillo de la Floresta, 9) la de su encuentro con dos caballeros que

encantada del malato es la décima aventura de Jofre. Su organización la presento en el siguiente cuadro:

Cuadro 1 Exposición de la matriz de la aventura de la casa encantada del malato

SUJETO (S)	OBJETO (O)	DESTINADOR (D1)	DESTINATARIO (D2)	ADYUVANTE (A)	OPONENTE (Op)
Jofre	Niños Doncella		Niños y sus madres Doncella y sus padres Sayón	Madre de uno de los niños Doncella Sayón	Malato Sayón

En la aventura de la casa encantada del malato, el sujeto, Jofre, desea rescatar a cientos de niños y a una doncella, para ello debe buscar su casa, enfrentarlo y vencerlo. Su victoria beneficia a los niños y a sus madres así como a la doncella y a sus padres. Por un lado, en esta aventura, el caballero artúrico es ayudado por la madre de uno de los niños, la doncella secuestrada y el sayón. Por otro, a su deseo se oponen el malato y el sayón. Con base en esto, se determina que el malato tiene un carácter secundario en la obra.

En resumen, Jofre y el malato sólo cumplen una función: la de sujeto y oponente, respectivamente. La lucha se establece en este eje principal: la pareja sujeto-oponente, Jofre-malato, pues ambos desean los mismos objetos con propósito distinto. El resto de los participantes asumen funciones actanciales diferentes sucesivamente: La doncella cumple tres funciones: objeto, adyuvante y beneficiaria. La madre de uno de los niños, dos:

hablan mal de la corona real, 10) la de la casa encantada del malato, 11) la de la Fuente Peligrosa donde se encuentra una vieja y la fantasma, 12) la del señor de la torre del Mirandero y su encuentro en el puente y 13) la del combate contra Tablante de Ricamonte.

adyuvante y destinataria. Los niños, dos: objeto y destinatario. El sayón, tres: oponente, adyuvante y destinatario.

Dado que los actantes que más destacan son el de sujeto y el de oponente, revisaré los perfiles actanciales de Jofre y del malato. El caballero artúrico es el único personaje que posee un nombre y se le pueden adjudicar atributos físicos y morales. La narración presenta a un mozo de 18 años de edad, hijo del conde Donasón, quien era caballero de la Tabla Redonda, por lo tanto, tiene linaje. Aunque no se proporciona una descripción detallada de la fisonomía de Jofre, se localizan indicios que permiten afirmar que posee belleza en sus facciones y un cuerpo armonioso como corresponde a un caballero, por ejemplo: la reina Ginebra al interceder en favor de Jofre para que el rey Arturo acepte armarlo como caballero hace referencia a su buena disposición (194); Brunissén quedó cautiva de amor al verlo (238); tiene una enorme fuerza, sobre todo en los brazos, como lo refiere el caballero Montesinos (207). Respecto a sus atributos morales, Tablante queda admirado con Jofre, pues reconoce la cortesía tanto en su crianza como en su razonamiento (269). Además, durante el transcurso de la historia, Jofre muestra las siete virtudes que se esperan de todo caballero: “Las teologales son fe, esperanza, caridad. Las cardinales son justicia, prudencia, fortaleza y templanza.”²⁷⁶

En la revisión de este perfil actancial también es importante analizar la relación de los actantes sujeto y oponente con otros participantes, aunque éstos sean actantes ausentes de esta aventura, no obstante, guardan relación con ella debido al entrelazamiento de personajes. En esta aventura, Jofre rescata a una doncella y la acompaña al Castillo de Fierro. Esta doncella resulta ser sobrina del conde Don Milián (277) al igual que Brunissén,

²⁷⁶ Ramon Llull, *Libro de la orden de caballería*, Nota preliminar y trad. Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 83-84.

señora del Castillo de la Floresta, de quien se ha enamorado Jofre (238). El padre de la doncella rescatada de la casa encantada resulta que, además de ser criado del conde don Milián y pariente suyo, también fue caballero de la Tabla Redonda. Sirvió al padre del actual rey de Camelot al igual que el conde Donasón. De hecho, el padre de Jofre fue el mayor señor y amigo que el padre de la doncella tuvo en la corte artúrica (258). Cabe señalar que entre las razones que tuvo Jofre para ofrecerse a rescatar al conde don Milián de Tablante se encontraba el hecho de que el conde tenía deudo con su padre (190). El conde don Milián se convierte, entonces, en un personaje eje debido a que él es el punto en común que tienen varios participantes de la historia: el rey Arturo (el conde es su caballero), el conde Donasón (el conde tiene deudo con él), Jofre (quien sale a rescatarlo) y, por supuesto, Brunissén y la doncella (sus sobrinas).

Defender la honra de las doncellas es un deber de caballero y esta no es la única ocasión en que Jofre cumple con ese deber. En otras tres aventuras²⁷⁷ también lo hace pero sus contrincantes son caballeros. Sin embargo, resalta el hecho de que esta es la única vez que Jofre acompaña a una doncella hasta su castillo.²⁷⁸ Esta doncella, posteriormente, le declara su amor a Jofre. El caballero, entonces, tiene dos opciones matrimoniales en esta historia: Brunissén y la doncella rescatada, ambas sobrinas del conde don Milián. Al rescatar a la doncella, Jofre ha beneficiado al conde don Milián, quien, después de ser liberado por Jofre y enterarse de que ha rescatado a su sobrina, expresa el deseo de tener una hija con quien

²⁷⁷ La tercera, la de su encuentro con el caballero Montesinos; la séptima, la del enfrentamiento con un caballero que desea llevarse por la fuerza a una doncella y la décimo segunda, la del señor de la torre del Mirandero y su encuentro en el puente.

²⁷⁸ Probablemente esto suceda por dos razones: a) Jofre desea asegurarse que la doncella llegue a salvo a su castillo y b) Jofre necesita hallar un lugar donde reposar y curarse de las heridas que le produjeron el malato y su casa.

casarlo (277). Al final de la historia, el conde da su consentimiento para que Jofre se case con su sobrina Brunissén como pago de sus servicios (281).

Hay otro detalle que resaltar de la aventura de la casa encantada, el entrelazamiento de un objeto: El padre de la doncella rescatada le da a Jofre su escudo pues el suyo se ha quebrado en la casa encantada. Este escudo le hace pensar a Tablante, en la última aventura, que quien lo reta es un caballero anciano de los buenos tiempos (268). Hay que recordar que algunos caballeros de la historia consideran que la corte artúrica está amenguada porque ya no tiene buenos caballeros como solía en los tiempos del padre de este rey Arturo (245)²⁷⁹, como los caballeros a quienes se enfrenta Jofre en la aventura previa a la de la casa encantada.

A diferencia del caballero, el malato no posee un nombre, pero se identifica precisamente por su enfermedad. La narración sí ofrece una descripción física de este personaje: Es del “altor de dos hombres, muy espantable, y todas sus faciones conseguían con el altor. Y estava tan ferido de enfermedad que la mayor parte de sus dientes tenía comida la carne y se le parecían; y la nariz tenía casi comida y los dedos de aquella manera.” (250) Y una descripción moral, pues el narrador informa que pretende violar a una doncella: El malato “no esperaba sino lavarse en la sangre de los niños, para en sanando avella” (250). La narración proporciona la biografía particular del malato: Es hijo del diablo y de una vieja. Sus hermanos son el enano y la fantasma. Posee un espacio geográfico propio pues su casa encantada se localiza en “un llano lleno de verdura” (249). Vive marginado de la civilización, voluntariamente, en un espacio donde las leyes de caballería y, por ende, de la sociedad, le son ajenas al igual que la religión cristiana.

²⁷⁹ Dos caballeros que hablan mal del señor de Jofre le explican “que los reyes de Camalot han de llevar apellido Artur, que es propio nombre, y a esta llaman Ginebra acaso como llamaron a la otra.” (245)

La primera vez que tenemos noticia del malato es cuando un caballero aventurero le refiere a Jofre las aventuras más peligrosas de aquella tierra: “En tal parte, y entre la Floresta Peligrosa y los montes que dizen del Aventura, está una casa encantada, y en ella un malato, que dizen que es hijo del diablo. Y nunca cavallero fasta hoy ha osado ir allí, porque dan fe muchos que han visto allí muchos a cavallo, y jugar y correr toros, y son diablos.” (208). Este mismo caballero le informa que el enano es hermano del malato (209) y que la madre de ambos se encuentra en una fuente junto con otro de sus hijos (210). Hasta que Jofre se topa con la aventura de la Fuente Peligrosa nos enteramos que ese otro hijo es la fantasma (261). Destaco que son otros personajes quienes afirman que el enano, el malato y la fantasma son hijos del Diablo y de una vieja. Ellos no mencionan en ningún momento su parentesco. El personaje del malato se entrelaza con los personajes calificados en la obra como diabólicos debido a que tienen en común algún rasgo sobrenatural.²⁸⁰

Con base en lo anteriormente expuesto, puedo valorar que el funcionamiento actancial de los personajes de Jofre y del malato está en concordancia con sus acciones. El malato es la antítesis del caballero artúrico en lo físico, en lo moral y en lo estamental.

