

Atalaya

23 | 2023

Mujer y corte entre la Edad Media y el Renacimiento: nuevas líneas de investigación (SEMYR)

El mito de Fedra en la literatura caballeresca: relectura de un paradigma mitológico femenino en el *Flortir* (1554) de Mambrino Roseo da Fabriano

Le mythe de Phèdre dans la littérature chevaleresque : relecture d'un paradigme mythologique féminin dans le Flortir (1554) de Mambrino Roseo da Fabriano

The myth of Phaedra: reinterpretations of the mythological female paradigm of Phaedra in Mambrino Roseo da Fabriano's Flortir (1554)

FEDERICA ZOPPI

<https://doi.org/10.4000/atalaya.6567>

Résumés

Español Français English

Este estudio se dedica a analizar las rescrituras del mito de Fedra en el ámbito del género caballeresco, con especial atención al *Flortir* (1554), un libro de caballerías italiano de tradición castellana compuesto por Mambrino Roseo da Fabriano, traductor y continuador de los principales ciclos caballerescos españoles en Italia. En este ámbito se estudiarán en particular las figuras femeninas y los distintos modelos de comportamiento que representan en las varias obras del corpus caballeresco (tomando en consideración el *Tristán de Leonis*, *Demanda del Santo Grial*, *Oliveros de Castilla* y *Tirant lo Blanch*, donde se pueden destacar casos de rescritura del mito de Fedra). El objetivo será considerar el arquetipo clásico, no solo como referente o simple alusión literaria, sino como un motivo caracterizador del género. Al mismo tiempo, esta reflexión tiene el propósito de examinar cómo este prototipo clásico se reinterpreta a la luz del contexto cultural de las cortes italianas del siglo XVI en el que se elaboran estas obras.

Cette étude a comme objectif l'analyse des réécritures du mythe de Phèdre dans le domaine du genre chevaleresque, en faisant attention au *Flortir* (1554), un livre chevaleresque italien de tradition castillane, composé par Mambrino Roseo da Fabriano, traducteur et continuateur des principaux cycles chevaleresques espagnols en Italie. Dans ce domaine, nous étudierons les figures féminines et les différentes attitudes qu'elles représentent dans les différents ouvrages



du corpus chevaleresque (*Tristán de Leonís*, *Demanda del Santo Grial*, *Oliveros de Castilla* et *Tirant lo Blanch*, dont les cas de réécriture du mythe de Phèdre peuvent en être mis en évidence). Notre objectif est de considérer l'archétype classique non seulement comme un référent ou une simple allusion littéraire, mais comme un motif caractérisant du genre. En même temps, cette réflexion essaie d'examiner comment ce prototype classique a été réinterprété à la lumière de l'atmosphère culturelle des cours italiennes du XVI^e siècle dans lesquelles ces œuvres ont été rédigées.

The study is meant to analyze the rewritings of the myth of Fedra in the chivalrous genre, with special attention to *Flortir* (1554), an Italian chivalric book related to the Spanish tradition, composed by Mambrino Roseo da Fabriano, translator and continuator of the main Spanish chivalrous cycles in Italy. The main focus of the essay will be the female figures and the different models of behaviour that they represent in the different works of the chivalric corpus (with special attention to *Tristán de Leonís*, *Demanda del Santo Grial*, *Oliveros de Castilla* y *Tirant lo Blanch*, where we can find rewritings of the myth of Phaedra). The purpose will be to consider the elaboration of the classic archetype as a characterizing motif of the genre. At the same time, the analysis will lead to consider how this classic prototype is reinterpreted in the cultural context of 16th century Italian courts where the Italian novels were born.

Entrées d'index

Mots clés : Phèdre, Potiphar, inceste, livres de chevalerie, Mambrino Roseo da Fabriano

Keywords: Phaedra, Potiphar, incest, chivalric books, Mambrino Roseo da Fabriano

Palabras claves: Fedra, Putifar, incesto, libros de caballerías, Mambrino Roseo da Fabriano

Texte intégral

1. El mito de Fedra según la reescritura de Mambrino Roseo da Fabriano en el *Flortir*

- 1 El mundo de los libros de caballerías da prueba de su complejidad literaria también en el enredo de referencias que se pueden rastrear en los numerosos títulos que componen los ciclos narrativos. Los elementos propios de la cultura clásica y mitológica, junto con la materia de Troya, representan solo uno de estos ingredientes enriquecedores que ocupan un lugar destacado y atestiguan la larga tradición y transmisión de los clásicos, asimilados no solo a través de la lectura directa, sino también –y podríamos decir, sobre todo– filtrados por el pensamiento medieval, gracias a manuales de mitografía, al refranero, o a libros de emblemas, que los convirtieron en patrimonio colectivo¹. La tradición clásica puede penetrar en el universo caballeresco mencionada directa y explícitamente y, al mismo tiempo, como fuente de inspiración para la creación de nuevos episodios, que transforman la fábula mitológica en aventura caballeresca².
- 2 Este estudio aborda en particular la reescritura y el desarrollo narrativo del mito de Fedra en la literatura caballeresca, prestando especial atención a la aportación de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de varias continuaciones italianas de los ciclos caballerescos castellanos, y figura de primaria importancia en la mediación literaria entre Italia y España, sobre todo en aquella coyuntura cultural en la que se desarrolla la novela moderna en prosa en Italia³.
- 3 Según afirma Trujillo⁴, «violencia, amor y sexualidad» representan algunos de los ingredientes fundamentales que determinaron el enorme éxito de público de los libros de caballerías; ingredientes, estos, que encontramos también en numerosos mitos clásicos y que constituyen la esencia del mito de Fedra⁵. El mito puede estructurarse en dos partes principales que, como veremos, pueden desarrollarse



narrativamente por separado, con variaciones e interpolaciones distintas. Una primera parte atañe al motivo del incesto (aunque no consanguíneo) destacando, por lo tanto, una perspectiva misógina sobre la lujuria femenina⁶: Fedra, esposa de Teseo, se enamora perdidamente de su hijastro Hipólito por intervención de Afrodita, en busca de venganza por haber sido despreciada por el joven, volcado, por su parte, al culto de Artemisa, diosa virgen de la cacería. La segunda parte se desarrolla a partir del rechazo de Fedra por parte del mismo Hipólito: ofendida en su orgullo, Fedra acusa al joven ante su padre de haber intentado violarla, llegando a encarnar un modelo de maldad femenina. Se trata del motivo de la falsa acusación de violación, representado también por la figura bíblica de la esposa de Putifar (Gn 39, 7-20) que, a pesar de estar casada con el capitán de la guardia del faraón, intenta seducir a José, hijo de Jacob, y, ante su negativa, lo acusa de intento de violación⁷. La superposición de las dos historias se remonta ya a la Antigüedad, como atestigua la iconografía que relaciona en concreto la figura del sabio y moderado Hipólito con la de José: en un plato de plata del siglo VI un orfebre bizantino representó la escena de Hipólito leyendo la carta de Fedra quien, para retenerlo, le agarra el manto. Weitzmann, al analizar el influjo de las representaciones mitológicas en la iconografía cristiana, reconoce en la reproducción de esta imagen una interferencia del motivo iconográfico de la mujer de Putifar que, en las pinturas bizantinas del Génesis siempre está retratada en el acto de agarrar el manto de José en un intento por retenerlo tras ser rechazada. Al contrario, se trata de un pormenor que no pertenece a ninguna de las versiones conocidas del mito de Fedra,⁸ donde Hipólito lee la carta con la confesión amorosa de Fedra en presencia de la nodriza sin encontrarse directamente con la madrastra⁹.

Figura 1. Detalle del plato de Hipólito y Fedra



© Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC.

