

La confluencia genérica en el cuento *Otas de Roma* del manuscrito escurialense H-I-13: en búsqueda de un género literario

Rubén Pereira Míguez
Université de Fribourg

RESUMEN:

El presente estudio, basado en un breve relato de principios del siglo XIV, reflexiona sobre la confluencia genérica en *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma* derivado de la *chanson* francesa *Florence de Rome*, de comienzos del siglo XIII. Si bien el texto ubicado en el manuscrito escurialense H-I-13 mantiene como las demás obras de esta antología ciertos parecidos con los modelos hagiográficos, hay que considerarlo más bien, tanto por las características de sus personajes como por su estructura general, como un romance de materia caballerescas que incorpora elementos religiosos a su fuerte contenido ideológico y moral. Dicho proceso corresponde a la visión política y ética del período y refleja así el «molinismo», movimiento promovido por doña Maria de Molina para imponer mediante el discurso el orden político y social de la realeza contra el de la aristocracia.

PALABRAS CLAVE: *Otas de Roma*, cuento, género misceláneo, relatos de caballerías, hagiografía, manuscrito H-I-13.

ABSTRACT:

This essay, based on a short story from the beginning of the 14th century, investigates the convergence of genres in *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma* that derives from the French *chanson Florence de Rome* from the beginning of the 13th century. The text found in the Escorial manuscript H-I-13 as well as the other works from this anthology have some similarities with the hagiographic models. But, taking in consideration the characters traits and the general structure of this short story, we should rather consider it as a chivalric romance that incorporates religious elements to its highly ideological and moral content. This process corresponds to the political and ethical vision of the period and thus reflects the «molinism», a movement promoted by Maria de Molina in order to impose, through the discourse, the political and social order of the Royal family upon the order of the aristocracy.

KEYWORDS: *Otas de Roma*, short story, miscellaneous genre, chivalric stories, hagiography, manuscript H-I-13.

Durante la primera mitad del siglo XIV, resurge un profundo interés por la materia clásica, cuyos hechos ilustres configuran un buen soporte para insertar inquietudes más actuales o modelos de comportamiento. En este sentido, la ficción representa un medio útil para dibujar la realidad aparente, ya que, conforme a Fernando Gómez Redondo (1999: 1315), «la ficción articula mecanismos de comunicación que permiten al ser humano adquirir unas determinadas claves de identidad, a la vez que le muestran la manera de utilizarlas. Cada época construye, por tanto, los modos de ficción que necesita para poder existir: para ello, inserta, en un grupo de

obras muy precisas, normas ideológicas, consignas políticas, idearios sociales y, por supuesto, disposiciones religiosas».

Encaja en esta tendencia *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e dela infante Florençia su fija e del buen cavallero Esmeré*, adaptación de la *chanson* francesa *Florence de Rome* (ed. Wallensköld, 1909), de comienzos del siglo XIII, ubicada en el manuscrito escurialense h-I-13¹. El texto no sólo importa entonces por la época en la que fue escrito –contexto histórico atormentado por las luchas entre la corona de Castilla y los nobles–, sino también por la forma en la que aparece y el lugar en el que se le coloca. Puesto que su contenido abarca elementos de varios géneros literarios a la vez, resulta difícil clasificarlo a primera vista bajo un grupo específico, sobre todo por estar incluido en un códice de fuerte resonancia hagiográfica.

Por consiguiente, para poder plantear una tesis plausible, convendrá comentar, una vez esclarecida la complejidad del emplazamiento del relato, los géneros mayores con los que éste está vinculado –a saber: el cuento², el género caballeresco y el hagiográfico–, prestando siempre una atención particular a las relaciones existentes con *Otas*. Asimismo, un análisis minucioso de los personajes principales, cuyas características demuestran ya indirectamente una mezcla de tendencias desarrolladas a lo largo de la narración, constituirá la manera más propicia de percibir y resolver el conflicto genérico.

Emplazamiento de *Otas de Roma*

Otas se encuentra en el manuscrito h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, códice que abarca una colección de nueve relatos traducidos del francés³. Sus historias, aunque de distinta raigambre, tienen en común el hecho de estar protagonizadas mayoritariamente por mujeres⁴. No debe sorprender este tipo de compilaciones, ya que como lo afirma Francisco Rico (1997: 163), «la literatura del Trescientos se nos aparece configurada por paradigmas misceláneos [...]: por un modo de composición que tiene mucho de la compilación, suelto y desembarazado, menos atento a la unidad que a la variedad sugestiva, curioso de explorar qué posibilidades de renovación se ofrecen combinando viejos estilos, presto a fundir elementos dispares incluso en su textura más íntima, desde la misma lengua». Incluso, «la frecuencia con que en la época se elaboraron misceláneos para disponer con la máxima economía de medios de una biblioteca de consulta esencial sobre determinados asuntos, primó a veces el ‘códice’ sobre el ‘libro’ como unidad» (Rico, 1997: 156).

A pesar de que el argumento de *Otas* pueda originar varias hipótesis a la hora de establecer una clasificación concreta, obsérvese la de Cristina González (1988: 179):

1. La obra se localiza en Amador de los Ríos (1864: 391-468), en Baird Jr. (1976: 15-126) y en Moore Jr. (2008: 115-206). Las citas textuales de este ensayo provienen de la edición de Baird.

2. Debe considerarse la voz ‘cuento’ en el sentido medieval más común como *exemplum*.

3. Para la tradición textual de *Otas*, consúltese el estudio de Gómez Redondo (1999: 1659-1661).

4. Al examinar los orígenes del ms. h-I-13, Maulu (2008: 182-183) subraya la improbabilidad de que los textos fueran ensamblados anteriormente; se trata más bien de «compozicione [...] scelti alcuni fra i testi più in voga nel XIII secolo, uniti da alcune caratteristiche e da *patterns* similari e che furono tradotti ad uso del publico locale».

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

Pláçidas se sitúa en el centro, entre los relatos hagiográficos y los de aventuras, ya que se adapta a ambas divisiones: al igual que *Santa Catalina* posee las características de las historias sobre pasiones de mártires; con *Guillelme* participa a la designación del grupo de hombres probados por el hado. Además, la protagonista de *Pláçidas* comparte con las de las leyendas hagiográficas su condición de santa y con las de las novelas de aventuras su condición de casada. Según Cristina González (1988: 179), «sus esfuerzos por defenderse de los hombres que la atacan en ausencia de su esposo son los mismos que se encuentran en los cuatro relatos siguientes, en los que Graciana, Florencia, la santa emperatriz y la emperatriz Sevilla tienen experiencias semejantes», pero a cada vez con una gradación significativa.

En cuanto a *Otas*, es el único relato que presenta un marido que defiende con valentía a su esposa y no la condena sin escucharla⁵. Esto se debe a que la obra pertenece también a otro grupo de historias donde aparecen héroes salvadores, cuyos protagonistas son hombres jóvenes y valientes. De esta forma, Florencia no ejerce ella sola el papel de protagonista; es coprotagonista junto con su marido, dominando ambos una parte de la narración. Sin embargo, las funciones típicas de esta clase de relatos, al igual que algunos personajes, suelen confundirse en las dos secciones. Esta combinación le sugiere a Cristina González (1988: 183-184) que si en la obra «se mezclan dos estructuras folklóricas –la de los relatos de héroes salvadores y la de los relatos de mujeres calumniadas– [para nada se trata de una simple] yuxtaposición [...], sino de [una] inclusión de la segunda en la primera».

No obstante, según Margaret Schlauch (1927: 108-111), la mujer perseguida no tiene hijos en dicha categoría de relatos cuando el malvado calumniador es el cuñado⁶. Sin desarrollar verdaderamente el porqué de esta situación, señala simplemente que las diversas versiones de *Florence de Rome* ilustran un carácter más caballeresco y más profano que los otros textos del grupo en el que el malo es el hermano del marido. Para Cristina González (1988: 184), «estas peculiaridades se

5. En cierto modo parece lógico, ya que como lo anuncia González (1988: 186), «Esmeré, que no ha asumido plenamente todavía el papel de marido, no puede asumir tampoco plenamente el papel de marido airado. De ahí que no condene a su esposa sin escucharla. Su imagen de héroe salvador se quebraría si lo hiciese».

6. Para profundizar el tema de la mujer perseguida en *Otas* con respecto a otras adaptaciones iberorromances, remito al artículo de Hernán-Gómez Prieto (2010: 969-983).