3.2 Interpretación simbólica de la aventura de la casa encantada del malato

²⁸⁰ Lo sobrenatural puede ser calificado, en esta obra, como maravilloso o diabólico. Entiendo por maravilloso seres o fuerzas sobrenaturales que no pueden ser explicados por el sentido común o la reflexión; sólo pueden explicarse por lo sobrenatural. Lo maravilloso pertenece a una cultura popular que se diferencia de la cristiana. Cumple una función importante en la ficción caballerescas: “Lo maravilloso está profundamente integrado en esa busca de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado.” Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Altaya, 1999, p. 12.

Para la interpretación de esta aventura me basaré en el estudio de los símbolos²⁸¹, en la revisión de algunos motivos²⁸² pertinentes y en la teoría expuesta en el segundo capítulo.

Para iniciar, presento la secuencia narrativa de esta aventura en el siguiente cuadro:

Cuadro 2 Presentación de la secuencia narrativa de la aventura de la casa encantada del malato

SITUACIÓN INICIAL (S. I.)	COMPLICACIÓN O TRANSFORMACIÓN (C/T) Incluye: Suceso desencadenante o complicación (S. D.) Reacción ante dicha complicación (Reac.) Efecto o resolución (E.)	SITUACIÓN FINAL (S. F.)
<p>Jofre pierde el camino en un monte; encuentra una fuente y allí él y su caballo comen hierbas, toman agua y descansan.</p>	<p>S. D.: Jofre escucha a una mujer dar gritos: es una madre cuyo hijo ha sido secuestrado por un sayón, criado del malato.</p> <p>Reac.: Jofre decide hallar la casa encantada del malato para ayudarla a recuperar a su hijo y liberar también a otros niños. Al entrar a la casa descubre que hay una doncella secuestrada y decide ayudarla también.</p> <p>E.: Jofre vence al malato. Deshace el encanto de la casa y logra rescatar a cientos de niños y a una doncella.</p>	<p>Jofre le hace jurar al sayón que devolverá los niños a sus madres y luego irán todos juntos a la corte del rey a presentarse ante la reina Ginebra para contarle lo sucedido. Mientras tanto, él acompaña a la doncella al Castillo de Fierro.</p>

²⁸¹ Símbolo: “signo de reunión o adhesión, a los presagios y a las convenciones. El símbolo deslinda y aúna: entraña las dos ideas de separación y de reunión: evoca una comunidad que ha estado dividida y que puede reformarse. Todo símbolo implica una parte de *signo roto*; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados.” Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 6a. ed., trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1999, p. 22.

²⁸² Considero el Motivo como la mínima unidad narrativa. “El motivo es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano. En este carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un ‘antes’ y un ‘después’. La situación ha surgido, y su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de ‘motivo’ (derivado de *movere*).” Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. ed., Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid: Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. Fundada por Dámaso Alonso, I. Tratados y Monografías, 3), 1992, p. 77.

La lectura de los materiales arriba mencionados me permitió determinar que esta aventura gira en torno a un motivo principal: el rito de iniciación. “¿Qué es la iniciación? Es una de las instituciones peculiares del régimen de clan. El rito se celebraba al llegar a la pubertad. Con él, el joven era introducido en la comunidad de la tribu, se convertía en miembro efectivo de ella y adquiría el derecho a contraer matrimonio. Esta era la función social del rito.”²⁸³ Propp expone los rasgos fundamentales de este rito; hay que tener en mente que sus formas varían pues

se hallan determinadas por la base mental del rito; se creía que, durante el rito, el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo. Esta es la denominada muerte temporal. La muerte y la resurrección eran provocadas por actos que imitaban el engullimiento y consumición del niño por animales fabulosos. Se imaginaba que era tragado por ese animal y que, tras haber transcurrido algún tiempo en el estómago del monstruo, volvía a la luz, es decir que era escupido o vomitado. Para la celebración de tal rito se construían, a veces, casas o cabañas a propósito, que tenían la forma de un animal, cuyas fauces estaban representadas por la puerta y allí se practicaba también la circuncisión. El rito se celebraba siempre en la espesura de la selva o del bosque, y estaba rodeado del misterio más profundo; además iba acompañado de torturas físicas y mutilaciones [...] Otra forma de muerte temporal consistía en quemar simbólicamente al niño, en cocerle, en asarle, cortarle en pedazos y resucitarlo. Al resucitado se le imponía un nuevo nombre, sobre su piel se imprimían marcas y otras señales de que se había celebrado el rito. El niño hacía un aprendizaje más o menos largo y duro [...] aprendía todo lo que se consideraba indispensable para la vida.²⁸⁴

A través de esta exposición esquemática, se observa que este rito se encuentra en relación estrecha con las representaciones de la muerte. Estas representaciones se relacionan no sólo con las creencias sino con las instituciones sociales.

Una de las características esenciales de este rito es que el iniciando sabía que debía marchar a la muerte y estaba convencido de que moriría y resucitaría.²⁸⁵ El iniciando es un niño y el rito se lleva a cabo antes de la pubertad:

²⁸³ Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, trad. José Martín Arancibia, México, D. F.: Colofón, 2008, p. 66.

²⁸⁴ *Loc. cit.*

²⁸⁵ *Loc. cit.*

Llegado el momento decisivo, los niños eran enviados de alguna manera al bosque, donde eran acogidos por un ser terrible y misterioso. Las formas de esta partida también varían. Para el folklorista resultan interesantes tres formas: los niños son conducidos al bosque, por sus padres, o se escenifica un rapto de los niños en el bosque, o, finalmente, el niño va al bosque por su propia iniciativa, sin la participación de los padres.²⁸⁶

Si los niños son conducidos al bosque, como en la primera forma, quien acompaña al infante es su padre o su hermano, no su madre. “La madre no puede realizar este acto, porque el lugar donde se celebraba el rito estaba vedado a las mujeres y la transgresión de la prohibición podía significar la muerte inmediata de la culpable.”²⁸⁷

El acompañamiento del iniciando se trata de un acompañamiento a la muerte, por lo tanto, los parientes están de luto. “El iniciando era adornado, pintado y vestido de modo especial. ‘Cuando las mujeres ven a un muchacho adornado de ese modo, estallan en sollozos, y lo mismo hacen los parientes más próximos, su padre y los hermanos de la madre. Se untan barro y cenizas para manifestar su dolor’, o sea, que encontramos el cuadro típico del luto primitivo.”²⁸⁸

El rito se celebra en el bosque porque este circunda al Otro Mundo²⁸⁹. En los cuentos maravillosos, la cabaña “custodia la entrada al reino de los muertos”²⁹⁰, el héroe pronuncia la palabra mágica que le permite pasar al Otro Mundo. Esta cabaña tiene una naturaleza animal: “el héroe debe de ser engullido, devorado”²⁹¹ y muestra algún signo de la muerte

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁸⁷ *Loc. cit.*

²⁸⁸ *Loc. cit.*

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 75.

como prueba.²⁹² La finalidad de que los padres lleven a sus hijos al bosque es porque así el niño tiene la oportunidad de demostrar o adquirir determinadas capacidades.²⁹³

Jofre no es un niño sino un caballero mozo, sin embargo, esta aventura se relaciona “con la madurez de la personalidad del héroe”²⁹⁴ no con su edad. Esta aventura le fue referida al caballero como una de las más peligrosas. La finalidad será alcanzar su perfeccionamiento moral. En el rito, el iniciando sabe que se dirige a su iniciación. En la narración, Jofre se pierde. En el contexto de la ficción caballerescas, el perderse antecede a la aventura. Alvar explica: “El caballero considera la aventura como un ‘acontecimiento fortuito’, conformado por el azar y el peligro y su puesta en acción, que es el hecho de armas generalmente. Este carácter aleatorio de la aventura determina que posea un sentido, dentro del sentido general, como algo propio, que está reservado al caballero en el curso de su proceso de perfeccionamiento.”²⁹⁵ Y así lo muestra el texto cuando se describe que Jofre “cavalgó en su caballo y comenzó a andar por el monte donde su ventura lo guiava.” (248).

El hecho de que el caballero se pierda en un monte es relevante pues la geografía ya nos pone en alerta debido a que el monte semeja en forma a la montaña. Contacta con la idea de verticalidad, de altura y “En el sentido místico de la cima proviene también de que es el punto de unión del cielo y la tierra, centro por el cual pasa el eje del mundo, ligando los tres niveles”.²⁹⁶ El encontrar un eje axial remite a “el lugar de enfrentamiento de los contrarios, por ello su más completa representación simbólica es el caduceo, que integra, además de la

²⁹² *Ibid.*, p. 112-13.

²⁹³ *Ibid.*, p. 101.

²⁹⁴ Axayácatl Campos García Rojas, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el joven*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002, p. 37.

²⁹⁵ ‘aventura’ en Carlos Alvar, *Breve diccionario artúrico*, Madrid: Alianza, 1997, 20.