Por lo que atañe a las continuaciones italianas del corpus caballeresco de origen

castellano, en el *Flortir* (1554) se puede encontrar una rescritura del mito de Fedra. Se trata de la primera obra original italiana compuesta por Roseo dentro del ciclo de los Palmerines que los hilos dejados sueltos en el *Platir* (1533)¹⁰. En este caso, el triángulo amoroso está protagonizado por Triola, Vernao y Gaudenzio. La relación entre Triola y Vernao, emperador de Alemania, se establece a partir del *Platir*, cuando el mismo Vernao lucha en contra de Tirán, caballero que mantiene justa en el paso de un puente precisamente en defensa de la hermosura de Triola (*Platir*, cap. 10)¹¹. Vernao, enamorado de su prometida Basilia, se niega a declarar que no existe en el mundo doncella más bella que Triola. Del duelo que surge entre los dos, Vernao resulta ganador, pero decide perdonar la vida al adversario que, en cambio, humillado y temeroso de la idea de volver a ver a Triola tras esta deshonrosa derrota, se suicida. El encuentro entre Vernao y Triola se desarrolla entre una trama de disimulaciones: Triola, a pesar de no haber estado realmente enamorada de Tirán, se muestra ofendida y enojada frente a Vernao y, escondiendo su pasión naciente por él, rechaza su petición de perdón y su ofrenda de servicio. La actitud orgullosa y altanera de la doncella despierta el interés del caballero, que «puso en su corazón de no partirse de allí fasta verla en su poder, que d'esta fruta era él muy cobdicioso» (*Platir*, cap. 11)¹². Vernao vence las fingidas resistencias de Triola, y los dos conciertan un encuentro nocturno durante el que gozan de esta nueva pasión, «pues tanta era la gloria de entramos a dos, que otro placer en este mundo ni en el otro no quisieran sino estar allí juntos» (*Platir*, cap. 11)¹³; una pasión que los lleva a dejar la corte para viajar juntos. Vernao, perdido en este nuevo amor, se describe como «embeleñado, tanto que a causa d'esta donzella fue [...] muchos tiempos ausente de su señora Basilia y quiso tan extremadamente a Triola, que a grandes peligros se puso por ella»¹⁴.

- 5 En el *Flortir* Roseo vuelve a proponer las aventuras de la pareja, imaginando una continuación de su relación amorosa. Lo que más le interesa al autor italiano, sin embargo, es relatar la crisis de este vínculo: durante una de las numerosas aventuras que llevan los amantes a separarse, Triola, a través de una criada, rapta a Gaudenzio, hijo de Vernao (cap. 7)¹⁵. Se revela entonces el insensato encaprichamiento de Triola por Gaudenzio:

La donzella che portò via Gaudenzio era mandata da Triola, la quale, come è pur usanza di donne che trattengono gli altrui mariti, vedendo in Gaudenzio quel fior di gioventù che gli era piaciuto in Vernao quando era giovanetto, se n'era innamorata in guisa che [...] procurò per via di una maga di haverlo [...], pensando che lo potrebbe (havendolo seco) recare segretamente alle sue voglie (Flortir, f.º 49v.º).

- 6 La joven edad de Gaudenzio parece recordar a Triola lo que la enamoró del mismo Vernao y, consecuentemente, su propia juventud perdida. Se trata de un elemento que emerge también del mito de Fedra: en su trabajo mitográfico Louis Séchan trazó la historia de la figura de Hipólito, considerado como la imagen humanizada de una divinidad tutelar de la juventud, cuyo culto era muy difundido en Trecén, al que los jóvenes de ambos sexos solían ofrecerle un homenaje antes de casarse como ritual de iniciación¹⁶. En este desarrollo narrativo del mito, Gaudenzio mantiene el carácter tradicional que se le atribuye a Hipólito como representación de sabiduría y templanza, virtudes que le permiten resistir ante la fuerza devastadora del amor y que posibilitan su identificación con el José bíblico. En el mito clásico, de hecho, la tragedia se desarrolla precisamente por iniciativa de Afrodita, que envía al dios Eros a poseer a Fedra y así castigar a Hipólito por su castidad y veneración a la diosa Artemisa: Fedra sería entonces un instrumento de venganza en las manos de una diosa caprichosa que se siente desdenada¹⁷.



- 7 Roseo destaca entonces la distinta actitud de Gaudenzio respecto al padre: mientras el joven rechaza la tentativa de seducción de la mujer, Vernao se habría dejado llevar por una pasión desbordante que habría alterado el curso de su vida:

Gaudenzio, che non era come suo padre immerso nell'amor lascivo, ma haveva l'animo tutto volto ad acquistare honore, si sdegnò sommamente, havendo anco riguardo ch'essendo lei tutt'ora l'innamorata di suo padre gli si rizzavano i peli a dosso udendola così parlare (Flortir, f.º 63v.º).

8 El propio Vernao, ya sospechoso por la actitud distante que Triola le había manifestado recientemente, descubre a ambos precisamente durante el intento de seducción de Triola. Sin embargo, Vernao atribuye la culpa de la traición no solo a Triola, sino también a su hijo, «*credendo [...] che fusse consenziente a questo*»¹⁸. Se produce entonces un violento duelo entre padre e hijo a pesar de las resistencias del mismo Gaudenzio, quien no puede hacer otra cosa que defenderse y responder a los ataques del padre («*perse la pazienza all'ora Gaudenzio mal volentieri, e vedendo che Vernao non si portava da padre, si deliberò di non portarsi da figliuolo*», *Flortir*, f.º 64r.º).

9 Triola, que observa la lucha de los caballeros, al verlos caer al suelo cree que se han matado mutuamente, y decide de repente que lo único que puede hacer para huir de una vida de sufrimientos futuros es suicidarse¹⁹:

Considerò adunque che, essendo morti, ad ogni modo le conveniva di molte cose patire o di mala morte morire per opera de tanti loro parenti e amici, o almeno certamente per opera di Basilia, la quale fieramente l'odiava. E se vivevano, che Vernao la perseguirebbe a sua vita, e che Gaudenzio, imputando a lei tutta la colpa datagli da suo padre, procurerebbe ogni suo male (Flortir, f.º 64v.º).

10 Triola entonces decide quitarse la vida por razones completamente egoístas, es decir, por miedo al futuro que le esperaría tras haber causado esta tragedia, que suscitaría un deseo de venganza en las personas implicadas, independientemente de que los dos caballeros hubiesen sobrevivido o no²⁰. El autor elimina del modelo original la falsa acusación de violación por parte de la mujer, otro factor que desencadena el potencial sentimiento de culpa de la mujer. En la reactualización del mito realizada por Roseo, Triola pierde la connotación trágica del personaje de Fedra, que lucha consigo misma y con sus deseos desatinados para convertirse en una mera herramienta que posibilita, por una parte, el elogio del carácter moderado y prudente de Gaudenzio y, por otra, contrariamente, el castigo de Vernao por sus trasgresiones pasadas. El personaje había alcanzado gran protagonismo en el *Platir* con su actitud jocosa y despreocupada en el ámbito amoroso, expresada también en su función de ayudante de Florinda y del mismo Platir. Con una perspectiva casi naturalística, Triola había desatendido las convenciones sociales para animar a la pareja a compartir su intimidad durante la relación, superando las resistencias tradicionales del juego del amor cortés²¹. En la pluma de Roseo, en cambio, Triola no tiene ningún rasgo definitorio de su personalidad, más allá de su completa entrega a esta pasión insensata. Lo que parece interesarle al autor italiano son, en primer lugar, las consecuencias de la injerencia de Triola en la relación entre padre e hijo, el inmediato suicidio de Triola aclara las dudas de Vernao sobre la supuesta complicidad de Gaudenzio en esta traición: «*Vernao, veduta Triola cader morta, considerò che essa veramente era del tutto colpevole e seco stesso già scusava il figliuolo*» (*Flortir*, f.º 64v.º). Consecuentemente, esta improvisada degeneración en las acciones de Triola le permite al autor italiano «enderezar» moralmente el comportamiento de Vernao, que transforma esta tragedia en un motivo de reflexión para arrepentirse cristianamente de su conducta reprochable y adúltera:

Pensando [Vernao] che questo gli era avvenuto perché non comporta nostro Signore che l'huomo perseveri nel peccato senza dargli qualche arricordo perché s'emendi, si cominciò a voltare per l'animo quanto havea offeso la sua sposa Basilia e l'Imperator suo cognato con tutta la corte [...] e dispose di tornare quanto più tosto potesse a Costantinopoli e emendare quanto gli pareva di haver contrafatto alla ragione (Flortir, f.º 65v.º).