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

Otras características convierten el texto en un relato original y atractivo. La primera de ellas consiste en que los personajes que se hallan en las dos partes de la narración –Miles, Esmeré y Florencia– no experimentan, por así decir, una transformación completa. Después, a diferencia de las demás mujeres perseguidas, Florencia sólo cura las heridas del héroe salvador, entregándole a éste los perseguidores enfermos para que los mate⁷. Finalmente, la heroína demuestra una alegría de vivir que le viene de su poder y de su independencia; no es en vano la única emperatriz por derecho propio de la colección.

El cuento

El cuento es la forma literaria por excelencia del siglo XIV. Numerosos son los ejemplos que transmiten Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, las dos figuras más emblemáticas. Por lo general, el cuento antiguo y medieval presenta como el relato popular moderno peculiaridades notables que lo diferencian del cuento literario de autor conocido y contenido fijado por escrito desde su nacimiento: es anónimo; se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo⁸; existen diferentes versiones con un fondo común que dependen básicamente de la cultura que lo recrea; posee un carácter tradicional que le permite pasar tanto de un lugar a otro como de un tiempo a otro; se nota un desinterés por la forma, así que una estructura imprecisa y fluida; no se encuentran verdaderos caracteres, sino tipos esquemáticos; el estilo es breve y sencillo, sin muchas descripciones; recoge temas variadísimos con una finalidad didáctico-moral o simplemente entretenedora. Como lo afirma Carmen Hernández Valcarcel (1997: 13), «desde una óptica cualitativa, [este género] puede relacionarse peligrosamente con la novela por presentar ambos la forma narrativa y ser el cuento en definitiva el antepasado más breve de la narración; también es fácil la confusión con la novela corta, porque coinciden no sólo en su forma sino en la brevedad». Sin embargo, estos dos géneros suelen diferenciarse en el argumento: la novela admite componentes accesorios (personajes secundarios, descripciones, etc.) y tiene un tratamiento diacrónico, un tiempo dilatado, frente a las formas sincrónicas y el tiempo instantáneo del cuento.

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

7. Sobre la relación de *Otas* con *Una santa emperatriz* y con *Carlos Maynes*, véase el estudio de Benaim de Lasry (1983: 280-285).

8. Es necesario precisar que, aunque el cuento medieval se haya transmitido por vía escrita, su difusión fue fundamentalmente oral. Se notan, de este modo, coincidencias notables entre el cuento popular y el oral en el tratamiento de los personajes (caracterización simple: cualidades que afectan al relato; caracteres contrastados: buenos y malos; el personaje más 'débil' resulta ser el mejor: hijos menores, mujeres, etc.) y en la estructura (repeticiones como soporte estructural, triples comúnmente; trama lo más simple posible).

Estos hechos se enlazan con uno de los aspectos estructurales más fundamentales del cuento medieval: los modos de conservación y presentación de los relatos. Como el cuento alcanza solamente una autonomía estética muy tarde, hasta ese tiempo los críticos lo agrupan bajo un organismo mayor. Es decir, toman los cuentos uno por uno y los reúnen en diversas colecciones según su forma⁹. Se localizan, de esta manera, en colecciones con marco narrativo, con estructuras procedentes de la literatura oriental (*Sendebār*); en colecciones sin marco narrativo, pero con un encuadre didáctico, que es el objetivo principal y tema del libro (*Disciplina clericalis*); en colecciones donde se procede por acumulación de cuentos, a veces con epígrafes que pueden servir para una clasificación temática o no (*Libro de los enxemplos*)¹⁰; en novelas con relatos breves alojados en su estructura.

Teniendo en cuenta lo que se acaba de exponer, la clasificación de *Otas de Roma* puede resultar problemática. Su estructura hace pensar indudablemente a la del cuento medieval: desde el sustantivo presente en el epígrafe, hasta los diversos episodios que componen la obra, pasando por fórmulas semiorales como «segunt agora oiredes» o «dize el cuento» susceptibles de despertar la atención del público, la semejanza es llamativa. No obstante, el texto permanece ambiguo y aventurado por la multiplicidad de formas que registra, así como por las conexiones y transposiciones que se producen entre ellas. Como se verá luego, varios aspectos lo asimilan igualmente a las novelas de caballerías. Por ahora, es posible adelantar ya que algunos de sus temas (desplazamiento del héroe, hechos sobrenaturales que introducen la presencia de Dios, combates, conquistas, castigo final de los culpables) lo asemejan a *La gran conquista de Ultramar*¹¹, historia novelada de la conquista de Jerusalén por Godofredo de Bouillon, que preludia rudimentariamente por sus elementos lo que van a ser los relatos de caballerías.

Este acercamiento empuja a destacar otra compostura del cuento localizable en esta última obra citada: el de hadas, o el llamado más comúnmente mágico¹². Algunas de sus propiedades aparecen en *Otas de Roma*. Indudablemente, al margen de la importancia de la religión en este género¹³, manifestada a través de los ritos y de los mitos –uno de los orígenes probables del cuento–, existen otros motivos representados directa o indirectamente en el texto del manuscrito h-I-13¹⁴.

El bosque, por ejemplo, es uno de ellos. A pesar de una carencia en la descripción, este lugar frecuente en los cuentos mágicos se halla en el episodio donde Miles intenta acosar sexualmente a Florencia. De importancia más secundaria aquí, simboliza, no obstante, el sitio peligroso. Es casi

9. Conviene precisar que el objetivo principal de estas colecciones sigue siendo la enseñanza y el didactismo, al igual que los modelos orientales que les sirven de punto de partida como el *Panchatantra*.

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

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

12. Para esta forma, véase, entre otros, el estudio de Propp (1983).

13. Para la estrecha relación que existe entre lo mágico y lo divino, consúltese el análisis de Pedrosa (1999).

14. Se puede hacer un paralelismo con Faral (1913: 307-308), quien afirma que lo maravilloso es una de las características del cuento y del *roman* (francés) en los siglos XII y XIII, donde importa la descripción: «[La] description porte sur des objets très divers, des êtres et des choses: hommes, femmes, chevaux, vêtements, tentures, palais, tombeaux, bijoux, pays, armes, pièces d'orfèvrerie. Mais il est digne de remarque que, dans le plus grand nombre des cas, uniformément, elle est conçue, si divers qu'en soient les objets, dans une intention élogieuse. Elle est destinée à exciter l'admiration; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur; et il semble que ç'ait été, pour les poètes et auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus: le merveilleux est installé au milieu de leurs descriptions».

como un mundo aparte totalmente inseguro donde la supervivencia desempeña un gran papel. De manera general, representa uno de los terrenos en los cuales la heroína desarrolla su poder.

El sueño, muy manifestado en la obra, introduce el tema de la realidad/irrealidad. Muchas veces, en efecto, Florencia es tan capaz de anticipar el desenlace de los eventos, que su aparente sexto sentido resulta ser verdaderamente un don extraordinario¹⁵.

Las ayudas y objetos mágicos constituyen otros dos factores distintivos. En *Otas*, son mayoritariamente de tipo divino. En ciertos pasajes se materializan, sin embargo, en elementos reales. Así, la piedra preciosa que trae la princesa impide a Miles violarla. De un cierto modo, el objeto –o ayuda– mágico tiende entonces a atraer todo el interés principal sobre él, haciendo del héroe un personaje pasivo. Cuando esto ocurre, como lo afirma Vladimir Propp (1983: 215), el héroe mantiene a pesar de todo su estatuto:

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

Por su parte, el desplazamiento del héroe se manifiesta en la obra por medio de Florencia y Esmeré. En el primer caso, la princesa es secuestrada por Miles y luego por un marinero. Por consiguiente, sus viajes son indirectos porque se ve obligada a realizarlos. El caballero, sin embargo, se mueve por su propia cuenta para invadir el reinado de Garsir y obtener definitivamente los favores de la hija de Otas. Las consecuencias de su desplazamiento corresponden así a la lógica maravillosa:

Le passage dans l'autre monde est en quelque sorte l'axe du conte, en même temps que son milieu. Il suffit de motiver la traversée par la recherche d'une fiancée ou de quelque merveille [...] ou même par un voyage par affaires, et de donner au conte la finale correspondante (la fiancée est trouvée, etc.), pour avoir devant soi l'ossature, très générale certes, incolore et simpliste, mais pourtant caractéristique, sur laquelle viennent se greffer les divers sujets. La traversée est un moment particulièrement appuyé, grossi, mis en évidence, du déplacement dans l'espace du héros (Propp, 1983: 263).