²⁹⁶ ‘montaña’ en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 16ª. ed., Madrid: Siruela, 2013, p. 316.

línea vertical, axial, las dos serpientes entrelazadas, equivalentes, que significan las dos fuerzas en oposición y equilibrio.”²⁹⁷

Posteriormente, el narrador presenta el suceso desencadenante: “Y cerca de ora de terçia, oyó grandes gritos delante de sí [...] Y dize el cuento que era una muger que llevavan a su hijo para matar, y de cansada y ronca ya no podía gritar, y cayó en tierra. Y Jofre todavía seguía el trecho adonde avía oído el grito; y luego a un valle muy hondo y cubierto de árboles, y andando por él, llegó a donde la muger estava.” (248) Acontece un cambio en la historia respecto al rito: el niño raptado no es el iniciando sino Jofre. No obstante, el rapto del niño motiva la búsqueda de la casa encantada del malato por parte del caballero y, de este modo, se dirige al espacio donde el rito tendrá lugar.

El lugar donde se ubica la madre es otro espacio importante: el valle. Remite a la idea de cavidad, de receptáculo, de vacuidad. El valle, complemento simbólico de la montaña, “es y simboliza el lugar de las transformaciones fecundantes, en donde se unen la tierra y el agua del cielo para dar las ricas cosechas; en donde se unen el alma humana y la gracia de Dios, para dar las revelaciones y los éxtasis místicos.”²⁹⁸ Hay que tener en cuenta que “Todo el simbolismo del valle reside en esta unión fecunda de las fuerzas contrarias, en la síntesis de los opuestos en el corazón de una personalidad integrada.”²⁹⁹ El aspecto del valle es cerrado e íntimo debido a que está rodeado de montañas y, como lo refiere la historia, cubierto de árboles (ejes axiales). El caballero artúrico se está adentrando en el Otro Mundo ya que a las montañas, los valles y los bosques “se les han atribuído (*sic.*) poderes especiales y mágicos; se les ha considerado como la morada de criaturas

²⁹⁷ ‘axiales’ en *Ibid.*, p. 102.

²⁹⁸ ‘Valle’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 1046.

²⁹⁹ *Loc. cit.*

sobrenaturales.”³⁰⁰ El peligro acecha a Jofre. Sin embargo, también asoma la esperanza. Campos refiere que debido a su forma cóncava los valles “tienen un significado sagrado porque entrañan la promesa de una resurrección o la de que algo nuevo está por llegar”.³⁰¹

Cuando Jofre llega al lugar donde está la madre, le pregunta la causa de su llanto y ella le responde: “-Señor, grande mal, que un sayón, criado de un malato, ha llevado más de mill³⁰² niños deste valle a una casa, y entre otros levó uno mío, para los degollar todos, y se ha de bañar su amo en la sangre, porque luego ha de sanar.” (249). El sayón es el que rapta a las personas: “salía por los lugares solo y como lo veían solo, no guardavan dél, y en tomando el niño o lo que quería, luego en la ora salían veinte o treinta de cavallo, los cuales eran diablos, y con el miedo dexávanle fazer lo que él quería.” (250)

El motivo del rapto de los niños, o su fingimiento, es importante en el rito de iniciación, ya que representa una de las formas de partida al bosque del iniciando:

Sucede con frecuencia que, uno de los llamados diablos agarra al muchacho y se lo lleva al bosque Gri-Gri; nadie lo sabe con seguridad; pero la gente lo intuye’. En tales casos, las madres dicen que un espíritu se ha llevado a sus hijitos. El empleo de la palabra ‘diablo’ prueba que se trata de un fenómeno posterior o de un registro defectuoso. Los individuos que venían del bosque a llevarse a los niños disfrazados de animales y de pájaros, les representaban, les imitaban. En el bosque resonaba el estruendo de las carracas, la gente huía atemorizada [...] Estos seres y las misteriosas ceremonias que se les atribuían desencadenaban un terror tan grande que perduró durante largo tiempo después de la introducción del cristianismo y de la desaparición de los ritos.³⁰³

La madre informa el propósito del secuestro: el malato desea sanarse por medio de un baño en la sangre de los niños. El factor moral es importantísimo en la configuración del

³⁰⁰ Campos, *op. cit.*, p. 35.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

³⁰² El texto es impreciso en el número de niños, la rúbrica dice que son CCC niños (248); la madre que son mil (249) y, al final, cuando los rescata Jofre, no se menciona cuántos son. La imprecisión no afecta el motivo del rapto. Después de todo, son cientos de niños. El daño que provoca el malato a la sociedad cristiana es considerable.

³⁰³ Propp, *op. cit.*, p. 103.

malato, pues, como ya lo expuse en el segundo capítulo, está enfermo como castigo divino. Con base en la ideología cristiana, él no puede sanarse pues la enfermedad de la lepra es incurable, sólo la voluntad divina puede retirar la enfermedad. Al querer proceder de esta manera, el malato evidencia su soberbia y se manifiesta como un ser contrario a la cristiandad.

El baño que tanto ansía el malato nada tiene de purificador, de regenerador, pues no planea hacerlo con agua³⁰⁴ sino con sangre que, si bien es el vehículo de la vida, corresponde también “al calor vital y corporal, opuesto a la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. En la misma perspectiva, la sangre, principio corporal, es el vehículo de las pasiones”³⁰⁵. Si la sangre se derrama, significa la muerte.³⁰⁶ Es de suponer, a la luz de la ideología cristiana, que el malato, aunque lograra bañarse en la sangre de los niños (símbolos de la inocencia, por ende, de la pureza) fracasaría en su objetivo, pues lo único que él desea es sanar su cuerpo para ejercer su lascivia con la doncella raptada, es decir, su alma continúa encadenada a los apetitos de la carne. Sólo si el alma fuera purificada, el cuerpo sanaría en reflejo a esa pureza. No obstante, el cuerpo del malato permanece como “sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte’.”³⁰⁷ Es significativo encontrar que “La Tierra de la Concupiscencia, habitada por demonios, es de color rojo sangre”.³⁰⁸

La enfermedad del malato, en mi opinión, es importante no sólo como factor moralizante donde el cristianismo pone el acento, sino desde el punto de vista narrativo, pues la idea del rito de iniciación es fingir el rapto y la muerte temporal. En cambio, los

³⁰⁴ “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración.” ‘agua’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 52.

³⁰⁵ ‘sangre’ en *Ibid.*, p. 910.

³⁰⁶ ‘rojo’ en *Ibid.*, p. 888.

³⁰⁷ ‘cuerpo’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 101

³⁰⁸ ‘color’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 321.

niños secuestrados por el sayón no tendrán una muerte simbólica sino real. La manifestación de luto de la madre se vuelve, entonces, verdadera y no ritual. El personaje del malato se convierte en algo mucho más temible y amenazante. Estos rasgos destructivos lo semejan a la fuerza oscura y devoradora del ogro. Al asesinar a los niños, el malato asesina el futuro de la sociedad cristiana.

Al escuchar la causa del llanto de la mujer, Jofre decide auxiliarla, por eso le pregunta dónde se encuentran el malato y los niños. La madre responde: “-Señor, según lo que yo he oído dezir, avrá una legua de aquí allá. Y creo, señor, que este valle abaxo va el camino, el qual va a dar a un campo donde dizen que está una casa que dizen la casa encantada, donde él esta; y allí terná los niños. Y yo señor, iré con vos.” (249) Cuando llegan al campo, el narrador describe: “era un llano lleno de verdura y en medio estava una casa sola, y no osava nadie llegar allí, porque sabían que era encantada y así se mostrava. Porque allí veían muchas vezes cavalleros andantes.” (249)

La mujer refiere un sendero que conduce a la casa y menciona el campo donde se ubica la casa encantada. “La esencia de un campo abierto reside en el contraste entre campos o tierras de cultivo y el bosque. Los cultivos se relacionan con conceptos como civilización y elementos sociales como ciudad, pueblo, castillo o reino. Las aventuras de caballería, por lo tanto, encuentran un escenario más propicio en un área abierta sin cultivar y desolada.”³⁰⁹ En su diccionario, Cirlot comenta acerca de los campos: “En el sentido más amplio, significan espacios, posibilidades abiertas.”³¹⁰ Esta localización de la casa muestra que el malato está marginado de la sociedad pero no se halla en los confines del mundo, es decir, la gente sabe dónde se encuentra pero no se acerca por temor. El encanto de la casa se

³⁰⁹ Campos, *op. cit.*, pp. 31-32.

³¹⁰ ‘campos’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 124.

muestra, incluso sin entrar en ella, al presentar la visión de los caballeros andantes. Esta aventura sólo puede ser superada por alguien valeroso como Jofre, quien le asegura a la madre que si encuentra a su hijo vivo, o él morirá o se lo entregará vivo (249). La madre espera fuera de la casa, esto remite al hecho de que en el rito de iniciación, a las mujeres les estaba vedada la entrada al lugar del rito so pena de muerte. Además, está situación se entiende porque en la ficción caballerescas quien debe enfrentar el peligro es el caballero.