- 11 En este caso, la rescritura del mito tiene un valor sobre todo instrumental. Roseo se deshace rápidamente de Triola atribuyéndole una transgresión imperdonable, súbitamente castigada con el suicidio que elimina, de hecho, un obstáculo en la caracterización de la grandeza moral de Vernao bajo una perspectiva católica. Según esta perspectiva, y como el mismo autor precisa, la contrición que siente Vernao por su comportamiento lamentable ya representa una forma de castigo, «*perché era assai greve suplicio ad un cavalliero quando da se stesso si rendea colpevole e ne chiedea perdono*» (*Flortir*, f.º 66v.º). Además, desde un punto de vista narrativo, el remordimiento de conciencia del caballero le lleva a ponerse otra vez de viaje para reunirse con Basilia en Constantinopla.
- 12 A pesar de esta rápida desaparición de Triola, despersonalizada y relegada a la función de obstáculo, Roseo recupera, por lo menos parcialmente, las sugerencias dejadas por el autor del *Platir* sobre las consecuencias de esta relación amorosa:

Nunca fue tan afincado querer como fue el de los dos, ni que tanto turasse. Fue él tan rezio y tan crecido, que nunca Vernao se quiso casar con Basilia, su esposa, hasta que Dios permitió que muriese Triola, y siempre hasta ahí y después de la muerte de Triola nunca él quiso el águila [...] que traía en el escudo que desfazía un corazón entre sus uñas, que fue causa de muchas defensiones y enojo entre él y la linda Basilia (*Platir*, cap. 16)²².

- 13 En la versión de Roseo, Vernao se casa con Basilia en el capítulo 14 del *Flortir*, mientras Triola todavía está con vida, aunque el autor reelabora esta sugestión manteniendo un vínculo entre Vernao y Triola que sobrepasa la muerte precoz de la mujer. Vernao pide perdón a Basilia por su traición, tanto a través de una carta como en persona, «*ma non vuolse lasciar la impresa dell'aquila col cuore in pugno, che portava per amor di Triola dipinta nello scudo*» (*Flortir*, f.º 66v.º). El perdón de Basilia parece volver a encender el amor de Vernao por ella y los dos contraen matrimonio. Sin embargo, como se había anticipado en el libro castellano, el recuerdo del amor por Triola sigue afectando a Vernao, que sufrirá por su pérdida a lo largo de toda su vida: «*non che tal'hora non sospirasse della sua Triola, e erano questi sospiri tante saette al cuore di Basilia, ma essa fingendo di non avedersene, si mostraba tutta benigna a lui*» (*Flortir*, f.º 67r.º).
- 14 Roseo parece añadir un nuevo matiz al motivo –y, paralelamente, a lo que el autor castellano había delineado para el futuro–, permitiendo una nueva metamorfosis que se centra en las consecuencias que este triángulo amoroso tuvo en la relación entre Vernao y Gaudenzio, que sigue siendo conflictiva, ya que Vernao le reprocha al hijo la muerte de su amada y rechaza rotundamente sus tentativas de consolarlo: «*tacete di grazia, che mi viene pur da voi tanta ingiuria d'haver perduto in eterno colei che mi faceva viver lieto*» (*Flortir*, f.º 67r.º). La muerte de Vernao se ve acompañada no solo por el dolor del luto, sino también por el resentimiento por Gaudenzio: el amor adúltero entre Vernao y Triola desencadena una serie de vicisitudes que perjudican gravemente la existencia no solo de los dos protagonistas, sino también de Basilia y de Gaudenzio, afectando a las principales relaciones familiares del mismo Vernao:

Vernao era vivuto sempre in affanni per la morte di Triola, né mai si era mosso ad amar lei [Basilia], che gli era moglie, e che finalmente, consumato dallo affanno, era morto chiamando pur Triola, e lamentandosi di Gaudenzio, per cui colpa gli pareva di haverla perduta (*Flortir*, f.º 174v.º).

- 15 Este amor, potente e inolvidable, que en el mundo clásico se abordaba a partir del conflicto interior de la mujer protagonista, Fedra, dividida entre su rol de madre y esposa, por una parte, y la fuerza del instinto amoroso por la otra, queda aquí brevemente representado solo a través de sus consecuencias, según una perspectiva pragmática. Lo trágico no procede de las supuestas vacilaciones de Fedra/Triola, como ocurre en las interpretaciones clásicas del mito, sino, más bien, de los efectos concretos causados por esta pasión insensata. Vernao también, según esta



interpretación, acaba siendo castigado por este amor ilícito y adúltero que viola la moral cristiana y social. Su pena será no solo una vida de sufrimiento por la ausencia de su amada, sino también la ruina irremediable de la relación con su hijo. La perspectiva de Roseo tomando la inspiración del mito se mantiene moderada: los protagonistas de las aventuras caballescicas del autor italiano no suelen ser personajes completamente positivos o completamente negativos, sino sujetos expuestos al riesgo del error humano procedente del ejercicio del libre albedrío. Sin embargo, son raras las situaciones en las que se manchan de pecados imperdonables. Cabe en este caso señalar que el delito de Triola queda atenuado por su condición social, puesto que nunca llega a ser la esposa de Vernao, del mismo modo que el comportamiento adúltero de Vernao se justifica según las leyes del amor cortés, cuyos impulsos no se pueden resistir y provocan una condición de enfermedad emotiva.

2. El motivo de la mujer de Putifar y los productos monstruosos del incesto: el *Tristán de Leonís* y la *Demanda del Santo Grial*

16 Como acabamos de ver, el triángulo amoroso presentado por Roseo recupera solo una parte de la estructura propia del mito de Fedra, centrada en el enamoramiento incestuoso y descuidando la falsa acusación de violación, que se desarrolla también según el motivo de la mujer de Putifar.

17 En el ámbito de los estudios de los libros de caballerías, el paralelismo entre el motivo de la mujer de Putifar y el mito de Fedra se destaca concretamente en el *Tristán de Leonís*, con Belisenda y Tristán, y en la *Demanda del Santo Grial*, con los hijos del rey Ipómenos²³.

18 En el *Tristán de Leonís* se encuentra otra reactualización del mito que desarrolla la segunda parte del motivo, con un asalto violento al hombre por parte de la mujer y la falsa denuncia de violación, que responde al intento de la mujer por vengarse del rechazo. Los protagonistas en este caso son Belisenda y Tristán. La joven princesa se enamora del caballero viéndolo en la corte de su padre, el rey Feremondo de Gaula. Tristán rechaza su amor precisamente por lealtad debida al rey que acaba de acogerlo. Sin embargo, Belisenda está presa por una pasión desmesurada («o yo moriré, o lo avré en mi poder», *Tristán*, cap. 5)²⁴ e intenta seducirlo: «la donzella, cuando lo vio, fuese para él e echóle los braços al cuello, e començólo de abraçar así como mujer que estaba salida de su seso por el su amor»²⁵. Encontrándose nuevamente rehusada, la joven llega a amenazar de muerte a Tristán («si vós a mis ruegos e ansias no proveés, yo vos daré morir de mala muerte», (*Tristán*, cap. 5)²⁶ y, furiosa, lo acusa falsamente de violación («este malo donzel me quería hacer villanía», *ibíd.*). Gracias a Gorvalán, escudero de Tristán, el rey Feremondo descubre la verdad y decide poner a prueba a Belisenda: le ofrece la posibilidad de elegir entre la vida de un primo, también condenado a muerte, y la de Tristán. Belisenda decide salvar a su primo, pero revela enseguida sus reales sentimientos, amenazando con suicidarse si el rey no perdona la vida a Tristán. Esto le confirma al rey la verdad de las palabras de Gorvalán y la inocencia del mismo Tristán. Belisenda se suicidará por amor, atravesando su corazón con una espada tras haberle escrito a Tristán una carta de reproche sentimental.

19 Tanto en el caso del *Flortir* como en el del *Tristán*, el suicidio de la mujer –o la amenaza del suicidio– se interpreta como prueba de la inocencia del caballero. En el *Flortir* es precisamente gracias al repentino suicidio de Triola como Vernao se da



cuenta de que el hijo nunca había correspondido el amor de la mujer. En el caso del *Tristán*, la amenaza del suicidio por parte de Belisenda representa una revelación de su loco amor («si no me dais el donzel, conviene que yo muera luego, sin más tardar, que yo más quiero morir que no ver cortar la cabeça al donzel»)²⁷. El suicidio es prueba irrefutable de una culpa y consecuente castigo. En el *Tristán de Leonís* se llama la atención sobre la actitud furiosa de Belisenda, enloquecida por amor, a través de una caracterización emotiva que nos lleva progresivamente al clímax: al principio se describe sencillamente como «mucho enamorada»²⁸, para luego convertirse en «encendida por su amor»²⁹ cuando su locura empieza a alimentarse por las negativas del joven y, finalmente, en «salida de su seso por el su amor»³⁰ y «fuera de entendimiento»³¹. La expresión de la locura amorosa de la doncella, hasta llegar a su suicidio, marca una distancia con la actitud moderada y sensata de Tristán, que respeta por encima de todo el ideal de la lealtad y del honor, con la de Gaudenzio, «*che non era come suo padre immerso nell'amor lascivo, ma haveva l'animo tutto volto ad acquistare honore*» (*Flortir*, f.o 63v.o). El suicidio, en ambos casos, no es solo una forma de castigo por el comportamiento inaceptable de la mujer, sino también una manera para destacar las virtudes del caballero y su integridad moral, que le permiten no sucumbir a la fuerza del *amor hereos* que lleva a la locura³².