Una última característica entre *Otas de Roma* y los cuentos de hadas se halla en el tratamiento textual de la princesa, que aparece siempre como una mujer tierna y especialmente hermosa; una belleza sin igual que el cuento no logra contar, ni la pluma describir. Es una novia fiel que espera el regreso de su prometido, rechazando a todos los que intentan obtener su mano. No obstante, en la mayoría de los casos, el aspirante no consigue conquistar su corazón sin haber cumplido previamente algunas tareas que ésta le impone¹⁶. De esta forma, se distingue una función examinadora de la princesa, que necesita verificar al pretendiente mediante diversas faenas que hacen resaltar de él sus fuerzas físicas y morales¹⁷. El héroe llega, pues, a un país extranjero, se casa con la princesa

15. Para una visión más amplia sobre este asunto, remito al artículo de Acebrón Ruiz (1998: 249-257) que demuestra la evolución y las diversas funciones de los términos 'sueño' y 'ensueño' durante el medioevo.

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

17. Domínguez (1998: 165-166) indica, incluso, que el aspecto de mayor fortuna en el *roman* es que «en la secuencia bélica individual o lid singular la dama está presente como instigadora, y fundamentalmente, como espectadora de la hazaña guerrera, hasta tal

resolviendo sus problemas –aquí, capitulación de Garsir y castigo de los malos– y se queda en ese lugar para reinar, puesto que la muerte de su suegro lo asciende directamente al trono. Hereda así, en definitiva, otro reinado que el de su padre¹⁸.

Para determinar de manera razonable la índole de nuestro relato, conviene señalar empero la ambigüedad existente durante el medioevo entre tres vocablos cercanos y muy utilizados: «cuento», «estoria» y «romance». Según Juan Paredes (1984: 442), «el propio Alfonso X parece postular una distinción entre los *contos*, término con el que designa las narraciones tradicionales, y las *estorias*, que definen los productos de su imaginación». Siguiendo este postulado, el término «cuento», que figura en el título de la obra, justifica entonces un escrito en búsqueda de verosimilitud, carácter inherente a todos los textos ubicados en manuscrito h-I-13, excepto quizás el de *Carlos Maynes*. Además, debido a su brevedad y a su función recreativa, respeta las tres consignas de este tipo de adaptaciones: *veritas, brevitatis y delectare* (Heusch, 2005: 104-109). Pero, Fernando Gómez Redondo (1999: 1331) advierte que «la identidad semántica de ‘cuento’ no implica la presentación de la obra, aunque sí la explicación de los resortes relacionados con el arte de narrar, de donde su conexión con las formas peculiares de la oralidad. En cambio, *romance*, a pesar de otras asepsiones, posee un preciso valor clasificatorio, con el que se debe contar para ordenar los grupos constituyentes de la prosa de ficción medieval¹⁹». Si la expresión francesa medieval «mettre en romanz» hace predominar el uso de la lengua vulgar, ‘romance’ es pues, como se verá a continuación, el término que mejor se ajusta para designar a estas versiones ficticias provenientes de idiomas ajenos.

La literatura caballerescas

Se ha hablado anteriormente de *La gran conquista de Ultramar* que anticipa lo que van a ser las novelas de caballerías. Al lado de esta obra conviene citar aún *El caballero Zifar*, que representa, para muchos investigadores, el principio de este género en España hacia 1300²⁰. Si nuestro texto posee muchos elementos significativos del cuento, se emparenta igualmente en gran parte con este relato de ficción. La estructura de las dos obras es, efectivamente, muy parecida debido a su carácter heterogéneo: la mezcla de hagiografía, de elementos de la novela bizantina y de los relatos de caballerías, de didactismo, de leyendas, o incluso de varios cuentos, hace que se les pueda cualificar como novelas misceláneas, desordenadas o amorfas²¹. La diferencia primordial interviene en la organización y concepción del texto. En *El caballero Zifar*, los cuentos están intercalados a la narración y cumplen con su deber didáctico por medio de ejemplos lúdicos; en *Otas de Roma*, forman parte generalmente de la trama principal. Aunque mantengan un cierto desorden cronológico que una secuencia de este tipo puede implicar una secuencia matrimonial».

18. Con respecto al cuento medieval, interesan los estudios de Lacarra (1979 y 1999), Marsan (1974), Rubio Tovar (2001) y Thompson (1972).

19. Obsérvese la etimología propuesta por Paredes (1984: 435), quien también recalca que «si el verbo ‘contar’ en el sentido de relatar es frecuente en los escritos más antiguos castellanos, la voz ‘cuento’, por lo contrario [y a diferencia de otras lenguas], no aparece». Al desarrollar la ambivalencia entre ‘estoria’ y ‘cuento’, Maulu (2008: 185-188) comparte la idea y propone inclusive clasificar bajo relatos hagiográficos las obras que incluyen en su título la palabra ‘estoria’ y bajo romances las que incluyen el vocablo ‘cuento’.

20. Para una enumeración de las obras novelescas medievales españolas, véanse, por ejemplo, Ariza y Criado (1998) y Lucía Megías (2001).

21. Además, *El caballero Zifar* ilustra ideas básicas que se distinguen también en *Otas*: el hombre debe afrontar las dificultades con la ayuda divina y le conviene practicar la virtud.

lógico, ayudan a seguir el hilo conductor de la historia. Así, en principio, la función moralizadora no aparece hasta el final. El *Libro del caballero Zifar* es, pues, un puente imprescindible para comprender la evolución de las colecciones de relatos con marco, donde lo verdaderamente importante son los cuentos, a la narrativa de estructura episódica que desplaza el interés hacia el marco, considerablemente ampliado, convirtiendo los cuentos en materia auxiliar.

Sin embargo, es el *Amadís de Gaula* quien sienta verdaderamente las bases de los libros de caballerías en castellano. Hasta muy recientemente, no se pudo contar con alguna muestra manuscrita de la versión primitiva. No obstante, las referencias a la obra fueron abundantes a lo largo del tiempo. Se desconoce la fecha de la versión primitiva, así como se ignora el nombre y la nacionalidad del autor. Con frecuencia, se ha atribuido a algún escritor portugués o francés la paternidad de la novela, pero lo cierto es que no hay ninguna prueba concluyente. También resulta complicado precisar cuáles son sus fuentes concretas, aunque es casi indudable que provenga de una tradición establecida por las leyendas de Bretaña (ciclo artúrico), la materia carolingia y la procedente de la guerra de Troya²². En sí, supone la mejor contribución castellana al modelo artúrico, que desde finales del siglo XIII parecía agotado²³.

Estas dos obras nos conducen inexorablemente a determinar antes que nada las características del género romance, descendiente –o vecino– del libro de caballerías pero distinto a él, donde predomina la visión del amor. Eugène Vinaver (1964: 476) lo describe así:

Love interest and the pursuit of adventures unrelated to any common aim thus displaced the theme of the defence of Christendom and the preoccupation with feudal warfare; and the new genre, breaking decisively with all varieties of the old epic tradition, made the division between the heroic and the chivalric age²⁴.

Hay que suponer que esta transición del género épico al romance se debe al reflejo del gran cambio social, intelectual y espiritual que afecta la vida religiosa y secular del siglo XII en Europa.²⁵ No obstante, al principio, las personas cultas condenan los que se otorgan escritos de ficción y fantasía.²⁶ A pesar de su gran popularidad, piensan que son dañosos para la sociedad.

En su estudio crítico, Víctor Infantes (1991: 165-181) sitúa igualmente a *Otas* bajo el nombre de ‘romance’. Después de mostrar los orígenes de las obras que se inscriben en esta tradición, pro-

22. Para las fuentes de los libros de caballerías, su aparición, sus diversas formas, su evolución, su clasificación, y las relaciones entre algunas obras de este género, véanse los estudios de Amador de los Ríos (1864: 45-97), Balaguer (1949: 519-541), Lacarra y López Estrada (1993), Lida de Malkiel (1953, 1959 y 1975), Lucía Megías (2001) y Menéndez y Pelayo (1905).

23. Sirve de complemento informativo el estudio de Thomas (1952). Efectivamente, trata de las novelas de caballerías en la Península Ibérica antes de 1500, pero, sobre todo, toca los aspectos del *Amadís de Gaula* e indica inclusive sus continuadores.