Jofre cabalga hacia la casa “y en llegando apeóse, y arrendó su cavallo a su lança, que la fincó en el suelo, y abraçó su escudo y puso mano al espada.” (249) Esta aventura resulta muy curiosa pues involucra el descenso de Jofre, ya que ha descendido al pasar del monte al valle, luego el camino que lo conduce hacia la casa queda más abajo y ahora debe bajar de su caballo para entrar a la casa. Esta aventura también requiere que el caballero abandone parte de los elementos que lo distinguen como tal: su caballo y la lanza. No son estos pequeños detalles pues “La superioridad que permite que el caballero imponga la fuerza justiciera de la ley se cifra en la posesión del caballo que está en la raíz de su nombre y del que sólo puede disponer una persona de condición social pudiente.”³¹¹ La cabalgadura es “símbolo de la esfera animal en el ser humano, de las fuerzas de los instintos. Como el vehículo, es también un símbolo del cuerpo [...] en la cabalgadura como tal se expresa lo dominado inferior.”³¹² Este descenso, en mi consideración, no debe verse como una degradación de Jofre, más bien nos recuerda que “el caballero no es un soberano, es sirviente. Se realiza en la acción por una gran causa.”³¹³ En cuanto a la lanza, esta es la principal arma que distingue al caballero, le sigue la espada. Cirlot comenta: La lanza es “símbolo de la guerra y también sexual (8). Arma de la tierra, en contraposición al carácter

³¹¹ Alvar, *op. cit.*, p. 48.

³¹² ‘cabalgadura’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 115.

³¹³ ‘caballero’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 207.

celeste de la espada.”³¹⁴ El caballero artúrico se dirige a un encuentro con un hijo del diablo, no con un caballero, por ello requiere de un arma con ‘carácter celeste’.³¹⁵

Después de tomar su espada, Jofre “dio una vuelta a la casa y falló una puerta pequeña, y entróse dentro. Y halló una casa redonda, armada sobre un pilar.” (249) El tener que dar una vuelta a la casa muestra que la entrada no está permitida a cualquiera, sólo al elegido, por eso el malato se sorprende al ver a Jofre dentro de ella porque el encanto impide que se halle la puerta de entrada y, si se encontraba la entrada, no se hallaba la salida. (250). La puerta es un umbral, permite el paso entre dos mundos. Señala un pasaje, es una “invitación al viaje hacia un más allá.”³¹⁶ El que sea pequeña evoca la dificultad del paso, el camino se estrecha. Vale la pena retener otra idea que se relaciona con esta puerta: “es aquí la boca del monstruo, que representa el paso de la vida a la muerte, pero también de la muerte a la liberación; esta es la doble corriente cíclica, expansión y reintegración.”³¹⁷ Esto remite a la casa animal, mencionada por Propp en el rito de iniciación, en la que la puerta representa sus fauces.

Jofre, al entrar a la casa, encuentra otra; el hecho de que sea redonda refiere a la idea de círculo y éste, en el mundo céltico, tiene un valor mágico y una función importantes: “El círculo simboliza pues un límite mágico infranqueable.”³¹⁸ La casa está armada sobre un pilar, cuyo simbolismo “se allega con las del eje del mundo, del árbol y de la columna. Expresa la relación entre los diversos niveles del universo y el yo; es un lugar de paso entre

³¹⁴ ‘lanza’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 276.

³¹⁵ Esta lucha remite al patrón de los caballeros, el arcángel San Miguel, “que se ilustra en su combate con el demonio, a quien derriba, y con el ejército del mal al que derrota [...] El ideal caballeresco parece inseparable de un cierto fervor religioso.” ‘caballero’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 208.

³¹⁶ ‘puerta’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 855.

³¹⁷ ‘puerta’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 855.

³¹⁸ ‘círculo’ en *Ibid.*, p. 302.

ellos de la energía cósmica, vital o espiritual, y un foco de irradiación de esta energía.”³¹⁹

El pilar cumple una función muy importante en la estructura de esta casa, lo retomaré más adelante.

La narración informa que “al un canto de la casa una cama encortinada, y un banco cabe la cama, y asentado en ella un malato” (249). Después de cruzar el límite mágico, Jofre encuentra en una esquina una cama encortinada; el lecho es “símbolo de la regeneración en el sueño y el amor; es también el lugar de la muerte.”³²⁰ En la tradición cristiana, también simboliza el cuerpo. “El lecho puede designar el cuerpo de pecado restaurado por la gracia y purificado.”³²¹ La cortina, además de ser un adorno, es un símbolo de separación.³²² Es lógico preguntarse por qué el malato, teniendo un grado tan avanzado de enfermedad y, en teoría, de debilidad, se encuentra sentado en un banco y no en su cama. ¿Será acaso porque su cuerpo no ha sido restaurado y purificado? o ¿por qué teme que sea su lecho de muerte? ¿Su tumba? ¿Será que, contrario a lo esperado, la enfermedad no lo ha debilitado en absoluto y por ello, no requiere reposo? Si es así, ¿cómo se explicaría esto? Probablemente, sus rasgos sobrenaturales, eviten que el malato sea afectado de la misma manera que un simple mortal. Tal vez el malato sólo utilice su lecho para dormir y deshonar doncellas.

El rapto de la doncella recuerda el ciclo del rapto-reclusión-rescate. Se trata de un viaje de la doncella al Otro Mundo. El malato representaría, entonces, una imagen de la Muerte, como el ogro que pertenece al reino de la muerte y se vincula con los ritos iniciáticos. El

³¹⁹ ‘pilar’ en *Ibid.*, p. 836.

³²⁰ ‘lecho’ en *Ibid.*, p. 633.

³²¹ ‘lecho’ en *Loc. cit.*

³²² ‘cortina’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 153.

malato, al pretender violar³²³ a la doncella, impide que ella pase de la soltería al matrimonio y, por ende, sea integrada a la sociedad cristiana. Además, el malato sólo desea tener placer carnal y su finalidad no es la procreación, rasgo compartido con las brujas, es decir, el malato imposibilita la procreación. Es un ser estéril.

“En la materia de Bretaña son varios los casos de liberación de doncellas por parte de los caballeros, pudiendo casi afirmarse que es ésa su misión esencial. Símbolo de la búsqueda del ánima y de su liberación de la prisión a la que la tienen sometida las fuerzas maléficas e inferiores, parece tener un origen misterico.”³²⁴ No cabe duda, que la doncella está sometida por una fuerza maléfica e inferior representada por el personaje del malato, lo curioso es que no haya sido su rescate el motivo que llevara al caballero a hallar la casa encantada pues él ignoraba su existencia hasta su entrada en la casa. Supongo que esto se debe a dos factores: el primero, en esta versión castellana, es que el amor no motiva acción alguna a diferencia de otras ficciones caballerescas³²⁵; el segundo, Jofre ya se ha enamorado de Brunissén.

Como motivación para que la ventura guiara al caballero a la casa encantada basta con el rapto de los niños. Sin embargo, en mi consideración, el rapto de la doncella es importante porque sirve a los objetivos de la cristiandad: presentar al personaje del malato asociado

³²³ La violación se encuentra dentro de los motivos de las relaciones sexuales ilícitas: T470. Illicit sexual relations – miscellaneous motifs. T471. *Rape*. Irish myth: *Cross; Icelandic: *Boberg; Italian Novella; *Rotunda; India: Thompson – Balys. C118. Tabu : violating woman. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, vol. V, L-Z, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1955-59, p. 388.

³²⁴ ‘liberación de la doncella’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 283.

³²⁵ Baste observar que sólo una matriz actancial está dedicada al asunto amoroso y aun así, se dice que Jofre recibe a Brunissén como pago a sus servicios: Haber rescatado al conde don Milián quien, es el tío de Brunissén. En la narración, pese a que Jofre se ha enamorado de ella y desea servirla, sólo puede pensar: “¡Ojalá le tocase a esta señora lo de Tablante, que ella vería qué fazía yo por su servicio!” (238). En ese momento, Jofre ignora el parentesco entre Brunissén y el conde, así que, por casualidad, su deseo amoroso se cumple.

con una figura diabólica. Esta asociación se establece a través de un pecado sexual. El objetivo principal del malato es violar a la doncella, la sangre de los niños sólo es el medio para conseguir este fin. En este punto, no puedo evitar preguntarme por qué el malato debe esperar a sanarse para violar a la doncella, pues si puede combatir contra Jofre, es evidente que la enfermedad no lo ha debilitado. Además, los tratados de medicina y los textos literarios revisados en el segundo capítulo expresan que los leprosos sí pueden mantener relaciones sexuales. No pienso que al malato le preocupe resultar repugnante para la doncella pues sólo busca su propio placer. Además, el texto dice que “sus facciones conseguían con el altor” (249-250) Entiendo por ello que, de cualquier manera, un ser con rasgos de gigante tenía facciones monstruosas. Juzgo que, con el fin de presentar los defectos morales del malato, no es importante en el texto presentar incongruencias respecto a lo que el grado tan avanzado de su enfermedad le permite hacer o no físicamente.