20 A pesar de los evidentes paralelismos entre los dos episodios, que llegan incluso a la tentativa de seducción física, casi violenta, por parte de la mujer («*gittandoli le braccia al collo*», *Flortir*, f.o 63v.o), también se pueden destacar diferencias significativas, puesto que en el *Tristán de Leonís* falta la alusión a la relación incestuosa que podemos asimilar al mito de Fedra, mientras que es central la falsa acusación, propia del motivo de la esposa de Putifar. En el texto castellano, el personaje de Belisenda es el que cataliza la atención con su pasión imparable y su consecuente muerte trágica. El autor ofrece incluso una mirada directa a sus pensamientos con la carta enviada a Tristán para anunciar su suicidio; en cambio, como decíamos, la perspectiva de Roseo se centra en los personajes masculinos y sobre todo en las consecuencias que la pasión de Triola desencadena en la vida de Vernao, tanto en ámbito amoroso como familiar, afectando a sus relaciones más importantes.

21 Otra relectura del mito se puede detectar en la *Demanda del Santo Grial*. En este caso podemos ver cómo cambia otra vez el enfoque principal del episodio, que hace central la cuestión del incesto y el castigo de este pecado, representado por la figura alegórica de un monstruo. A partir del capítulo 362 se narra el origen de la Bestia Ladradora, una de las maravillas que el caballero Galaz había encontrado en el reino de Londres; el monstruo había nacido como consecuencia del amor incestuoso de la hija del rey Ipómenos por su propio hermano. La declaración de amor de la joven queda brutalmente rechazada por el hermano, devoto de Dios y de la Iglesia, así que la doncella «uvo ende gran vergüença e pesar de su fazienda e de su mala andança, e fue toda tollida e loca» (*Demanda*, cap. 363)³³. Desesperada, la joven decide suicidarse para no tener que vivir sin su amado. En este momento se desarrolla el principal desvío del motivo que hemos analizado: la doncella seductora se convierte en víctima de seducción por parte del diablo, que se manifiesta con el semblante de un joven hermoso, ofreciéndole su ayuda a cambio de un encuentro sexual. La joven acepta la propuesta, con el resultado de enamorarse del diablo y convertir el amor por su hermano en «mortal desamor que no avía cosa en el mundo que peor quisiesse» (*Demanda*, cap. 365)³⁴, hasta el punto de conspirar para matarlo. Siguiendo los consejos del demonio, la doncella manda llamar a su hermano y vuelve a requerir sus amores. Rechazada otra vez, la joven empieza a gritar para atraer la atención de otros caballeros del palacio, acusando al hermano de haberla forzado y de haberla dejado embarazada. La corte condena al joven y lo arroja a los perros tras la petición de su hermana, sin embargo, antes de morir maldice a la doncella que, embarazada del diablo, dará a la luz una bestia horrible –la Bestia Ladradora,



perseguida durante años por los caballeros de la Mesa Redonda–, cuyo vientre ladraría en conmemoración de la muerte del joven y de la maldad de su madre. Será precisamente el cumplimiento de esta profecía el que permitirá al rey darse cuenta del error cometido en el juicio de sus hijos, conduciéndolo a la decisión de dar muerte a la doncella engañadora.

22 Esta refundición recupera las dos partes del mito tradicional, tanto la pasión incestuosa como la falsa acusación de violación. La figura del joven hijo del rey Ipómenos, «tan fermoso y tan mesurado» (*Demanda*, cap. 367)³⁵, que cae víctima de los engaños de su hermana, representa un símbolo de resistencia a la locura amorosa según el modelo del casto Hipólito. El trasfondo misógino del motivo, en cambio, queda explicitado a través de la relación contra natura de la doncella con el diablo, representada por la imagen de la Bestia Ladradora, hija del demonio, que trae desgracia a los que se le acercan. Como afirma José Ramón Trujillo, «estos objetos [maravillosos] son la huella de un muestrario de errores, un espejo de actuaciones equivocadas de la sociedad caballeresca, debidas a la maldad humana o a la intervención del diablo»³⁶. Por otra parte, el cumplimiento de la profecía del hijo del rey Ipómenos permite llevar a cabo también la justicia humana con la condena a muerte de la doncella, de tal forma que la ofensa cometida contra su hermano acaba siendo por fin castigada, restaurando el honor mancillado del joven. La afrenta a su honor ha representado efectivamente para él un sufrimiento peor que la muerte física: «no me pesa tanto de mi muerte como de los que lo oyeran. E tú me fazes sufrir vergüença e morir sin merescimiento» (*Demanda*, cap. 367)³⁷. Este castigo ejemplar restablece una situación de equilibrio y de justicia³⁸, por lo que la protagonista femenina del episodio solo destaca por sus características negativas como anti-modelo misógino de una pasión desmesurada que viola los tabúes sociales y morales, tanto en su atracción por su hermano, como en la unión carnal con el diablo.

23 En concreto, el tema del incesto en la tradición caballeresca se asocia en varias ocasiones con la creación de seres monstruosos³⁹, así que, en este caso, el motivo del monstruo nacido de la relación incestuosa puede entrelazarse con la tradición del mito de Fedra y con el motivo de la mujer de Putifar. El Endriago amadisiano –y la aventura centrada en su derrota por parte del héroe– puede considerarse el modelo principal seguido por los autores de libros de caballerías en el enfrentamiento con un monstruo que, también en este caso, es una bestia híbrida resultado de una unión incestuosa⁴⁰. La destrucción de la bestia representa también la liberación de la mala costumbre que ha causado su propio nacimiento aberrante. También Roseo en el *Flortir* (cap. 16)⁴¹ explora esta posibilidad narrativa relacionada con el motivo del incesto, proponiendo su versión de un monstruo nacido como consecuencia de un incesto, que infesta una isla hasta la intervención del héroe. El autor cuenta la historia de Trullo, caballero y señor de una isla lozana y verdeante, que cae en la desesperación tras la muerte de su esposa, rechazando la posibilidad de segundas nupcias. La hermosura de la hija, además, representa para él un constante recuerdo de su amor perdido y, al mismo tiempo, la conciencia de que no puede existir otra mujer que pueda igualar esta belleza («*non si volse più maritare, perché non trovando donna che fusse in bellezze pari a quella della sua moglie, la cui imagine, tratta dal naturale, si teneva sempre avanti, passava la sua vita, contemplando quella*», *Flortir*, f.o 73v.o). También en este caso, como en el de Triola con Gaudenzio, la semejanza entre el objeto del amor perdido y su progenie se convierte en el factor del que brota el amor contra natura, caracterizado explícitamente como enfermedad y locura:

Cresciuta poi la figliuola, un giorno che se la vide innanzi dove haveva l'immagine della moglie, comprese che al tutto se le rassomigliava, anzi la vinceva di bellezze: e portato da quel suo sedio di trovare una che si rassomigliasse alla moglie, s'innamorò de la figliuola tanto fieramente che, non parendogli, per honestà, di scuoprirle questo scelerato amore, se



n'infermò a morte, né v'era medico che sapesse intendere questa sua infirmità, solamente dicevano che egli moriva di una maninconia (Flortir, f.º 73v.º).

- 24 Esta locura desmesurada lleva a Trullo a confesar sus deseos, intentando persuadir a la hija de romper las leyes sociales para ceder a su pasión impura:

Trovandosi solo con lei, cominciò a pregarla c'havesse compassione di lui, che gli era padre, e le assignò cotai sciocche ragioni che questa congionzione era vietata solamente dalle leggi, perché gli animali non riguardavano a questo (Flortir, f.º 74r.º).