24. Hunt (1973: 295-328) retoma algunos puntos destacados de este artículo y los examina. Según él, se necesitan, para comprender mejor las obras, estudios estructurales que se basen más, desde el principio, en los textos mismos que en las teorías ya elaboradas. No obstante, hace el paralelismo entre los cuatro momentos de narración del género épico y del romance: «In fact, the common narremes are merely four: The Family Quarrel, The Insult, The Act of Treachery, The Punishment. In the romances the first appears as the Lovers' Quarrel, the third as Acts of Prowess, the fourth as Reward» (p. 308). Un poco más tarde, Deyermond, en un artículo (1975: 231-259) publicado luego como libro (1995), habla también del origen del romance, de su definición, de su estructura, de lo maravilloso que lo compone, y de las influencias francesas que crean similitudes entre el francés y el español en cuanto a la organización del texto. Acusa a los críticos que clasifican ciertas obras bajo el nombre de novelas (o libros) de caballerías, cuando éstas no tienen nada que ver con dicho género. Así, para él, *Otas de Roma* es un romance con conexiones hagiográficas que cuenta la historia de la separación y de la reunión de unos amantes. Representa, incluso, el grupo importante donde una falsa acusación de adulterio juega un papel considerable en la separación.

25. Para este aspecto, véase Goldberg (1984: 41-53).

26. Para un esbozo de la acepción y evolución del romance, consúltese Garci-Gómez (1974: 35-62).

pone una lista de sus particularidades de la que resalta, entre otros, la posesión de un estilo narrativo propio frente a los libros de caballerías: «voluntad narrativa cerrada [...] que pretende la uniformidad y la brevedad; poética de la redundancia; no existe la noción de creatividad; reactualización continua en los primeros momentos de la formación del género con respecto a sus modelos» (pp. 177-178)²⁷. Sin embargo, algunas de las secuencias narrativas del género épico o lírico representadas generalmente en las novelas caballerescas se asimilan asimismo a nuestra obra. De las que César Domínguez pone en evidencia (1998: 159-180), importan sobre todo las siguientes:

a) La secuencia oresteica, denominación derivada de la trilogía dramática de Esquilo, constituye un ciclo de venganza a partir de un hecho criminal, que se concreta normalmente en el asesinato de un miembro de la estirpe del héroe o de alguien vinculado al mismo.

b) La secuencia mesiánica es una de las más recurrentes de los libros de caballerías, ya que consiste en la llegada del héroe a una comunidad sometida a algún tipo de conflicto, bien por motivos endogámicos (normalmente un problema dinástico), bien por motivos exogámicos (la presencia del antihéroe). [...] La secuencia de tipo mesiánico suele estar implicada por su opuesta, la de tipo maléfico, que supone la irrupción del antihéroe en la comunidad.

c) La secuencia órfica puede ser caracterizada como un ascenso metafórico al infierno. Supone una auténtica prueba para el personaje que la padece, ejerciéndose sobre el mismo una transformación –normalmente de tipo espiritual– que aproxima el género caballeresco al hagiográfico. Si la acumulación de secuencias bélicas delinea el currículum heroico del protagonista, la acumulación de secuencias órficas delinearán su currículum piadoso, haciendo del personaje un mártir. El exilio de Florencia supone el inicio de esta secuencia en *Otas*.

d) Las secuencias difamatorias (de origen lírico) [...] pueden consistir en la publicidad de los amores adúlteros de los protagonistas [...] o en la falsa acusación de la heroína por parte del antihéroe, que aspira a ocupar el papel de su oponente. En *Otas*, se hallan dos. He aquí los esquemas actanciales: 1º Miles-sujeto acusador, Florencia-sujeto acusado (de adulterio), Agravayn-sujeto Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo acusado, y Esmeré-marido de Florencia y hermano de Miles; 2º Atraído por la belleza de Florencia, Macayre –caballero de Terrín– la requiere sexualmente pero, al ser rechazado, decide asesinar a Beatriz, imputando el crimen al aya.

En efecto, aunque *Otas* posea una estructura mucho más compleja, el paralelismo entre estas secuencias y el relato es bastante evidente. A pesar de todo, se debe sospechar una fuerte influencia del género hagiográfico cuando el caballero no ejerce completamente la protección de la mujer dejándola asumir sola su propia aventura²⁸.

Es necesario, pues, mencionar brevemente la importancia considerable de la mujer en las novelas caballerescas²⁹. Este género, a pesar del peligro que representaba para la gente por los efectos que producía en la sociedad –«ocupaba el tiempo», «resquebrajaba la razón», «ablandaba el espíritu», «hacía flaquear la virtud», etc. (Romero Tabares, 2001: 191-198)– reproduce una

27. Véase igualmente en relación con este asunto el estudio de Robert Jauss (1982: 591-608).

28. La función defensora constituye el mejor pretexto ideológico del caballero medieval.

29. Para una visión más amplia de la mujer en la Edad Media, véanse los estudios de García Velasco (2000) y Leclercq (1994). Más concretamente, por centrarse en el período vinculado a la composición de *Otas*, interesa aquí el ensayo de Fidalgo (2010: 205-220) sobre los modelos femeninos en la corte de María de Molina.

doble visión de la feminidad: por una parte, se sitúan las mujeres ejemplares y, por la otra, la más preponderante, la mujer mala³⁰. Juan Victorio (1986: 77-78) la describe así:

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

Se nota, sin embargo, una cierta preferencia de los autores por presentar malos ejemplos combinados con conductas admirables. En consecuencia, de este claroscuro resalta la imagen perfecta: la mujer noble, fiel y con valores morales elevados. Hay que denotar aún que la belleza no es necesariamente aquí una característica fundamental, ya que la mayor parte del tiempo no es más que una fuente de desgracias, sin contar que lleva al pecado y a la muerte³¹.

Cuando se habla de mujer, interviene forzosamente el amor. Este último es uno de los temas principales de las novelas de caballerías. Se encuentra el amor correspondido y su antitético, que causa muy a menudo la locura del caballero³², así como lo transmite María del Rosario Aguilar Perdomo (2001: 125-150). No obstante, en *Otas de Roma*, la muy conocida *fine amore* deja lugar al amor cortés. Este amor, como fuente de proezas, se concilia con la moral tradicional y preserva las exigencias de la ley social y de la religión. Así, es compatible con el casamiento, pero no con el adulterio (amor cortés conyugal).

Se entiende mejor, por lo tanto, que la relación entre los relatos de caballerías y la hagiografía fuera tan estrecha en la Edad Media. Insertar material religioso en dichas obras era un hábito corriente –le concedía importancia a los personajes divinos–, por eso muchas poseen una estructura bastante similar con la de las leyendas santas. Además, como ciertas historias coinciden en varias obras, se podría hablar de una fuente común. John K. Walsh (1977: 190) lo destaca en su artículo:

The affiliation of legends of saints and early romances became an active partisan principle for subsequent scholars, who began to ascribe several saints as models for chivalric stories. Hermann Knust found in the legend of St Eustace a source for the proto-chivalric *Libro del Cavallero Zifar*. Marcelino Menéndez Pelayo and Henry Thomas followed, asserting that the *Zifar*, was a secularization of the Eustace story; Charles Philip Wagner buttressed this suggested original with a finely detailed set of correspondences. Indeed, a good number of early Spanish romances have the texture of sanctoral legends and register specific motifs shared by the most renowned tales of saints. Knust noticed an affinity between the Old Spanish *Estoria del rrey Guillelme* (derived from the twelfth-century romance, *Guillaume d'Angleterre*) and the Eustace legend. In the same way, the early portion of *Ursón y Valentín* all employ one or both of the motifs (the calumniated wife and the separation and reunion of brothers) which are essential in the legend of St Genevieve³³.

30. Muy retratada por la literatura sapiencial.

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

32. En *Otas*, se hallan los ejemplos de Miles, Macaire y el capitán.

33. Añade incluso en la misma página que «in both the *Zifar* and the romance of *The Empress Crescentia*, for example, the protagonists see their own dilemmas as trials parallel to those of St Eustace. [...] The mention of [this saint] in [that] respective prayers might point to a common literary supplication along the lines of the prayer of «Agonizantes»». Esto ocurre en el siguiente pasaje de *Otas de Roma*: «—Dios, que guardastes a Daniel delos leones e Helías el profeta levastes quando echó a su discípulo su manto [...]» (p. 85).