Inicia el combate entre Jofre y el malato, el caballero con su espada y el malato con su porra de fierro. La espada “asociada con la balanza se relaciona más especialmente con la justicia: separa el bien del mal, hiere al culpable. [Nombre castellano de la espada es el de ‘respeto.].”³²⁶ Cirlot agrega: “La espada debe ser, por su carácter relativo a la ‘exterminación física’, un símbolo de la evolución espiritual,”³²⁷. En cambio, la porra de fierro simboliza la fuerza brutal, oscura, maléfica. “Como arma, la maza representa el aplastamiento, la destrucción completa y no sólo la victoria sobre el adversario; por esto es la insignia de la aniquilación de la tendencia subjetiva dominante de los monstruos que la representan.”³²⁸ Entonces, por un lado, tenemos un arma de carácter celestial y por otro, una porra de carácter infernal. ¿Qué está en juego en esta lucha? Pese a la fuerza

³²⁶ ‘espada’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 472.

³²⁷ ‘espada’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 199.

³²⁸ ‘maza’ en *Ibid.*, p. 309.

descomunal del malato, la habilidad guerrera del caballero lo pone en ventaja, pues logra acuchillar la pierna del malato y, cuando éste casi se pone de pie para atacar nuevamente a Jofre, él le corta un brazo. Sin embargo, en un descuido del caballero, el malato, con su mano izquierda, le arroja su porra a Jofre, quien debido a la potencia del golpe y al gran daño recibido, se desmaya y le hace pensar a la doncella que ha muerto. Por eso, acude a auxiliarlo.

Mientras tanto, el malato se arrastra para acercarse a Jofre y matarlo con su mano izquierda (la que mantiene su potencial peligroso, símbolo de desorden,³²⁹ de lo siniestro, de la muerte³³⁰) y con los dientes. Éstos, como arma de ataque, recuerdan la boca del ogro y remiten a su aspecto devorador y destructor. Cirlot comenta sobre los dientes: “Según Allendy, son las armas de ataque más primigenias y expresión de la actividad [...] Hay interpretaciones que recargan el significado en la parte sexual de la energía.”³³¹ Chevalier añade: “El diente es instrumento del tomar posesión, o incluso de la asimilación: la muela que tritura, para proporcionar alimento al deseo. ‘Los dientes simbolizan la fuerza de la masticación, la agresividad debida a las apetencias de los deseos materiales.’³³² Lo peligroso de esta mordedura es que, como ya vimos, el personaje del malato se asemeja al monstruo y éste a los animales y la mordedura de los animales “es un símbolo de la acción repentina y peligrosa de los instintos sobre la psique.”³³³ Los monstruos también son manifestaciones de deseos pervertidos. Por lo tanto, el espíritu de Jofre, está expuesto al peligro de ser devorado, asimilado y contagiado por las apetencias perversas del malato. De ahí, la valiosa intervención de la doncella, quien “travó de Jofre por lo desviar; y Jofre

³²⁹ ‘derecha, izquierda’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 408.

³³⁰ ‘derecha-izquierda’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 169.

³³¹ ‘dientes’ en *Ibid.*, p. 174.

³³² ‘dientes’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 418.

³³³ ‘mordedura’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 318.

tornó en sí” (251). Llama mi atención que la doncella sea quien aleje al caballero del peligro de ser absorbido por estas fuerzas oscuras sexuales cuando a la mujer se le ha asociado, en la tradición cristiana, a un deseo sexual exacerbado.

Después de recuperar la conciencia, Jofre decapita al malato. “La decapitación ritual está profundamente relacionada con el descubrimiento prehistórico de la cabeza como sede de la fuerza espiritual.”³³⁴ De esta forma, Jofre garantiza la muerte de su adversario. Lo que estaba en juego en esta lucha, desde el punto de vista cristiano, era la batalla entre la fuerza de los instintos sexuales y la fuerza del espíritu. El espíritu ha triunfado. Al vencer, el caballero ha logrado la inhibición de la libido.

Aunque el caballero ha vencido al malato, todavía es su prisionero y junto con él, la doncella y los niños. El malato, a fin de cuentas, con sus rasgos que lo asocian con el monstruo “simboliza el guardián de un tesoro [...] el conjunto de las dificultades a vencer, los obstáculos a superar, para acceder por último a ese tesoro, material, biológica o espiritual.”³³⁵ Todavía falta que Jofre deshaga el encantamiento de la casa.

La casa era un refugio para el malato, sin embargo, para Jofre puede convertirse en su tumba. El caballero aún debe localizar a los niños, por eso le pregunta a la doncella dónde están. Ella le dice que debe entrar por una “portezica” (pasaje estrecho). “Y quando llegó a la puerta, viola oscura y miró, y vio unos escalones y abaxó por ellos, y falló abaxo una bóveda, que era tamaña ni más ni menos que la casa de arriba; y una lumbré pequeña, que casi no veía más, de que a mala vez vio el sayón, el qual se aparejava para degollar los niños.” (251) La oscuridad es símbolo del caos. La escalera, otro símbolo axial “de la

³³⁴ ‘decapitación’ en *Ibid.*, p. 168.

³³⁵ ‘monstruo’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 721.

progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración [...] si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente.”³³⁶ La bóveda guarda semejanza con la bóveda celeste y, el agujero central es el sol, “ojo del mundo”³³⁷.

El caballero desciende por la escalera para obtener el conocimiento, la clave: saber cómo deshacer el encanto. El sayón le revela el secreto a cambio de conservar su vida. Le dice que tiene que subir a la casa “y fallar heis tan oscura, que es maravilla. Y a tienta en el pilar buscad, y fallaréis una calaverna de hombre, y quebradla en el pilar y apartadvos afuera, y escudadvos bien, que sabed que no ha de quedar piedra en toda la casa que no vos dé encima, de manera que si biviéredes, quedaréis tal que ternéis que fazer en bolver en vos.” (252) La casa está oscura debido a que todas las ventanas (símbolos de penetración, de posibilidad, de conciencia³³⁸) y la puerta por dónde entró se han cerrado una a una. Que la calavera se localice en el pilar no es casualidad pues ahí es el centro de donde irradia la energía y el pilar se encuentra en el límite mágico. La calavera “es en realidad ‘lo que resta’ del ser vivo una vez destruido su cuerpo. Adquiere así un sentido de vaso de la vida y del pensamiento, con este sentido simbólico aparece la calavera en los libros de alquimia en relación con la *nigredo*.”³³⁹ El cráneo “es en efecto el vértice del esqueleto, constituye la parte imperecedera del cuerpo, es decir el alma. Uno se apropia así su energía vital.”³⁴⁰ Además, por su forma el cráneo se homologa a la bóveda celeste y tiene la misma abertura en la cima, lo que permite asimilarlo a la bóveda de la cueva.

³³⁶ ‘escalera’ en *Ibid.*, p. 460.

³³⁷ ‘bóveda, domo, cúpula’ en *Ibid.*, p. 197.

³³⁸ ‘ventana’ en Cirlot, *op.cit.*, p. 462.

³³⁹ ‘calavera’ en *Ibid.*, pp. 122-123.

³⁴⁰ ‘cráneo’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 352.

Al quebrar la calavera en el pilar, Jofre logra romper el encantamiento pero no sin consecuencias pues él debe poner en riesgo su vida. Para superar esta prueba, el caballero debe protegerse con su arnés guerrero defensivo: su armadura, la loriga, el yelmo y, sobre todo, su escudo. El escudo “es ante todo un arma pasiva, sometida como la casta guerrera al poder de la casta sacerdotal, y no en primer lugar un instrumento de agresión.”³⁴¹ Jofre sabe que marcha hacia la muerte, por eso se encomienda a Dios, en otras palabras, también recurre al escudo de la fe para protegerse. El escudo de la fe “debe servir contra las tentaciones de la herejía, el orgullo y la carne.”³⁴²

“Y en la ora vino una piedra y otra, y como estava escuro, no se sabía escudar; y unas le davan en las piernas, y otras en la cabeça encima del yelmo, y otras en los braços, fasta que por arriba en la coronilla de la bóveda se fue desfaziendo a que ovo lumbré.” (252) La piedra se asocia a la tierra. Es símbolo de la vida estática, en oposición al árbol, símbolo de la vida dinámica.³⁴³ “La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota.”³⁴⁴ Jofre ha vencido a la casa. El que le cayeran todas las piedras de la casa encima es la muerte simbólica del héroe. La muerte se asocia con la simbólica de la tierra,

muestra su ambivalencia, análoga a la de la tierra, y la vincula a los ritos de pasaje. Es revelación e introducción. Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir el acceso a una vida nueva. En este sentido la muerte nos libra de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales de la mente [...] posee el poder de regenerar. Si el ser a quien alcanza no vive más que en el nivel material o

³⁴¹ ‘escudo’ en *Ibid.*, p. 468.

³⁴² ‘escudo’ en *Loc. cit.*

³⁴³ ‘piedra’ en *Ibid.*, p. 828-230.