- 25 La caracterización compasiva y casi conmovedora del dolor del hombre por el luto se convierte en la descripción de un ser casi animal, llevado por el instinto e incapaz de resistir sus impulsos a causa de la locura amorosa, que lo empuja a cometer la acción irreparable de la violación de su hija («*le andava sopra bestialmente*», «*forní il suo bestiale desio*» (ibid.). Sin embargo, la joven decide fingir una actitud obediente y benévola para organizar su venganza: se presenta armada con la espada del padre ante la población de la isla, contando la afrenta padecida y pidiendo justicia. Su ruego acaba siendo ignorado por el pueblo, «*de vizii macchiato, sì come il suo signore*» (Flortir, f.º 74v.º), por lo que la doncella se suicida arrojándose sobre la espada del padre y lanzándose de una altura, maldiciendo la isla y a su gente, que ha seguido fiel a su señor sin creer en la acusación de la joven. La descripción del desenlace de la historia, con el nacimiento monstruoso, se desarrolla casi como un cuento de horror: «*andarono così nove mesi, e una notte fu sentito un'horribil grido da quel luoco, ove la donzella fu sepolta, e andati alcuni la mattina per vedere che ciò fusse, non furono più veduti ritornare*» (Flortir, f.º 75r.º). Una bestia, fruto de la unión incestuosa, mutila el vientre de la doncella para salir a la luz y matar a todo hombre que encuentre en su camino:

[...] un fiero mostro che quanto alla statura s'assimiglia ad huomo, ma il più contraffatto che si vedesse mai. Haveva le unghie delle mani un palmo lunghe e di una tal durezza che rompeva con quelle un sodo muro, quelle de piedi adunche, come di aquila, e lunghe mezzo braccio. Di bocca gli uscivano due denti, come di cinghiale, e haveva gli altri pur grandi e durissimi, con il muso sporto in fuori a guisa di lupo. Caminava ritto [...] e haveva una coda longa tre braccia, con la quale videro che cinse un meschino, che era a caso entrato in quel luogo, e lo stracciò con le unghie de' piedi, come proprio lo sparaviero straccia gli uccelli (Flortir, f.º 75v.º-76r.º).

- 26 Trullo y la población ven frustradas las tentativas de evitar la ira del monstruo con la construcción de una muralla defensiva, la bestia la destroza con facilidad y llega a capturar a Trullo para torturarlo y dejarlo en las manos del cadáver de la joven que, vuelto en sí, le arranca el corazón con los dientes.

- 27 El relato es especialmente macabro⁴², pero cabe también evidenciar unas aportaciones interesantes del autor italiano. En la mayoría de los casos, el nacimiento de un monstruo híbrido, sobre todo cuando está relacionado con un incesto, se produce en un contexto sobrenatural en el sentido de extra-humano. El tabú del incesto, en cuanto ruptura de leyes sociales y naturales, se asocia en varios casos con personajes o figuras no humanas, en particular con gigantes o seres demoniacos, sobre todo cuando la unión incestuosa produce un hijo, que va a ser inevitablemente monstruoso y vehículo del castigo final. Es el caso de monstruos como el ya mencionado Endriago, Cavalión de la *Tercera parte del Florisel de Niquea*, el Centauro sin Piedad del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, aunque también podemos recordar al Patagón del *Primaleón*, fruto de la unión entre una mujer salvaje y un desemejado animal. Como afirma Marín Pina, los jayanes se consideran, por propia naturaleza, seres lejanos de los valores en los que se funda la sociedad civil humana y, sobre todo, del cristianismo, así que su falta de moral y general desmesura los puede conducir a cometer actos que se consideran tabúes según la moral tradicional, como



el incesto⁴³. La concepción de seres como la Bestia Ladradora y, por citar otro ejemplo, el Fauno del *Cavallero del Febo*, implica, en cambio, la intervención del demonio⁴⁴. En cambio, cuando el incesto se atribuye a humanos sin la explícita mención de fuerzas demoniacas, suele acompañarse de algún factor externo que influye para determinar el grado de responsabilidad del sujeto. El caso más común es el desconocimiento por parte de los enamorados del vínculo familiar que los une, normalmente a causa de una larga separación. Además, en muchos casos, el incesto queda latente, sin llegar a la consumación del amor⁴⁵.

- 28 El episodio del *Flortir* es especialmente interesante por entrelazar motivos distintos, es decir el nacimiento de la bestia monstruosa tiene, en este caso, un origen completamente humano, pues se debe a un incesto entre padre e hija, en contra de la voluntad de la misma doncella. El trágico y sangriento desarrollo no es solo un castigo social y divino, sino también la expresión de la propia venganza de la doncella, víctima de la locura amorosa de su padre. La criatura, fruto de esta unión, es vehículo de esta venganza. Manteniendo el elemento maravilloso del episodio, representación alegórica del fracaso social y moral debido a la ruptura del tabú, Roseo transforma la experiencia del incesto en un asunto completamente humano, sin la explícita intervención de seres demoniacos, penetrando en la mente de los dos personajes y relatando sus razones, incluso las del padre, cuya caída en la locura se desencadena del dolor por el amor perdido de su esposa y del parecido que la hija tiene con su difunta madre. Por otra parte, la doncella representa un modelo de conducta moral y ética al rechazar el comportamiento abominable del padre en nombre de los valores de la civilidad, y, a la vez, un modelo de amor filial en la preocupación que expresa por el deterioro de las condiciones del hombre («*dolente a morte di vedere il padre in tale stato*», *Flortir*, f.º 73v.º). El resultado será que el padre, tras perder a la hija, asistirá a la disolución de todo su mundo, tanto social, con la devastación de la isla, como familiar. Esta destrucción, además, representa también un castigo para toda la población que dio la espalda a la joven cuando pidió ayuda denunciando lo ocurrido.

3. Otras rescrituras del mito en la literatura caballerescas: el *Oliveros de Castilla* y el *Tirant lo Blanc*.

- 29 En este recorrido entre las refundiciones caballerescas de los motivos que constituyen el mito de Fedra se pueden mencionar también dos obras que, aunque pertenezcan al mundo de la literatura caballerescas, se escapan de la definición de «libro de caballerías»: el *Oliveros de Castilla* y el *Tirant lo Blanch*⁴⁶.
- 30 En el *Oliveros de Castilla*, traducción castellana del *Olivier de Castille*, compuesto entre 1430 y 1460, se halla un episodio que fue estudiado precisamente a la luz del motivo de la mujer de Putifar⁴⁷. Aquí encontramos a la reina de Algarbe, esposa en segundas nupcias de un rey castellano, enamorada de su hijastro, Oliveros, con todos los síntomas de la enfermedad amorosa («perdió muchas veces el sueño e dexo de el comer»; «estaba ferida de amores, la qual, mirando a Oliveros, sintió un dolor de corazón que le quitó la vista de los ojos e perdió los sentidos» (*Oliveros*, cap. 6)⁴⁸. Las atenciones inapropiadas de la reina dejan a Oliveros turbado, preocupado por defender su honra y la de su padre: «mi bendito criador [...], por tu bendita pasión quieras guardar la honrra de mi señor padre e mía, e no consientas venir a fin los deseos desta mala muger»⁴⁹. A pesar de esto, el joven no deja de amar a la reina como una madre, y aun rechazando su requerimiento amoroso, expresa cierta compasión e intenta recordarle el vínculo familiar que los une: «ninguna cosa amo más que al rey mi señor e a vuestra alteza, e como a madre la desseo servir e



obedecer, [...] e creo que así me quiere vuestra alteza como la madre quiere a su hijo»⁵⁰. De nada vale la actitud moderada del joven frente a la locura amorosa de la reina. Tras sus amenazas, angustiado por el dolor que lo ocurrido causaría a su padre, Oliveros determina dejar el reino, «anteponiendo la honra a todas las cosas del mundo»⁵¹. Esta versión del mito no llega al desarrollo de la tragedia, puesto que, tras la salida de Oliveros, el reino cae en tristeza y la reina vuelve a considerar su propio comportamiento, dándose cuenta del pecado cometido y del mal que se derivó de ello, por lo que se arrepiente de sus intenciones disparatadas:

¡Maldita hembra, enemiga de la virtud, tu maldad fue causa de destierro a aquel que era traslado de todas virtudes! Si tu pecado fuese conocido, ningún tormento bastaría, según la pena que mereces. ¡O Oliveros, cumplimiento de toda nobleza! ¿Quién podrá satisfacer la grande injuria que de mí rescebeste? O Dios, justo juez y ¿cómo consientes que padezca el tan justo por la tan iniqua mujer? Vuélvase, pues, la tu yra sobre la mal fechora, e perdona al inocente. ¡O Oliveros, cómo quisiera que tomaras vengança de tu injuria solamente en mí, pues yo sola te lo dixe, e no dexaras todo el reyno en tanta tristeza! Aunque asaz gran verguença te sería si el arrepentimiento que dello tengo viniesse a tu noticia. Mas pues que con arrepentir no puedo remediar el mal que causé, yo en mí misma tomaré vengança de tus injurias, ca en mí jamás podrá regnar alegría, e todos los días de mi vida gastaré en rogar a Dios por tu noble juventud (*Oliveros*, cap. 15)⁵².