En este sentido, se habla de textos épico-hagiográficos. Cabe citar, entonces, un grupo primordial de obras de ficción del siglo XIV que se sitúa bajo este nombre y que tuvieron su antecedente inmediato en composiciones en verso de la primera mitad del siglo XIII (*Libro de Alexandre* y *Libro de Apolonio*). La trama de estos libros descendientes de poemas épicos franceses suele ser parecida: se trata de separaciones y reencuentros familiares en medio de los cuales tienen lugar traiciones, violaciones, amores, aventuras, viajes a mundos desconocidos, intervenciones divinas, encantamientos, batallas y castigos; un sinfín de peripecias que debe responder al gusto del público.

Estos relatos, donde se incluye igualmente *Otas*, al igual que en otros géneros de la época, dan cabida a distintas tendencias literarias medievales en las que el objetivo didáctico prevalece: manuales de consejeros, compilaciones de ejemplos y castigos, obras hagiográficas, tratados de educación para príncipes, etc. De manera general, todos ellos pretenden ser una referencia para gobernantes sobre el poder de la traición y deslealtad. En su desarrollo argumental, siempre figuran la calumnia, las falsas acusaciones que determinan la expulsión del protagonista del ámbito familiar, y la pérdida del estatus social que ocupan los personajes, tras lo cual se ven obligados a errar por mundos desconocidos y a afrontar todo tipo de calamidades para liberarse de la injusta culpa, recuperar la honra, la condición social y la unidad familiar de las que se vieron expulsados.

La literatura hagiográfica

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

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

Florescia es la que mejor evidencia este asunto en la obra. Sus repetidas oraciones y los milagros que la acompañan la convierten casi en una santa, aunque nunca se le conceda dicho atri-

buto. Desde un punto de vista similar, el Concilio de Trento ya anuncia que «es bueno y útil invocar a los santos que justamente con Cristo dominan y ofrecen a Dios sus plegarias en pro de los hombres y recabar de ellos en sus oraciones, su poder y su ayuda con objeto de conseguir de Dios beneficios por intercesión de su Hijo Jesucristo, Nuestro Señor» (Morena, 1986: 444). En resumidas cuentas, rezar es benéfico. Aurea de la Morena (1986: 444) comenta la causa de este apego a los santos:

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

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

Tampoco es de extrañar que la figura de Florencia sea la que mejor exalte este punto, puesto que en esa época la representación de la santidad femenina era bastante usual, ya sea en pinturas o en la literatura³⁴. La Corona de Aragón se destaca de Castilla por la abundancia de santos con representaciones de sus historias y por una mayor riqueza iconográfica. «Las que se muestran [retratadas] una y otra vez son las santas universales, representantes de los primeros tiempos del cristianismo, citadas en las oraciones de la misa y en los textos litúrgicos, letanías de rogativas o en la recomendación del alma» (Morena, 1986: 446). Las dos más importantes de Castilla, región que importa aquí por el fuerte dialectalismo leonés vigente en *Otas*, son Santa Catalina³⁵ y Santa Ana, mencionadas ambas por la princesa. Las razones de su presencia en el texto se adivinan mediante las presentaciones respectivas realizadas por Aurea de la Morena (1986: 450 y 453). Para Santa Catalina,

la razón a [su] parecer, no sólo se encuentra en que la santa es modelo de inteligencia y conocimiento de la religión cristiana ante los sabios de Alejandría, la sabiduría apoyada en la fe, y de aquí su patronazgo universitario, sino sobre todo, en que es la santa representativa en Castilla como protectora ante la muerte, como lo es en Francia Santa Bárbara, al igual que San Juan Bautista y San Cristóbal.

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

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

En resumen, a través de este bosquejo, podemos considerar que en Castilla la representación pictórica de la santidad femenina interviene por medio de santas arquetipos, protectoras de peli-

34. De hecho, muchos críticos se concentran en los romances que exponen la santidad femenina para demostrar su importancia en la literatura. Se pueden citar aquí, por ejemplo, los trabajos de Heffernan (1975: 63-89) y Pearsall (1975: 121-137).

35. Su fama considerable se refleja en un romance muy conocido en Castilla, en el que es natural de Cádiz e hija de un moro. Véase Vorágine (1982).

gros y enfermedades, especialmente de la muerte. En este sentido, resaltan las dos que se acaban de mencionar. Se dejan así para la Virgen los elogios y las veneraciones, puesto que es la depositaria de todas las virtudes.

En la literatura, al lado de los textos citados anteriormente que poseen una temática religiosa, se descubre un grupo aparte muy difundido en la Edad Media llamado *Milagros de la Virgen* que se diferencia de *Otas de Roma* por las características siguientes: la Virgen se muestra a la heroína en persona y nunca hay más de dos criminales, el cuñado y el asesino. Diversos países ofrecen versiones sobre este milagro. Como lo señala Axel Wallensköld (1909, Vol. 1: 122) en sus notas, en la Península ibérica, por ejemplo, una traducción gallega perdida de la versión francesa de Gautier de Coinci de los *Miracles de Notre-Dame* sirvió muy probablemente de base para una de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Además, el milagro, aunque un poco alterado, sobrevive incluso en obras más tardías, como en el *Patrañuelo* de Juan Timoneda: la patraña veintiuna recuerda el episodio donde Terrín cambia de idea y no quema a Florencia, contentándose con expatriarla.

En la *Kaiserchronik* de mediados del siglo XII, ya se localiza una versión de *Otas*. Se trata de *Crescentia*, seguramente una variante del *Milagro de la Virgen* que se introdujo en la colección conocida de los relatos más o menos históricos sobre los emperadores romanos. Esta historia reducida coincide con otro texto en cuanto a la tradición oral que ambos simbolizan: *Hildegarde*. Pero en esta última, los personajes ficticios son remplazados por una verdadera heroína histórica: una de las mujeres de Carlomagno³⁶.

Análisis de los personajes

1. El emperador Otas

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

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

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

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

E desde que los mandaderos desafiaron el enperador de parte de su señor, salieron se luego de palacio e descendieron se por los andamios, e todo su aver que troxieran les fué dado, e los camellos e las bestias, que cosa ninguna non menguó. Desý saliéronse dela villa, que non quesieron y más estar. E el enperador, commo era omne bueno, mandó por toda su tierra que non fuese tal queles feziere enojo, nin pesar, nin destorvo ninguno, synon que lo

36. Sobre los paralelismos hagiográficos entre los romances medievales castellanos, véase Walsh (1977: 189-198).

mandaría enforcar, sy muy alto omne non fuese, por que todo mensagero deve andar en salvo por do quier que andudiere (p. 20).

Conviene precisar que, como la mayor parte de los buenos gobernadores, Otas está rodeado de buenos consejeros. Así, se aprecia en su política una cierta democracia. Para él, el diálogo es importante durante una crisis, y que gente sabia y experta le dé una buena opinión hace que las decisiones sean menos difíciles de tomar:

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

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

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

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

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

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

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

2.La princesa Florencia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De manera general, Claire Ponsich (2003: 215-216) vincula esta riqueza y resplandor de la reina medieval al ambiente material que la rodea. Es como si su entorno ejerciera una influencia sobre ella:

La plupart des chambres des reines sont ornées de tapisseries au fil d'or. Les parements sont de toiles et draps d'or, de soie, de vermeil, de courtines de taffetas et de coussins de

velours vermeils ou bleus. [...] A l'image de la reine attirant les regards, son espace est attractif. On y trouve la lumière, le confort, la nature, la détente, des salles claires, des jardins naturels ou artificiels, et des patios [...]. Certains espaces du palais forment un ensemble plus idéalisé, dont l'aménagement obéit à des règles culturelles et matérielles plus symboliques. Ces espaces sont des puits de lumière, des lieux de pureté, paradis blancs ou jardins suspendus artificiels³⁷.