³⁴⁴ ‘piedra’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 368.

bestial, cae a los infiernos; si, por el contrario, vive en el nivel espiritual, la muerte le desvela campos de luz.³⁴⁵

El acceso a una vida nueva se revela en la entrada del sol a través de la coronilla de la bóveda que se derrumba. “El sol es la fuente de la luz, del calor y de la vida. Sus rayos representan las influencias celestes –o espirituales- recibidas por la tierra.”³⁴⁶ La luz se opone a la oscuridad y hace perceptibles las cosas. Se identifica con el espíritu, la moralidad, la intelectualidad y las virtudes.³⁴⁷ “La luz es una expresión de las fuerzas fecundantes uránicas.”³⁴⁸ La entrada de lo masculino, el sol, permite la fecundación de la tierra. Su regeneración. Habilita la revitalización de la naturaleza. La entrada de la luz solar también denota el triunfo de la conciencia sobre lo instintivo. “Así que cuando la casa fue acabada de desfazer, él quedó tan molido y el escudo fecho pedaços, y tan lleno de sangre y polvo, que era maravilla,” (252) Éstos, son los signos de la muerte como pruebas de que se ha celebrado el rito de iniciación.

Jofre “quedó fincada la una rodilla en el suelo, y el espada en la mano, y encima de la cabeça el escudo.” (252-253). El arrodillamiento es muy simbólico: “numerosas tradiciones antiguas [...] ven en la rodilla ‘el principal asiento de la fuerza corporal... el símbolo de la autoridad del hombre y de su poder social’ (LANS, 6, 1, 26). De ahí el sentido de las expresiones ‘doblar uno la rodilla’, [...] ‘arrodillarse’, [...] (rendirse, humillarse a otro, cumplir acto de vasallaje, adorar mediante la genuflexión...).”³⁴⁹ Al poner una rodilla en el suelo, el caballero desciende todavía más. Pero esto no debe verse como signo de humillación, sino de humildad. Jofre no sobrevive a las piedras de la casa gracias a su

³⁴⁵ ‘muerte’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 731.

³⁴⁶ ‘sol’ en *Ibid.*, p. 949.

³⁴⁷ ‘luz’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 293.

³⁴⁸ ‘luz’ en Chevalier, *op. cit.*, p. 665.

³⁴⁹ ‘rodilla’ en *Ibid.*, p. 888.

fuerza corporal sino a la espiritual. Gracias a su humildad supera la prueba. La humildad del caballero artúrico se opone a la soberbia del personaje del malato, quien voluntariamente se margina de la sociedad para ser señor de su lugar y permanecer ajeno a las leyes divinas y humanas, creyendo que su voluntad es superior a la voluntad divina. Jofre como instrumento divino, al vencerlo, demuestra que nada ni nadie es superior a Dios y por eso, logra restituir el orden moral y social en esta aventura.

“Y quando no ovo piedra que le viniessen a dar, miró por la vista del yelmo, el qual todo estava tan abollado que apenas lo pudo sofrir, y vido que no avía cabe sí sino la donzella y los niños y el sayón; que, como la casa era encantada, la cueva que os deximos y la bóveda donde estava el malato, toda era uno, aunque parecía otra cosa; y no avía allí más de un prado verde.” (253) Que el encantamiento haya tenido como morada una cueva (o caverna o gruta) no es casualidad, pues los “historiadores de la magia añaden: ‘la disposición casi circular de la gruta, su penetración subterránea, el enrollamiento de sus corredores que evoca el de las entrañas humanas, hacen siempre de ella lugar de preferencia para las prácticas de brujería’”³⁵⁰ La caverna es un enorme receptáculo de energía telúrica.³⁵¹ Es el abismo interior de la montaña, se asimila, entonces, a la matriz materna. “Como arquetipo de la matriz materna, la caverna figura en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación de numerosos pueblos.”³⁵² Contiene en sí misma la imagen del cosmos: pues “su suelo plano corresponde a la Tierra, su bóveda al Cielo.”³⁵³ Y, en la bóveda, el agujero, el ojo cósmico. La entrada de la luz solar permite valorar el espacio y percatarse de la verdad:

³⁵⁰ ‘caverna’ en *Ibid.*, p. 264.

³⁵¹ ‘caverna’ en *Loc. cit.*

³⁵² ‘caverna’ en *Ibid.*, p. 263.

³⁵³ ‘caverna’ *Ibid.*, p. 265.

la casa encantada, la cueva y la bóveda eran una sola cosa y una vez deshecho el encanto lo único que permanece es el prado verde. La naturaleza recobra su terreno.

Jofre se levanta y le pregunta a la doncella qué pasó con el malato y su cama. Ella le informa: “-Señor, mientras la casa se desfazía [...] se levantó una gran escuridad y anduvo por toda la casa, y con ella se desapareció el malato y la cama, que no ovo más de lo que allí veis.” (253) La doncella también refiere que vio un gran humo (eje valle-montaña, tierra-cielo³⁵⁴). Acerca de la desaparición, Cirlot comenta: “Psicológicamente es un símbolo de represión, en particular si lo desaparecido es maléfico o entrañaba peligro. En realidad, es una forma de encantamiento.”³⁵⁵

El ‘encantamiento’ es una reducción a un estadio inferior. Es una metamorfosis descendente, que en mitos, leyendas e historias aparece como castigo o como obra de un poder maléfico [...] El encantamiento de la tierra es su pérdida de fertilidad [...] El encantamiento puede adoptar también la forma de desaparición, traslado a lugar lejano o de enfermedad [...] y expresa autopunición o un castigo emanado de lo superior cual antes decíamos. En los relatos ‘tradicionales’ si el encantamiento es obra de un poder maléfico (nigromante, mago negro, brujo, dragón, etc.) nunca deja de ser levantado por la acción de un héroe que interviene, providencialmente con su poder de salvación y liberación.³⁵⁶

Con la destrucción de la casa, Jofre deja de ser el prisionero del malato para convertirse en el héroe que libera a los niños y a la doncella de una fuerza oscura, caótica, maligna. “Por do pareció que aquella mala visión era todo del diablo, que lo llevó todo,” (253)

Finalmente, Jofre le hace jurar al sayón que devolverá los niños a sus madres y luego irán todos juntos a la corte del rey a presentarse ante la reina Ginebra. Mientras tanto, él acompaña a la doncella al Castillo de Fierro. Ya mencioné anteriormente que la doncella rescatada se ofrece en matrimonio a Jofre, lo cual remite a la función social del rito de

³⁵⁴ ‘humo’ en Cirlot, *op. cit.*, p. 253.

³⁵⁵ ‘desaparición’ en *Ibid.*, pp. 169-170.

³⁵⁶ ‘encantamiento’ en *Ibid.*, p. 189.

iniciación. Jofre, entonces, se convierte en un miembro efectivo de la sociedad cristiana y adquiere el derecho a contraer matrimonio. Así lo confirman en el texto la doncella, su padre y el conde don Milián.

También referí que el padre de la doncella le da su escudo a Jofre y que por este escudo Tablante piensa que está frente a un caballero anciano y le muestra respeto. Sin embargo, cuando Jofre se quita el yelmo, Tablante se sorprende y piensa que su juventud lo ha motivado a ser imprudente, pero cambia de opinión cuando conversa con él. En realidad, Jofre se ha convertido en un sabio joven cuya humildad se opone a la soberbia de Tablante. Al vencerlo y rescatar al conde y a los 300 caballeros presos, demuestra que la corte artúrica no está en decadencia (como afirmaban los caballeros con los que combate en la aventura previa a la del malato) pues es sostenida por buenos caballeros como él.

CONCLUSIONES

El modelo actancial muestra la función del personaje del malato en esta aventura: oponente del héroe. Su perfil actancial evidencia que el malato es la antítesis de Jofre en lo físico, en lo moral y en lo estamental. La interpretación simbólica prueba que el personaje mantiene su funcionalización ya que produce un terror auténtico y profundo, por ello, el malato permanece como el oponente privilegiado del caballero en esta secuencia narrativa.

La interpretación simbólica de la aventura de la casa encantada del malato se presta a dos visiones: la maravillosa diabólica y la maravillosa folclórica. En una mirada directa, el personaje del malato parece ajustarse a la descripción de un ser con características diabólicas pues las figuras con las que se asocia funcionalmente (el diablo, la vieja, el gigante, el hombre salvaje y el monstruo) tienen en común la lascivia, la fealdad y la ferocidad. Para la cristiandad simbolizan la soberbia pues son ajenas a las leyes divinas y humanas. Son paradigma de la injusticia y de la maldad. El cristianismo, sobre todo, se enfoca en la sexualidad de estos seres calificándola como pervertida, desmedida y desordenada.

La preocupación de la sociedad cristiana por ejercer el control sobre la sexualidad se observa claramente en el personaje del malato. Su enfermedad es un mensaje claro del castigo que les espera a todos aquellos que gusten de los placeres carnales. Su cuerpo traidor revela los pecados de su alma. De esta manera, el malato se exhibe como la antítesis

del héroe. El malato representa la soberbia y la lujuria; Jofre, la humildad y el dominio de los apetitos.