31 Esta metamorfosis del mito incluye la variante del arrepentimiento por parte de la protagonista femenina, que sustituye el motivo de la falsa acusación, y el retrato misógino de la mujer como lujuriosa y maliciosa queda matizado por esta toma de conciencia, que evoca el perdón cristiano⁵³. De esta manera, se evita el desenlace trágico y el enamoramiento de la madrastra, en este caso, crea el pretexto narrativo para que Oliveros deje la corte y empiece sus andanzas en busca de aventuras. El castigo, según las mismas palabras de la mujer, se halla precisamente en la realización de las consecuencias de sus acciones, que le roba toda posibilidad de felicidad futura, como le ocurre también al Verno retratado por Roseo, cuyo adulterio acaba estropeando de forma irreparable la relación con su hijo.

32 Juan Manuel Cacho Blecua⁵⁴ identificó el influjo del mito de Fedra también en el *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell, donde se incorpora a través de una fórmula de rescritura de tono esencialmente cómico, respetando el espíritu lúdico propio de la obra: el tratamiento de la materia amorosa se presenta falto de los usuales prejuicios morales típicos de las convenciones sociales y religiosas. En la relación amorosa entre el paje Hipòlit y la Emperadriu se pueden destacar, de hecho, algunos elementos clave que pertenecen al mito de Fedra, el mismo nombre del paje es un indicio evidente de esta referencia. La rescritura del mito realizada por Martorell se desarrolla entre referencias directas e inversiones, de hecho es el mismo Hipòlit quien requiere de amores a la anciana emperatriz. Se mantiene como central la diferencia de edad entre Hipòlit y la Emperadriu, que representa uno de los enfoques principales de la perspectiva cómica del autor. Por una parte, los dos descuidan las leyes sociales que establecen que las uniones matrimoniales ocurran entre personas del mismo linaje, por otra, violan incluso las leyes de naturaleza. Otro elemento central del mito de Fedra que encontramos reproducido en el *Tirant* es la relación incestuosa, que en este caso se produce a través de la intervención de una figura mediadora, la del mismo Hipòlit, homónimo del mismo hijo de la emperatriz, anteriormente fallecido. La gran diferencia de edad entre los dos adquiere entonces un nuevo matiz, reconocido por la misma emperatriz, que afirma: «te [*Hipòlit*] est enamorad de ta mare» (*Tirant*, cap. 262)⁵⁵. La dama parece ver en su amante una representación de su propio hijo, como demuestra su actitud a veces casi maternal, dirigiéndose a él en varios casos como «lo meu fill» o «fill meu» (*Tirant*, cap. 262)⁵⁶. La cumbre de esta latente identificación entre el amante y el hijo se alcanza con el sueño ficticio que la emperatriz describe a unos médicos, que la visitan por un



supuesto dolor de cabeza. En realidad, la mujer había fingido un malestar para poder encontrarse a solas con Hipòlit. En una fusión de realidad y ficción, la emperatriz relata una visión onírica en la que se le apareció al hijo muerto, que se metió en su cama besándole el pecho y apuntando a su amante como su hermano. Este engaño seguirá desarrollándose por parte de la astuta mujer quien, efectivamente, llegará a reconocer a su amante como hijo en público con la aprobación y el contento del emperador. Los comportamientos de la Emperadriu, normalmente castigados en el mundo moralizador de los libros de caballerías, en el contexto vitalista y realista retratado por Martorell le permiten transformar su relación adúltera con Hipòlit en un casamiento oficial al final de la obra.

4. Conclusión: modelos de comportamiento en el mundo cortesano de Mambrino Roseo da Fabriano.

- 33 A lo largo de este recorrido se han recogido y analizado varias rescrituras y reinterpretaciones de los motivos que pertenecen al mito de Fedra, en particular entrelazándolo con otro motivo folklórico, el de la mujer de Putifar. En el marco de una tradición común, encontramos un variado abanico de episodios y de mujeres, recreaciones de la imagen de Fedra y prototipos femeninos diferentes. Algunos pueden representar la tradicional idea misógina de la mujer, cuyas acciones se ven afectadas por el diablo (*Demanda*), así como las consecuencias destructivas de la enfermedad de amor (*Tristán*). La pasión de corte incestuoso también puede desarrollarse en dirección opuesta al arrepentimiento cristiano (*Oliveros*), lo que permite evitar un desenlace trágico de los acontecimientos. Algunos elementos del motivo, en particular la imagen de una mujer madura enamorada de un joven, se prestan a una reinterpretación en sentido cómico-burlesco (*Tirant*), olvidando todo tono de reproche moralizador hasta el punto de permitirle a la emperatriz triunfar tanto en el ámbito amoroso como en el social.
- 34 La lectura de Roseo añade a las refundiciones caballerescas un nuevo matiz. El autor propone una versión del mito donde la figura femenina sirve, por una parte, de contrapunto para destacar las virtudes morales y cristianas del joven caballero del que se enamora, en conformidad con el significado originario del mito y, por otra, se configura como un instrumento para enseñar las posibles consecuencias trágicas del adulterio en el entorno familiar (*Flortir*). Se trata de un enfoque al que el autor siempre dedica cierta atención, cuidando especialmente el retrato de las relaciones paterno y materno-filiales, en este caso destacando a Gaudenzio como modelo de conducta filial.
- 35 Un asunto recurrente en las obras de Roseo, que se puede relacionar con su relectura del mito de Fedra, es la crítica al comportamiento innatural de los viejos enamorados. De hecho, se asume implícitamente que entre Triola y Gaudenzio hay una diferencia de edad significativa, circunstancia que Roseo condena en varias ocasiones, incluso con implicaciones humorísticas, destacando lo ridículo de un comportamiento contrario a las leyes naturales y sociales⁵⁷. De hecho, las manifestaciones eróticas y amorosas se consideran reprochables en la edad más avanzada y, consecuentemente, risibles. Lo afirma también Andrés el Capellán, al que podríamos considerar uno de los teóricos del amor cortés:



Aetas impedit, quia post sexagesimum annum in masculo et post quinquagesimum in femina, licet coire homo possit, eius tamen voluptas ad amorem deduci non potest, quia calor naturalis ab ea aetate suas incipit

amittere vires⁵⁸.

- 36 Otro ejemplo especialmente entretenido de esta transgresión se halla en la continuación italiana del *Palmerín de Inglaterra*, donde el viejo emperador Primaleone se encapricha de Candida, una joven inocente enamorada, en cambio, de su nieto. Esta pasión insensata lleva al emperador a una situación lamentable que perjudica su honor: no solo acaba siendo ridiculizado por las doncellas de la corte, sino también aprovecha de su poder para obstaculizar a los pretendientes de la doncella. Solo la intervención de su esposa, Gridonia, le permitirá darse cuenta de que su comportamiento está afectando gravemente a su vida privada familiar: el sufrimiento de su mujer, que casi la lleva a la muerte, lo convence finalmente a renunciar a esta pasión, indigna de su función social y política

—*Andate pur o Signore drieto alle fanciulle nella vostra vecchiezza, e lasciate me vecchia nelle mie lacrime, arricordandovi però quante degne imprese havete fatto per amor mio, le quali mi facevano credere che non mai poteste amare altra donna.*

Puotero queste parole tanto nell'animo dell'Imperatore, che si dispose al tutto di rompere quel nodo amoroso (Palmerín de Inglaterra III, f.º 269r.º)⁵⁹.

- 37 En el marco de la relectura de Roseo del mito de Fedra, no es solo Triola la que cae en una trasgresión, sino también Vernao, que comete adulterio con la mujer que termina siendo la causa de la ruptura de su relación paterno-filial con Gaudenzio. Roseo se plantea el problema de cómo pasiones inapropiadas por parte de padres ancianos o maduros son perturbadoras en el propio contexto familiar, que acaba siendo irremediablemente afectado.