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

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

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

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

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

Tomóse a dezir los nonbres de Nuestro Señor, que ella bien sabía. Ca bien entendía que non podía morir en agua nin en peligro quien los dixiese (p. 108).³⁸

Entre estas oraciones, conviene señalar un hecho interesante que concede tanto a Florencia como al texto en general una fuerte inspiración religiosa: la presencia y repetición del número tres, que refleja el carácter divino. No obstante, también es un detalle peculiar que suele imponerse en el género del cuento: presencia de tres héroes, afrontar tres aventuras arriesgadas, pasar tres pruebas, etc. Por eso aquí, fijándose atentamente en los dos últimos episodios, en los cuales la princesa enfrenta circunstancias muy peligrosas –la hoguera y el acoso sexual–, se constata que, antes de ser

37. La autora crítica afirma, incluso, que la victoria final de la reina está en relación con su forma de actuar en el palacio: «Le succès du destin personnel de la reine, l'impact de sa renommée, passent par une maîtrise de son comportement ou de ses émotions intimes dans cet espace [...], plus ouvert que privé, et qui doit être un espace d'honneur et de paix» (p. 227).

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

salvada, tiene que rezar tres veces. Análogamente, ya casi al final del cuento, la hija de Otas, recluida en el monasterio de Bel Repaire³⁹, santifica tres veces la herida de Esmeré para curarla:

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

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

3. *Garsir: el invasor*

Garsir está descrito como un viejo personaje –más o menos cien años– que en su tiempo tuvo grandes momentos de gloria. Su fuerza y su fiereza eran dos de sus más significantes cualidades de guerrero⁴⁰. No es de extrañar entonces el gran imperio que posee:

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

No obstante, por diversas razones, su ferocidad se mantiene intacta hasta su vejez, ya que en el relato se le considera como el poderoso tirano. Escasean, pues, las comparaciones con su enemigo, mientras que las diferencias abundan. Al igual que su rival, el emperador de Constantinopla goza de una inmensa riqueza. El palacio bien adornado donde reside así como su vestimenta lo confirman:

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

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

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

39. Para una información complementaria sobre la reclusión de la mujer en la Edad Media, véase el estudio de L'Hermite-Leclercq (1986: 135-154). Según ella, «[...] la réclusion traduit une vocation exceptionnelle à la pénitence et la quête de la sainteté», pero también es posible que «[...] les facteurs économiques et sociaux [...] ont pu faire rechercher la sécurité du récluser» (pp. 140-141). González (1988: 180) indica, ella también, que el convento aparece como un refugio seguro. Afirma incluso que el texto, «en este sentido, [...] casi parece literatura de propaganda para reclutar novicias».

40. Conviene precisar que durante todo el relato, el 'autor' suele atribuir a sus personajes comparaciones animalísticas, sobre todo cuando pelean. La figura del león es la que más se repite. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, a veces, estas connotaciones son malignas. Véase la refexión de Guijarro Ceballos (1998: 115-132).

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

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

—Synagons –dixo el enperador–, bien vos entendý. Vos bien sabedes commo el rey Otas me desdeñó tan mal. Mas dexadme, ca sy yo puedo venir a puerto salva mente, mucho me aveno bien. Çertas, él non me terná por viejo nin por recaído, que ante non aya çient castillos derribados e veynte mill romanos non sean despedaçados, o yo terné Florençia cabo mí (p. 24).

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

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

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

Luego, de par con su gran avaricia, se destaca en él un desmesurado orgullo. Estando al mando de un reinado, su comportamiento no es usual, ya que en vez de pensar en proteger a los suyos y proliferar sus tierras, sólo le importa su propia situación. Dicho pecado capital está tan incrustado en él que le hace perder totalmente la razón. No es éste un caso aparte; como lo describe el ‘autor’, numerosos personajes llegaron a su pérdida a lo largo del tiempo a causa de un egocentrismo similar:

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

Garsir se muestra muy violento cuando se siente ofendido o cuando algo le resiste. Su crueldad se advierte tanto en el campo de batalla como en sus dichos. De esta forma, cuando se enfrenta personalmente a Otas, trata a Florençia, la mujer con la que quería casarse, como si fuera un objeto:

—Ay, rey lleno de grant locura, conesta espada vos tolleré Roma e Romania, e faré dela muy fermosa Florençia mi amiga, e tener la he en quanto me pagar. Después dar la he al mi camarero Josías (p. 40)⁴¹.

Su mente está tan enfurecida que le hace inspirarse de las estrategias de héroes implacables del pasado. De esta manera, en vez de corregir los errores de sus antecedentes, vuelve a cometerlos sin

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

ningún desdén. La historia de Troya constituye para él una fuente de aventuras suficientemente atroz para infligir a los de Otas:

—Cavalguemos tan fiera mente que nos metamos por la villa todos. E catad que omne nos vos escape de muerte, ca par esta mi barva cana non averé merçet dellos en toda mi vida. E non será tal que me por ende ruegue a que yo la cabeça non la taje con mi espada. E yo cuydo fazer tanto de Roma commo fizo Menalao de Troya, quela quemó toda (p. 51)⁴².

A pesar de todo, Garsir hubiera podido ganar la batalla si su egoísmo transformado en fanfarronería y obcecación no le hubiera evitado matar a Esmeré. Con la captura del mejor elemento rival y la muerte de Otas, el desrazonable emperador de Constantinopla hubiera tenido la tarea fácil⁴³. Sin embargo, después de todas las barbaridades realizadas, deja escapar sin ninguna lucidez al que será el principal contribuyente de su pérdida, cometiendo así uno de sus peores fallos⁴⁴:

E por amor de su padre, quito a él e su conpañía, e váyanse con todo lo suyo a buena ventura, e catad queles non mengüe ende cosa⁴⁵.

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

E el enperador le respondió:

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

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

4. *Esmeré: el héroe salvador*

Esmeré y su hermano Miles aparecen cuando estalla la guerra. Su llegada suena como un símbolo de victoria, o acaso permite que los Romanos tengan más posibilidades de defensa contra los Griegos. Al principio, los dos denotan el ser heroico. Están representados por las características siguientes:

E uno dellos traía el escudo pintado de maravillosa pyntura, el canpo de oro e un palonbo blanco. E éste era Esmeré, e esto dava a entender que sería cortés e omildoso contra sus amigos. E Miles traía león, que dava a entender que sería buen cavallero d'armas (pp. 25-26)⁴⁶.

Su estatuto de héroes se reafirma con la suerte que les acompaña. Tienen «buen tiempo» durante todo el recorrido –especialmente Esmeré, ya que Miles se convierte en un ser malvado–, a

42. He aquí un ejemplo evidente de la mezcla de las diversas fuentes literarias que originan el texto.

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

44. Se arrepiente de su decisión más tarde en la obra (p. 58).

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

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

diferencia de Garsir que tiene que soportar tormentas de todo tipo (p. 24). Esta ayuda suplementaria está claramente destinada en la obra a los personajes buenos y se asimila a una protección divina.

Además, que sean seres buenos o malos, el 'autor' de la historia utiliza una cantidad impresionante de hipérbolos, metáforas e imágenes para detallar su físico o sus actos. Esmeré, por ejemplo, goza de una descripción muy parecida en varios aspectos a la de Florencia⁴⁷:

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

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

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

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

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

Es un guerrero fuerte, valioso y valeroso:

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

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

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

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

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

En resumen, el menor de los hijos «d'Ongria» cumple perfectamente con los valores del noble caballero y con los deberes de un rey. Aparte de ser muy hermoso, lo que le permite en gran parte aspirar a casarse con la princesa, posee una nobleza ejemplar. «Responde cabalmente al retrato del soberano perfecto, equilibrado, justo, que aplica la justicia sin hacer distinciones» (Hernán-

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

Gómez Prieto, 2010: 981). Es el personaje masculino de la obra que mejor representa la entidad (moral) caballeresca⁴⁸ –con Otas, sólo que este último muere prematuramente.

5. *Miles: el falso héroe*

Al igual que Otas es el contrario de Garsir, la grandeza de Esmeré se opone a maldad de su hermano. Miles y Esmeré forman entonces la segunda pareja de personajes principales a características antitéticas. Esta particularidad suele producirse episódicamente en el texto: por un lado se halla el bueno, por el otro el malo. Se localizan en la obra otros dúos similares, pero de menor presencia: Terrín y Macaire; Peraut y Solipsa.

Miles es el hermano mayor de Esmeré. Como ya se anunció anteriormente, al principio se le considera como bueno, puesto que viene con Esmeré al socorro de Otas. Pero contrariamente al segundogénito, se perciben escasas descripciones físicas de él; sólo se mencionan sus cualidades guerreras, hecho que pone en alerta a cualquier lector obsequioso. Efectivamente, a lo largo del texto, sus diversas mentiras y traiciones lo convierten en un personaje detestable. La gravedad de sus actos aumenta incluso a menudo que transcurre el texto. Cada vez se comporta peor. Se nota como una línea creciente en su maldad. En su estudio, Louis Corman (1970, p. 25) observa ya que en las relaciones fraternales «il apparaît que c'est l'aîné qui est le plus perturbé par la rivalité fraternelle».