Para la cristiandad, las posturas diferentes a la suya no deben existir, por eso la destrucción del enemigo es inevitable. Jofre, al decapitar al malato, ejerce la supresión total de la amenaza. La derrota del malato representa la inhibición de la libido. Así, la cristiandad mantiene el control.

En una mirada indirecta, se revela que la aventura de la casa encantada se trata, en realidad, de un rito de iniciación para el joven caballero artúrico. Su ventura lo guía hacia un viaje al Otro Mundo donde el héroe corre el riesgo de ser engullido y devorado por fuerzas oscuras representadas por el malato y su casa encantada. El malato es una representación de la Muerte. Se asocia a los ritos iniciáticos y, por ende, se relaciona con los símbolos de renovación y regeneración. El malato es el guardián de un tesoro cósmico. Es el obstáculo que le impide a Jofre acceder a él. En el combate entre Jofre y el malato se representa la lucha entre las fuerzas del orden y las fuerzas del caos. El malato y su casa encantada son, en suma, energía estancada, pútrida, muerta. Jofre, al posibilitar la entrada de la luz solar, permite el reencuentro de fuerzas contrarias fecundas (el sol y la tierra) y con ello la energía dinámica se reactiva para renovar y regenerar la vida. La visión maravillosa folclórica difiere de la cristiana porque busca integrar las fuerzas contrarias, las de la vida y las de la muerte, ya que son necesarias para mantener el equilibrio tanto del individuo como del universo.

El malato de *La corónica* resulta ser un personaje muy original, inclasificable, pues comparte características con el gigante-ogro, el monstruo y, en menor medida, con el hombre salvaje. Es decir, se reúnen en él rasgos de distintos seres pertenecientes al folclore.

Estos rasgos folclóricos quedan transfigurados al pasar por el tamiz cristiano y se convierten en maravillosos diabólicos.

Todavía resulta más curioso el hecho de que sea un leproso. Indudable influencia cristiana pues ninguno de los seres anteriormente mencionados es asociado a la lepra y, en los textos literarios revisados cuando se hace referencia a un gafo, éste simplemente padece las consecuencias de la enfermedad; no presenta ninguna característica sobrenatural. Pero, en el contexto cristiano, la enfermedad del malato permite asociarlo a las figuras del Diablo y la bruja. Se podría afirmar, en este punto, que sus características corresponden tanto a lo maravilloso folclórico como a lo maravilloso diabólico. Sin embargo, las características diabólicas adjudicadas al malato a causa de su enfermedad resultan incongruentes con sus rasgos sobrenaturales: Por un lado, se deja ver que está impedido para salir de su casa y violar a la doncella debido a los estragos de la enfermedad, es decir, está debilitado. Por otro, se exhibe su fuerza descomunal, la cual lo habilita para enfrentar al caballero y hacerlo temer por su vida. En otras palabras, los estragos de la enfermedad y su fuerza descomunal no son compatibles.

La configuración del malato ofrece la oportunidad de apreciar los rasgos maravillosos folclóricos que permanecen en él a pesar del tiempo y de la agresión del cristianismo. Sus rasgos diabólicos también son importantes en esta narración pues cumplen una función moralizadora que resulta esencial en la ficción caballerescas ya que permite el perfeccionamiento del caballero. Todos los seres con los que se asocia funcionalmente la figura del malato, sea que pertenezcan al folclore o a una figura diabólica, representan la Otredad, la Alteridad. Visto desde una perspectiva maravillosa folclórica o desde una maravillosa diabólica, el malato representa una fuerza oscura, caótica, destructora, estéril.

En otras palabras, ambas perspectivas se cruzan en un punto: el malato representa el Desorden. El caballero es el instrumento para recuperar el Orden sea éste cristiano o cósmico.

Mi motivación al estudiar el personaje del malato ha sido colaborar en la revalorización de la obra y suscitar el interés por ella a través del personaje del malato. Espero haber logrado despertar la curiosidad por un personaje ignorado completamente por la crítica y haber demostrado su originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos, *Breve diccionario artúrico*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Aristóteles, *Poética*, ed., introd., trad. y notas de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 2010.
- Báez Rodríguez, Alicia Aurora, *El encanto del enano frente a su demonización. Análisis simbólico-actancial de la figura del enano en “La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre”*, Tesis Licenciatura (Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas), México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2013, en <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/093150918/Index.html> [consulta: 24 de mayo de 2016].
- _____, “La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, un ‘clásico’ de la literatura popular española (s. XVI - s. XXI)”, en *Revista Electrónica Humanidades, Tecnología y Ciencia del Instituto Politécnico Nacional*, ISSN: 2007-1957, 9:5, julio-diciembre de 2013, pp. 1-8, en http://revistaelectronica-ipn.org/Contenido/9/HUMANIDADES_9_000155.pdf [consulta: 24 de mayo de 2016].
- Baranda, Nieves (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid: Turner, (Biblioteca Castro), 1995.
- Baranda, Nieves e Infantes, Víctor (ed.), *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor, Flores y Blancaflor y París y Viana*, Ediciones Akal, 1995, en: http://books.google.com.mx/books?id=pt_ZLwVM9kMC&printsec=frontcover&dq=nieves+baranda&hl=es&sa=X&ei=kPyT5GaK6rS2Aww-sWaAg&ved=0CFoQ6AEwBw#v=onepage&q=nieves%20baranda&f=false [consulta 28 de noviembre de 2015].
- Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 4ª ed. Trad. Beatriz Dorriots, México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- Bartra, Roger, *El mito del salvaje*, México: FCE, 2011. (Colec. Tezontle).

- Brundage, James A., “Sin, Crime, and the Pleasures of the Flesh: The Medieval Church Judges Sexual Offences”, en Peter Linehan & Janet L. Nelson (ed.), *The Medieval World*, New York: Routledge, 2003, pp. 279-293.
- Campos García Rojas, Axayácatl, *Geografía y desarrollo del héroe en Tristán de Leonís y Tristán el joven*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad *et al.*, *La novela española en el siglo XVI*, Madrid: Iberoamericana, (Biblioteca Áurea Hispánica, 18), 2001
- Casas Rigall, Juan, “Las razas monstruosas según Nebrija” en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos, Esther Borrego Gutiérrez (ed.) Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2004. (Biblioteca Áurea Hispánica, 28), pp. 121-143.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 16ª ed., ed. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: Juventud, 2003.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, 6ª ed., trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 16ª. ed., Madrid: Siruela, 2013.
- Cohen, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: UNAM, Taurus, 2003.
- Crónica de los muy notables caualleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del Conde Donasón*, Adolfo Bonilla y San Martín (ed.), Madrid: Bailly / Bailliere, 1907; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cronica-de-los-muy-notables-caualleros-tablante-de-ricamonte-y-de-jofre-hijo-del-conde-donason/> [consulta: 24 de mayo de 2016].
- Delicado, Francisco, *La Lozana Andaluza*, Alberto Blecua (ed., introd., y notas), Madrid: Biblioteca Clásica Castalia, 2001.
- Edda Mayor*, trad. y ed. de Luis Lerate, Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- El martillo de las brujas para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza. Malleus maleficarum*, trad. Miguel Jiménez Monteserín, Valladolid: Editorial Maxtor, 2004.

Forster, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, 2ª ed., versión castellana de Guillermo Lorenzo, Madrid: Editorial Debate, 1985.

Gilgamesh o la angustia por la muerte, traducción directa del acadio, introducción y notas de Jorge Silva Castillo, 4ª. ed. corregida, México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2000.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid: Cátedra, 1998.

_____, *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999.

_____, *Historia de la prosa medieval castellana III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid: Cátedra, 2002.

González, Cristina, “Estandartes, polvaredas, confusión e ira en *Enrique Fi de Oliva* y en el episodio de los rebaños de ovejas de *Don Quijote de la Mancha*”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid: 2009, nº 42, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/enrifide.html> [consulta: 24 de mayo de 2016].

_____, “Jóvenes, viejos, gordos y flacos. El Caballero Novel en *Enrique Fi de Oliva*, *Tablante de Ricamonte* y *Don Quijote de la Mancha*”, en *Romance Notes*, ISSN 0035-7995, vol. 52 Nº 2, 2012, pp. 217-224, en <https://muse.jhu.edu/article/508016> [consulta: 24 de mayo de 2016].

_____, “‘Y con qué puntualidad lo describen todo’: Encantamientos, violencia, erotismo y humor en *Enrique Fi de Oliva*, *Tablante de Ricamonte* y *Don Quijote de la Mancha*”, pp. 219-234, en Cristina González (ed.), *El olvidado encanto de Enrique Fi de Oliva. Homenaje a Alan D. Deyermond*, Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011 (Spanish Series 146).

Gordonio, Bernardo de, *Obras de Bernardo de Gordonio...: en que se contienen los siete libros de la practica ò Lilio de la medicina, las tablas de los ingenios de curar las enfermedades, el regimiento de las agudas, el tratado de los niños, regimiento del ama y los pronósticos*, Madrid: 1697, en Universidad Complutense, en http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532987283&idioma=0 [consulta: 17 de julio de 2016].