- 38 También en la continuación del *Silves de la Selva*, en el marco del ciclo amadisiano, Roseo presenta a un viejo caballero, Alderardo, que se enamora de una joven amazona, Pantasilea. Decide entonces hacerla prisionera y envía a la hija, Ardelia, como mediadora para confesarle su amor y concertar un encuentro con ella. Esto genera en Ardelia un fuerte sentimiento de vergüenza por el comportamiento impropio del padre. En el *Silves de la Selva II* se encuentra otro episodio que ejemplifica pasiones adúlteras impropias, cuando la escalada de una montaña se configura como una prueba que puede ser superada solo por parte de parejas de enamorados que nunca hayan amado o deseado a otra persona. Sin embargo, cuando es un caballero anciano que intenta enfrentarse a la misma hazaña, acaba rodando por el lado de la montaña por sus deseos insensatos:

[...] *altro è [...] dilettersi di mirarle [le belle donne [...]], e altra cosa è nel mirarla, disiderarla, che subito che alla delettazion della bella vista, si aggonge il disiderio pravo, bien l'huomo a macular il cuor suo di vietata concupiscenza (Silves II, f.º 252r.º)⁶⁰.*

- 39 Entre los objetivos principales que se pueden detectar en la producción caballeresca de Roseo destaca el pedagógico, con toda probabilidad debido también a su actividad de preceptor durante varios años (1561-1575) de la noble familia italiana Anguillara⁶¹. Como demuestra también su trato de la figura mítica de Fedra, Roseo suele presentar modelos de comportamiento que responden a leyes sociales y convenciones propias del entorno cortesano de Italia del siglo XVI, prestando menos atención a las normas de tradición medieval típicas de los códigos caballerescos de los libros de caballerías castellanos. El autor italiano propone, así, modelos pragmáticos de conducta para la vida social y familiar en la corte, más que figuras simbólicas abstractas de acuerdo con la perspectiva y con las recomendaciones del *Cortigiano* de Castiglione.

- 40 Explorando las varias resemantizaciones del mito de Fedra a lo largo de la tradición, se pueden detectar varias interpretaciones que han permitido renovar la materia tradicional –folklorica y clásica– a la luz de propósitos distintos. El mundo

cautivador de los libros de caballerías propone a su público una inagotable mina de lecturas y relecturas de motivos recurrentes, reveladora de inspiraciones e intenciones distintas por parte de los autores, que aportan una variedad enriquecedora a un género por largo tiempo considerado injustamente uniforme y repetitivo.

Notes

1 Sobre la presencia de la materia Troyana en los libros de caballerías véanse, por ejemplo, Juan Casas Rigall, «Tradiciones postclásicas y materia troyana en el *Quijote*», in: Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, p. 55-70; José Julio MARTÍN ROMERO, «*Febo el troyano* [1576] de Esteban Corbera: la reescritura caballeresca de la materia troyana», *Edad de oro*, 21, 2002, p. 443-450, en línea: [URL] [<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2002-21>] [consultado el 20 de abril de 2023]; M.^a Carmen MARÍN PINA, «La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)», *Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 50-51, 2004-2005, p. 235-251; Emilio José SALES DASÍ, «De nuevo sobre Troya y los libros de caballerías: aunque tantos años son pasados, bien creo aún no será en el mundo de tan grandes hechos perdida la memoria», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 9, 2009, p. 33-61, en línea: [DOI] [<https://doi.org/10.1484/J.TROIA.1.100500>] [consultado el 20 de abril de 2023]; Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, «Medea en los libros de caballerías hispánicos: libros, mito y ejemplaridad», *Acta Poética*, 32 (2), 2011, p. 115-143, en línea: [URL] [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-308220110002000005] [consultado el 22 de junio de 2023].

2 Para el estudio de la mitología clásica en los libros de caballerías véase la imprescindible aportación de M.^a Carmen MARÍN PINA sobre la metamorfosis caballeresca del mito de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* («Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», in: Rafael BELTRÁN (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, València: Universitat de València, 1998, p. 289-310). Según la estudiosa, la presencia ovidiana en los libros de caballerías sería escasa y se concentraría en las obras más tardías, donde es más evidente el influjo renacentista de la recuperación de la antigüedad clásica. Fue la inclusión de la materia troyana la que implicó un redescubrimiento del patrimonio clásico en sentido más general, incluso mitológico.

3 Anna Bognoło dedica un estudio pormenorizado a la figura de Roseo y a su importancia en la transmisión italiana del género caballeresco de inspiración española : A. BOGNOLO, «Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore», in: Anna BOGNOLO, Giovanni CARA y Stefano NERI, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma: Bulzoni, 2013, p. 25-75. Stefano Neri proporciona un cuadro general de la difusión europea de los ciclos palmerinianos y amadisianos: S. NERI, «Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)», in: Aurelio GONZÁLEZ, Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, Karla Xiomara LUNA MARISCAL y Carlos RUBIO PACHO (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2013, p. 285-309; *id.*, «El ciclo italiano di Amadis di Gaula», in: Anna BOGNOLO, Giovanni CARA y Stefano NERI, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma: Bulzoni, 2013, p. 141-175. Sobre este tema, véase también Anna BOGNOLO, «Los palmerines italianos: una primera aproximación», in: Aurelio GONZÁLEZ, Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, Karla Xiomara LUNA MARISCAL y Carlos RUBIO PACHO (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 2013, p. 255-284.

4 José RAMÓN TRUJILLO, «Mujer y violencia en los libros de caballerías», *Edad de oro*, 26, 2007, p. 249-314, en línea: [URL] [<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2007-26>] [consultado el 12 de mayo de 2023], p. 255.

5 Las menciones al mito de Fedra se encuentran ya a partir de la *Odisea* (canto XI, v. 321). Se presupone que en el perdido *Naupactias*, poema épico del siglo VI, ya aparecía una referencia a Hipólito, quien, tras su muerte, vuelve a la vida gracias a la intervención de Asclepio. Sin duda tuvo que formar parte de la *Teseida*, poema épico sobre las aventuras de Teseo, cuya existencia, sin embargo, permanece dudosa. El mito consigue fama inmortal gracias a la producción trágica clásica, siendo objeto de tres tragedias, *Fedra* de Sófocles, conservada en pequeños y escasos fragmentos, y los dos *Hipólitos* de Eurípides: el *Hipólito velado*, del que también se tiene constancia solo gracias a unos fragmentos, y el *Hipólito coronado*, estrenado en 428 a.C. Por supuesto, hay que añadir a este panorama la *Fedra* de Séneca y, fuera del mundo teatral, la imprescindible aportación de Ovidio, que presenta a



Fedra entre las heroínas de las *Heroidas* (epístola 4) y en las *Metamorfosis* (libro XV, v. 487-546, libro II, v. 644-645). En época imperial y tardoantigua se siguen difundiendo varias versiones del mito, protagonizadas por personajes distintos, pero siempre centradas en la figura de la madrastra enamorada, por ejemplo en la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filostrato, las *Etiópicas* de Heliodoro o las *Metamorfosis* (libro X) de Apuleyo. Sobre las lecturas grecolatinas del mito véanse las contribuciones recogidas en Andrés POCIÑA y Aurora LÓPEZ (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008, que también incluyen una larga sección dedicada a las relecturas de los siglos XIX y XX, y en Rita DEGL'INNOCENTI PIERINI, Noemi LOMBARDI, Enrico MAGNELLI, Silvia MATTIACCI, Saverio ORLANDO y M. Pace PIERI (eds.), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico. Atti del Convegno AICC. Firenze, 2-3 aprile 2003*, Florencia: Edizioni Polistampa, 2007.

6 El motivo aparece en el catálogo de motivos folklóricos de Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 t., Bloomington y London: Indiana University Press, 1955-1958. (T410. *Incest*), con una casuística muy numerosa y variada (entre ellas P282.3. *Stepmother in love with stepson*, T417.1. *Mother-in-law seduces son-in-law*, T418.1. *Lustful stepmother*).