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

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

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

No es de extrañar, sin embargo, esta rivalidad entre hermanos en la literatura. Que sea anterior o posteriormente, sobran los ejemplos que tratan esta temática⁴⁹. He aquí algunos de los más fundamentales:

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

b) Esquilo, considerado como el verdadero creador de la tragedia al introducir un segundo actor y reducir el coro, dota a sus obras de un significativo contenido heroico y religioso⁵⁰.

48. En el texto, se halla un pasaje que ilustra perfectamente la naturaleza opuesta de los hermanos: «Mucho fué Miles lleno de grant falsidat quando él asý errava asu hermano, mas Esmeré era leal e cortés e ardido asý que mejor cavallero non ovo que él aquel tiempo enla cristiandat» (p. 42).

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

50. Contenido que se encuentra justamente mezclado en *Otas de Roma*.

Su obra, *Los siete contra Tebas*, cuyo fondo es la defensa de Tebas por Eteocles contra su hermano Polinices, presenta también este importante tema. Eurípides trata igualmente esta historia en *Las Fenicias*⁵¹.

c) Durante la dictadura franquista, el mito griego está muy presente en el teatro español. Desde el exilio mexicano, José Bergamín escribe en 1945 la más trágica de las obras basadas en Hécuba: *La hija de Dios*. Como respuesta a la lucha fratricida, el rostro puro de Antígona así como su deseo de reconciliación y perdón entre los hermanos que han luchado en la guerra son símbolos de deseos de paz y de democracia.

d) En la literatura francesa, Jorge Simenon ofrece otro ejemplo de este conflicto con su *Pietr-Le-Letton* (1991), que relata la primera investigación del muy conocido comisario Maigret. En esta aventura policíaca, Hans Johanson, el menor de los hermanos, mata a su gemelo Pietr y ocupa su lugar, después de haber vivido y sufrido demasiado tiempo bajo su imperio: un verdadero placer para un psicoanalista.

Muy a menudo, las mentiras acompañan las traiciones, generalmente para encubrirlas. Por eso, Miles las utiliza en su estrategia. Es posible esbozar el esquema siguiente: traición 1 → mentira 1; traición 2 → mentira 2; etc. Incluso, de vez en cuando, funciona al revés: mentira x → traición y . Para aclarar este sistema, se puede citar la primera mentira, es decir la que le sigue a la primera traición: Miles, después de haber abandonado a su hermano, se encuentra con Otas, que justamente busca a Esmeré para agradecerle su ayuda anterior. Le cuenta que el buen caballero cambió de campo y que ahora ejerce las órdenes de Garsir:

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

Sin enumerar todos los pasajes, hay que notar empero, como ya se comentaba antes, que los celos de Miles son cada vez más grandes. Avivado por circunstancias que no le facilitan para nada la vida –el emperador Otas concede la mano de su hija a Esmeré; sus mentiras y traiciones acaban siempre por ser descubiertas–, el mayor de los hijos del rey de Hungría emprende un camino sin fin que lo llevará hasta la muerte⁵². De mentiroso a asesino, pasando por traidor, secuestrador y casi violador, Miles acumula los crímenes. Hasta llega a hacer de Dios el cómplice de sus maldades, disimulándolas bajo su nombre:

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

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

51. La rivalidad fraternal es un tema frecuente en la mitología. Sófocles hace del padre (Edipo) el responsable de la rivalidad entre sus hijos (Eteocles y Polinices). No cabe olvidar que este tema ocupa un espacio considerable: sobre las cinco tragedias que quedaron sobre el mito de Edipo, dos resumen la guerra entre los hermanos (*Los siete contra Tebes* de Esquilo; *Las Fenicias* de Eurípides) o sus consecuencias (*Antígona* de Sófocles). En *Edipo en Colone*, la preparación de la guerra se esboza en telón de foro.

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

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

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

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

6. Personajes secundarios

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

En el primer caso, se hallan Sinagons⁵³ para el clan de Garsir, y Agravayn y Audegons para el de Otas. Los tres representan el consejero y servidor fiel. A las órdenes de sus estimados superiores, intentan siempre apoyarlos o razonarlos de lo mejor que pueden. Así, la sensata Audegons secunda a Florencia en la elección de su futuro marido:

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

[...]

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

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

Agravayn, por su parte, se ve obligado a faltar a su rey bajo la amenaza de muerte. No obstante, busca muy rápido una solución para restablecer el orden y disculpar su conducta impuesta por el malvado Miles:

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

Con respecto al segundo caso, entran en esta categoría los personajes que Florencia debe enfrentar en su periplo para sobrevivir. Macayre es, cronológicamente, el primero⁵⁴. Caballero del buen señor Terrín, el que salva la vida de la hija de Otas, se aparenta a Miles por su comportamiento: su crueldad y su falsedad tampoco tienen límites. Como la bella princesa lo rechaza, hace que Terrín condene injustamente a Florencia por un asesinato (el de Beatriz) que él mismo comete

53. Es el único personaje enemigo descrito favorablemente.

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

para vengarse de ella⁵⁵. Gracias a la bondad de Terrín, la esposa de Esmeré evita de justeza la hoguera y va a caer en manos de Clarenbaut y de Peraut que, motivados por ganancia deshonestas, la venden sin ningún remordimiento a Escot. El marinero intenta a su turno abusar sexualmente de ella, pero Florencia consigue escapar de la situación.

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

El predominio del género épico

Otas de Roma es una adaptación de la canción francesa *Florence de Rome* compilada en el manuscrito escurialense h-I-13 de la primera mitad del siglo XIV, cuya característica principal es la de mezclar leyendas de santos con historias caballerescas. El hecho de que esté ligada de un modo u otro a ambos géneros literarios dificulta su clasificación. Efectivamente, si se puede asimilar con los relatos de caballerías a causa de las descripciones heroicas que en ella se encuentran, posee igualmente un aspecto más religioso debido a los misterios divinos que la componen. En cierto modo, esto constituye un proceso deseado por parte de los compiladores para permitir «le transfert d'un modèle d'écriture a un autre: de l'écriture hagiographique –connue du public et acceptée par lui comme dotée d'*autoritas* et d'exemplarité– à l'écriture chevaleresque –que la royauté cherche à divulger pour imposer un modèle politique et culturel» (Heusch, 2005: 117). Este «codex du transfert», como Carlos Heusch lo denomina (2005: 117), asegura, pues, la interactividad entre ambos géneros literarios para una finalidad didáctica. En sí, constituye un excelente trabajo de recopilación que ofrece al público «le texte le plus à même de susciter [son] ralliement esthétique et idéologique» (Heusch, 2005: 107).

El estudio de los personajes indica que *Otas* se acerca más a la épica que a la hagiografía. A primera vista, las descripciones caballerescas se extienden más que las peripecias de Florencia. En efecto, aunque el texto esté compuesto de dos partes bien distintas, donde Esmeré y la hija de Otas son los héroes cada uno a su turno, el fragmento destinado al caballero es más amplio. Incluso, cuando el 'autor' relata las hazañas de la infante, parece acelerar el ritmo de la narración, incluyendo a veces alusiones guerreras. Además, en comparación con otras historias del ms. h-I-13, aquí no se produce ninguna santificación. A pesar de que el texto pretenda ser una biografía, aunque ficticia, de una vida de santa, Florencia se reintegra a su condición social. En ningún momento se le concede el atributo de 'santa'. Por consiguiente, se puede apoyar la opinión de Cristina González (1988: 189) cuando dice que «*Otas* es [...] una novela de caballerías incrustada en una antología de relatos de carácter más o menos religioso. De ahí que destaque su carácter profano y marcial y que su mensaje sea un contrapunto al mensaje de los otros relatos de la antología, a la que confiere un toque optimista y una nota romántica».