Greimas, Algirdas Julien, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid: Editorial Gredós, 1987. (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 27).

Historia de los valientes caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre Donason, nuevamente reformada, Valladolid: Imprenta de Santarén, 1837, en Biblioteca Nacional de España, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000131206&page=1> [consulta: 24 de mayo de 2016].

Historia de Merlín, intr. y trad. Carlos Alvar, Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

Infantes, Víctor, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)”, *Actas XIII, Congreso AIH (Tomo III)*, p. 641-654, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_083.pdf [consulta: 28 de noviembre de 2015].

_____, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III)”, *AISO. Actas IV*, 1996, pp. 845-855, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_003.pdf [consulta: 28 de noviembre de 2015].

Insúa Cereda, Mariela, “De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)” en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Mariela Insúa y Lygia Peres (eds.), Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2009. (Biblioteca Indiana, 20), pp. 149-165.

Izzi, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, trad. Marcel. lí Salat y Borja Folch, Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.

Jaufré, Fernando Gómez Redondo (ed.), Madrid: Gredós, 1996.

Jones, R. O., *A Literary History of Spain. The Golden Age: Prose and Poetry. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London: Ernest Benn Limited, 1971.

Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal, 2004.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed. revisada, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1992. (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y monografías, 3).

La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, (Biblioteca Castro), 1995, vol. II, pp. 181-283.

La espantosa y admirable vida de Roberto El Diablo, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*. Madrid: Turner, (Biblioteca Castro), 1995, vol. I, pp. 545-584.

La historia del muy valiente y esforçado Clamades, en Nieves Baranda (ed.), en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995, t. II, 619-659.

Lecouteux, Claude, *Enanos y elfos en la Edad Media*, 2ª. ed., Trad. Francesc Gutiérrez, Barcelona: José J. de Olañeta, 2002.

Le Goff, Jacques, “El desierto y el bosque en el Occidente medieval” en *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Altaya, 1999.

Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Altaya, 1999.

Leonard, Irving A., *Los libros del Conquistador*, 2ª ed., trad. Mario Monteforte Toledo, Gonzalo Celorio Morayta, Martí Soler, rev. de trad. Julián Calvo, Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Llull, Ramon, *Libro de la orden de caballería*, Nota preliminar y trad. Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Alianza Editorial, 1992.

Lobato, Lucila, “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: Características persistentes del personaje protagonista”, en *Destiempos.com*. México, D. F. Diciembre 2009 – Enero 2010, Año 4, Número 23, pp. 379-402, en <http://www.destiempos.com/n23/lobato.pdf> [consulta: 28 de noviembre de 2015].

_____, *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, el conde Partinuples y Tablante de Ricamonte*, Tesis Maestría (Maestría en Letras (Literatura Española)), México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2005, en <http://132.248.9.195/ptb2005/01039/0340936/Index.html> [consulta: 24 de mayo de 2016].

- _____, “La formación caballerescas de Jofre en la *Crónica de los muy notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre*”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (editores), *Temas, motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 61-68.
- López Estrada, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, 4ª ed., Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 4), 1979.
- López-Ríos, Santiago, *Salvajes y razas monstruosas en la Literatura Castellana Medieval*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Fernández Ciudad: Ediciones del Laberinto, S. L., (Colección Arcadia de las Letras nº 33), 2008.
- Lucía Megías, José Manuel, “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*” en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (editores), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 235-258.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”, en *eHumanista*: Volume 16, 2010, pp. 127-135, en http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/2%20articles/7%20ehumanista%2016.luna_mariscal.pdf [consulta: 28 de noviembre de 2015].
- _____, “Crítica literaria y configuración genérica de las ‘historias caballerescas breves’” en *Revista de poética medieval*, 26, 2012, pp. 187-215, ISSN: 1137-8905, en http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/20265/cr%C3%ADtica_Luna_RPM_2012.pdf?sequence=1 [consulta: 28 de noviembre de 2015].
- _____, “El gigante ausente: transformación y pervivencia de un tema literario en las historias caballerescas”, en Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Company (editores), *Temas motivos y contextos medievales*, México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008. (Publicaciones de Medievalia, 33), pp. 45-59.

- _____, *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Markale, Jean, *Pequeño diccionario de mitología céltica*, Trad. Jordi Quingles, Barcelona: José J. de Olañeta, 2008.
- Mazo Karras, Ruth, “Sexuality in the Middle Ages”, en Peter Linehan & Janet L. Nelson (ed.), *The Medieval World*, New York: Routledge, 2003, pp. 279-293.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, “Orígenes de la novela. Influencia oriental: libros de caballería”. Parte IV, Enrique Sánchez Reyes (ed.), en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91372796323604498754491/029162.pdf?incr=1> [consulta: 28 de noviembre de 2015].
- Milá y Fontanals, Manuel, “Compendio de arte poética”, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371732000126062976846/p0000006.htm?marca=jaufre#E>. [consulta: 24 de mayo de 2016].
- Mitre Fernández, Emilio, *La Iglesia en la Edad Media. Una introducción histórica*, Madrid: Síntesis (Historia Universal Medieval, 8), 2003.
- Muchembled, Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, 2ª ed., trad. Federico Villegas, México: FCE, 2004.
- Paracelso (Teofrasto Bombasto de Hohenheim), *La naturaleza de las cosas*, trad. Carmen de la Maza Ribera, Barcelona: Ediciones Obelisco, 2007. (Colección Biblioteca Esotérica).
- Paré, Ambroise, *Monstruos y prodigios*, 2ª ed., intr. trad. y notas Ignacio Malaxecheverría Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- ‘Personaje’ en Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 19ª ed. Trad. Enrique Pezzoni, México: Siglo veintiuno editores, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón S. A., 2008.
- _____, *Raíces históricas del cuento*, trad. José Martín Arancibia, México, D. F.: Colofón, 2008.

- Río Parra, Elena del, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2003. (Biblioteca Áurea Hispánica, 27).
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula II*, 3ª ed., Juan Manuel Cacho Blecua (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- Román Calvo, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Pax México, 2007.
- Sagrada Biblia*, Versión directa de las lenguas originales por Eloiño Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Santonja, Gonzalo (ed.), *Crónica de los notables caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del conde don Asón*, Madrid: Visor, (Biblioteca de obras raras y curiosas [v. 6], 1988.
- Sharrer, Harvey L., “Tablante de Ricamonte before and after Cervantes’s Don Quixote”, en Schaffer, Martha E. and Cortijo Ocaña, Antonio (eds.), *Medieval and Renaissance Spain and Portugal. Studies in honor of Arthur L-F. Askins*, Tamesis: Woodbridge, 2006, en Google Books: <http://books.google.com.mx/Tablantedericamonte> [consulta: 04 de noviembre de 2009].
- Sir Gawain y el Caballero Verde*, intr. Luis Alberto de Cuenca, Postfacio Jacobo F.J. Stuart, Epílogo Ananda K. Coomaraswamy y trad. Francisco Torres Oliver, Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- Soto Pérez de Celis, Enrique, “La lepra en Europa Medieval. El nacimiento de un mito”, en *Elementos: ciencia y cultura*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, marzo-mayo, año/vol. 10, número 049, pp. 39-45, en <http://www.elementos.buap.mx/num49/htm/39.htm> [consulta 25 de mayo de 2016].
- Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito*, 3ª ed., prol. y trad. Teresa Vicens, Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- Stúrluson, Snorri, *Edda Menor*, trad y ed. de Luis Lerate, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Tablante de Ricamonte y Jofré*, transcripción de Andrea Gea, en *Tirant*, 16, 2013, pp. 469-530. ISSN: 1579-7422, en <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.16/Tablante.pdf> [consulta: 24 de mayo de 2016].

- Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, 3ª ed. corregida y aumentada, Madrid: Editorial Gredos, 1989. (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 194).
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, vol. V, L-Z, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1955-59.
- Tristán e Iseo*, Versión de Alicia Yllera, Madrid: Biblioteca artúrica, Alianza Editorial, 2007.
- Troyes, Chrétien de, *El caballero de la carreta*, prolog. y trad. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Troyes, Chrétien de, *El caballero del león*, Marie-José Lemarchand (ed.), 3ª. ed., Madrid: Ediciones Siruela, 1986.
- Troyes, Chrétien de, *Erec y Enid*, trad. V. Cirlot, A. Rosell y C. Alvar, Madrid: Siruela, 1987.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad. y adap. Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia Signo e Imagen, 1998.
- Verdon, Jean, *El amor en la Edad Media, la carne, el sexo y en sentimiento*, Barcelona: Paidós, 2008.
- Villeneuve, Roland, *El universo diabólico*, trad. José Lasaga, Madrid: Ediciones Felmar, 1976. (Colección Abraxas, número 3. Serie Ciencias Ocultas).
- Von der Walde Moheno, Lillian, "Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media", en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Manuales de Medievalia, 3), pp. 79-86.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, tomo I, Madrid: Alianza Forma, 2006.