Mejor todavía que novela de caballerías, conviene utilizar un término más apropiado para designar a nuestra ficción: un 'romance' (de materia caballerisca) que cuenta la separación y reunión

55. El hecho de que asesine a Beatriz durante la noche no es digno de un buen caballero. Acebrón Ruiz (2001: 97-124) señala que este momento está muy presente en las crónicas medievales. En efecto, la noche representa un tiempo adecuado para los engaños, ya que la oscuridad disminuye las capacidades del adversario y encubre los malos gestos. Por eso, importa la vigilia.

de unos amantes donde una falsa acusación de adulterio juega un papel considerable en la separación (reinas injustamente acusadas). La particularidad de este género, escasamente conocido al principio en España y de manera general mal apreciado, se sitúa en la posesión de un estilo narrativo propio frente a los libros de caballerías: voluntad narrativa cerrada que pretende la uniformidad y la brevedad poética de la redundancia; noción de creatividad inexistente; reactualización continua en los primeros momentos de la formación del género respecto a sus modelos; etc. En definitiva, se le puede considerar como un descendiente directo de las novelas de caballerías que incorpora elementos religiosos a su fuerte contenido ideológico y moral. Dicho proceso corresponde a la visión política y ética que deriva del «molinismo», movimiento promovido por doña María de Molina que se presenta como un esfuerzo para imponer a través del discurso –historiográfico y literario– el orden político, social y moral de la realeza contra el de la aristocracia (Heusch, 2005: 125). De hecho, así como lo subraya perfectamente Elvira Fidalgo (2010: 218), aunque «el ms. h-I-13 no debió de haber pertenecido a la reina, [pudo] ser una copia de un libro para la reina, que alguien quisiese haberle regalado, o un libro que alguien hubiese querido copiar para compartir la devoción y los gustos de la soberana o que ella misma hubiese mandado confeccionar porque admiraba los modelos de conducta que proponían los relatos que lo conforman y quería compartirlos con el o la destinatario/a».

Bibliografía

- Antología de la prosa medieval* (1998), ed. Manuel Ariza y Ninfa Criado, Madrid, Biblioteca Nueva, S. L.
- Cuentos medievales españoles* (2001), ed. Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Grupo Anaya, S. A.
- ACEBRÓN RUIZ, Julián (2001), «La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballeresca», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 97-124.
- (1998), «No entendades que es sueño, mas visyón cierta. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 249-257.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2001), «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 125-150.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José Amador (1864), *Historia crítica de la literatura española*, Vol. 5, Madrid.
- BAIRD, Herbert L. Jr. (1976), *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid, BRAE.
- BALAGUER, Bohigas (1949), «Orígenes de los libros de caballerías», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. Guillermo Díaz Plaja, Vol. 2, Barcelona, Barna, pp. 519-541.
- BENAIM DE LASRY, Anita (1983), «Narrative Devices in Fourteenth-Century Spanish Romances», *La Corónica*, 11, pp. 280-285.
- CORMAN, Louis (1970), *Psychopathologie de la rivalité fraternelle*, Bruxelles, Dessart.
- DEYERMOND, Alan (1975), «The lost genre of medieval spanish literature», *Hispanic Review*, 43, 3, pp. 231-259 (Publicado más tarde en cuatro volúmenes: DEYERMOND, Alan (1995), *La literatura perdida de la Edad Media castellana*, Salamanca, Universidad de Salamanca).
- DOMÍNGUEZ, César (1998), «De aquel pecado que la acusaban a falsedat. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Enperatrís y Sevilla)», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 159-180.

- FIDALGO, Elvira (2010), «Modelos femeninos en la corte de María de Molina», en *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge*, dir. Bernard Darbord, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 205-220.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel (1974), «Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4, pp. 35-62.
- GARCÍA VELASCO, Antonio (2000), *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga, Aljaima.
- GOLDBERG, Harriet (1984), «Romance folklore Literature and Cultural Identity», *Romance Philology*, 38, pp. 41-53.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, Cristina (1988), «Otas a la luz del folklore», *Romance Quarterly*, 35, 2, pp. 179-191.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1998), «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 115-132.
- HEFFERNAN, Thomas J. (1975), «An Analysis of the Narrative Motifs in the Legend of St. Eustace», *Medievalia et Humanistica: Medieval Hagiography and Romance*, 6, pp. 63-89.
- HERNÁN-GÓMEZ PRIETO, Beatriz (2010), «Otas de Roma y otras adaptaciones iberorromances del tema de «la mujer perseguida»», *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Fradejas Rueda et alii, Vol. 2, pp. 969-983.
- HERNÁNDEZ VALCARCEL, Carmen (1997), *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad de Murcia.
- HEUSCH, Carlos (2005), «La translation chevaleresque dans la Castille médiévale: entre modélisation et stratégie discursive (à propos de Esc. h-I-13)», *Cahiers d'Etudes Hispaniques Médiévales*, 28, pp. 93-130.
- HUNT, Tony (1973), «The Structure of Medieval Narrative», *Journal of European Studies*, 3, pp. 295-328.
- INFANTES, Victor (1991), «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 165-181.
- JAUSS, Hans Robert (1982), «Poiesis», *Critical Inquiry*, 8, 3, trad. Michael Shaw, pp. 591-608.
- LACARRA, María Jesús (1999), *Cuento y novela corta en España. 1 Edad Media*, pról. Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica.
- y LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1993), *Orígenes de la prosa. Historia de la literatura española*, Madrid, Júcar.
- (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.
- LECLERCQ, Jean (1994), *La figura della donna nel medioevo*, Milano, Jaca Book SpA.
- L'HERMITTE-LECLERCQ, Paulette (1986), «La réclusion volontaire au moyen âge: une institution religieuse spécialement féminine», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 135-154.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- (1959), «La literatura artúrica en España y Portugal», en *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, ed. Sherman Loomis, Oxford, Clarendon Press, pp. 406-418.
- (1953), «El desenlace del *Amadís primitivo*», *Romance Philology*, 6, pp. 283-289.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARSAN, Rameline E. (1974), *Itinéraire Espagnol du conte médiéval (VIII-XV)*, Paris, C. Klincksieck.
- MAULU, Marco (2008), «Tradurre nel medioevo: sulle origini del ms. escorialense h-I-13», *Romania*, 126, 1-2, pp. 174-234.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1905), *Orígenes de la novela*, V. 1, Madrid, Bally.
- MOORE, John K. Jr. (2008), «*Libro de los huéspedes*» (*Escorial MS H.I.13*): a critical edition, Tempe; Ariz., Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

- MORENA, Aurea de la (1986), «Representación de la santidad femenina a fines de la Edad Media en la pintura castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 443-453.
- PAREDES, Juan (1984), «El término 'cuento' en la literatura románica medieval», *Bulletin Hispanique*, 86, pp. 435-451.
- PEARSALL, Derek (1975), «John Capgrave's *Life of St. Katharine* and Popular Romance Style», *Medievalia et Humanistica: Medieval Hagiography and Romance*, 6, pp. 121-137.
- PEDROSA, José Manuel (1999) *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun, Sendoa Editorial.
- PONSICH, Claire (2003), «L'espace de la reine dans le palais. L'exemple de la confédération catalano-aragonaise (fin XIVè-début XVè siècle)», en *Palais et Pouvoir: De Constantinople à Versailles*, dirs. Marie-France Auzépy y Joël Cornette, Saint-Denis, PUV, pp. 183-227.
- PROPP, Vladimir J. (1983), *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. Lise Gruel-Apert, pref. Daniel Fabre y Jean-Claude Schmitt, Paris, Gallimard.
- RICO, Francisco (1997), «Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)», *Romance Philology*, 51, 1, pp. 151-169.
- ROMERO TABARES, Isabel (2001), «Modelos de mujeres en los libros e caballerías hispánicas. El *Rosión de Castilla*», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 191-215.
- SCHLAUCH, Margaret (1927), *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York, New York University Press.
- THOMAS, Henry (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas: Despertar de la novela caballeresca en la península ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, trad. Esteban Pujals, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas.
- THOMPSON, Stith (1972), *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela; Ediciones de la Biblioteca.
- VICTORIO, Juan (1986), «La mujer en la épica castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio celebrado en la casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre 1984)*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 75-84.
- VORÁGINE, Santiago de la (1982), *La leyenda Dorada*, trad. J. M. Macías, Madrid, Alianza (2 vols.).
- VINAVER, Eugène (1964), «From Epic to Romance», *Bulletin of the John Rylands Library*, 46, 2-3, pp. 476-503.
- WALLENSKÖLD, Axel (1909), *Florence de Rome*, Paris, Librairie de Firmin Didot (2 vols.).
- WALSH, John K. (1977), «The Chivalric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances», *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, pp. 189-198.