7 Véase el motivo K2111. *Potiphar's wife. A woman makes vain overtures to a man and then accuses him of attempting to force her* en S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*.... También merece la pena señalar motivos similares a los elementos narrativos del mito de Fedra en K2111.1. *Woman makes vain overtures to stepson and falsely accuses him of murder*, K2111.5. *Mother falsely accuses son of incest with her*. En el universal folklórico de la mujer enamorada de su hijastro se pueden aplicar sustituciones, de tal forma que el hijastro puede convertirse en un sirviente, en otro familiar, o, en general, en un joven que, de alguna manera, según los casos, está en estrecha relación con el marido. Esto nos permite asociar el mito de Fedra con el motivo de la mujer de Putifar, identificable también, por ejemplo, en una versión anterior a la redacción del episodio del Génesis. Se trata del cuento egipcio de la Historia de los dos hermanos, recogido en un papiro datado en torno al 1225 a.C, en el que la mujer de uno de los hermanos protagonistas intenta seducir al otro, quien la rechaza y acaba falsamente acusado por ella: José María LUCAS, «El motivo de Putifar en la tragedia griega», *Epos: revista de filología*, 8, 1992, p. 37-56, p. 39. También en la literatura india existen versiones del motivo: v. Maurice BLOOMFIELD, «Joseph and Potiphar in Hindu Fiction», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 54, 1923, p. 141-167. Este modelo narrativo se detecta también en la novela breve del *Decameron* (II, 8), el conte d'Anguerra falsamente acusado va in esilio, y es también motivo identificativo del marco narrativo del *Sendebär* (cuentos 1-19): ver Alba OMIL DE PIÉROLA, «El tema de Fedra a través del folklore», in: *Actas del VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, San Miguel de Tucumán: A.A.D.E.C, p. 176-182; José Ramón TRUJILLO, «Cortesía y educación del caballero en la literatura artúrica medieval», *Librosdelacorte.es*, 22, 2021, p. 424-471, en línea: [DOI] [https://doi.org/10.15366/lde2021.13.22.016] [consultado el 12 de abril de 2023], p. 426; Gaetano LALOMIA, «Tradurre l'incesto. Il motivo della moglie di Putifar tra Oriente e Occidente», *Enthymema*, 24, 2019, p. 263-272, en línea: [DOI] [https://doi.org/10.13130/2037-2426/12611] [consultado el 22 de abril de 2023]. El motivo de la mujer de Putifar ha sido estudiado igualmente por Antonio RUIZ DE ELVIRA, «Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares», *Jano: medicina y humanidades*, 39, 1972, p. 49-51; y Luis Alberto DE CUENCA, «El motivo literario de Putifar», *Revista de Occidente*, 148, 1993, p. 53-74. J. M. Lucas se dedica al estudio del tratamiento del *topos* en la tragedia griega y en la épica homérica.

8 Véase Kurt WEITZMANN, «The survival of mythological representations in early Christian and Byzantine art and their impact on Christian iconography», *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 45-68, p. 53-54. Gianfranco AGOSTI, «Fedra e Ippolito in Giordania», in: Rita DEGL'INNOCENTI PIERINI, Noemi LOMBARDI, Enrico MAGNELLI, Silvia MATTIACCI, Saverio ORLANDO y M. Pace PIERI (ed.), *Fedra. Versioni ...*, p. 113-130, p. 123 plantea la hipótesis de que fuentes literarias contemporáneas hubiesen afectado a la lectura de la narración bíblica representada en este plato, en concreto el *kontakio* que Román el Mélodo dedicó a la historia de la esposa de Putifar, donde se describe la continencia de José, que resiste a la pasión desenfrenada de la mujer, rechazando tanto a su intermediaria (detalle que no existe en la historia bíblica, pero que sí aparece en el mito de Fedra en la figura de la nodriza), como a la propia mujer. Una estrofa de la composición se dedica precisamente al motivo del manto, que se convierte en símbolo de la resistencia de José.

9 K. WEITZMANN, «The survival of mythological...», p. 53 subraya que en el *Hipólito* de Eurípides es precisamente la nodriza quien agarra el manto de Hipólito, quien le reprocha severamente su gesto. Evidentemente, se trataría de una forma de súplica, mientras que, cuando se atribuye a Fedra, se convierte en una actitud de seducción. También merece la pena mencionar que se planteó la hipótesis de que en el perdido *Hipólito velado* de Eurípides, en cambio, la confesión de Fedra ocurriese efectivamente *in praesentia*, con Hipólito que esconde su rostro con un velo por vergüenza, gesto del que la tragedia saca su título. La caracterización de una Fedra especialmente atrevida se consideró como la causa principal que determinó el



escaso éxito de la obra, percibida como demasiado escandalosa. Si bien el *Coronado* modera este rasgo, representando en la escena una confesión *in absentia* a través de una carta, Séneca vuelve a proponer la transgresión de una confesión directa.

10 *Platir* [1533], ed. M.^a Carmen MARÍN PINA, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

11 *Platir...*, p. 40.

12 *Platir*, p. 33-37.

13 *Platir*, p. 42.

14 *Ibíd.*

15 Mambrino ROSEO DA FABRIANO, *Il Cavallier Flortir: La Historia, Dove Si Ragiona Del ualorosi, & gran gesti, & amori del Cauallier Flortir [...]*, Venecia: Michele Tramezzino, 1565, f.os 41r.o-49v.o.

16 Véase Louis SÉCHAN, «La légende d'Hippolyte dans l'antiquité», *Revue des Études Grecques*, 24 (107), 1911, p. 105-151.

17 Tanto la versión del mito escenificada por Eurípides, como la de Séneca, terminan con la muerte de Hipólito, despedazado por unos caballos.

18 *Flortir*, f.o 63v.o.

19 Como la Fedra senequiana, Triola se suicida con la espada de Vernao siguiendo el modelo clásico de las mujeres que se matan con la espada de su amante, como hacen también Dido, que se arroja sobre la espada de Eneas, y Deyanira, que se quita la vida con la espada tras la muerte de Hércules: ver M.^a C. MARÍN PINA, «La carta de Iseo...», p. 247-248. Por su parte, la Fedra de Eurípides muere ahorcándose.

20 En este sentido, el modelo de mujer suicida de Triola parece apartarse, por lo menos parcialmente, a los esquemas tradicionales caballerescos, según los cuales el suicidio se lleva a cabo por desamor, para evitar una conversión religiosa forzada y tras una derrota deshonrosa; ver A. CAMPOS GARCÍA ROJAS, *Medea en los libros de caballerías...*

21 En concreto, Triola: 1) anima a Florinda a superar sus celos por Platir, a pesar de que se trate normalmente de un rasgo intrínseco al amor cortés (*Flortir*, cap. 29, f.os 118v.o-121r.o); 2) descuida la reacción de enojo de Florinda tras su primer encuentro nocturno con Platir, durante el cual el caballero goza de la joven contra su voluntad (*Flortir*, cap. 39, f.os 144r.o-146r.o); 3) caracteriza la intimidad física como un rasgo propio de la relación amorosa, burlándose de aquellos modales que imponen cierta distancia entre los amantes (*Flortir*, cap. 52, f.os 185v.o-188r.o). Sobre este papel de Triola, en relación con la función tradicional de las doncellas confidentes en los libros de caballerías, véase Federica ZOPPI, «Educación sentimental, humorismo y nuevos modelos femeninos: Plaerdemavida (*Tirant*), Triola (*Platir*) y otras doncellas confidentes en libros de caballerías», *Tirant*, 2020, p. 203-222, en línea: [URL] [<https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/19174>] [consultado el 12 de abril de 2023].

22 *Platir...*, p. 62

23 Véanse M.^a Luzdivina CUESTA TORRE, «Fidelidad e infidelidad amorosa en la materia artúrica hispánica», *Revista de Literatura Medieval*, 13 (1), 2001, p. 93-118, en línea: [URL] [<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5402>] [consultado el 25 de agosto de 2023], J. R. TRUJILLO, «Mujer y violencia...» e *id.*, «Cortesía y educación...».

24 *Tristán de Leonís* [1501], ed. M.^a Luzdivina CUESTA TORRE, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1999, p. 16.

25 *Loc. cit.*

26 *Tristán...*, p. 17.

27 *Ibíd.*, p. 18.

28 *Ibíd.*, p. 16.

29 *Loc. cit.*

30 *Loc. cit.*

31 *Tristán...*, p. 17.

32 Véase A. CAMPOS GARCÍA ROJAS, «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejo y suicidios en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 6, 2001, p. 11-26, en línea: [URL] [<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/823>] [consultado el 22 de junio de 2023]. La carta que Belisenda escribe a Tristán antes de suicidarse emplea precisamente un léxico amoroso que alude al concepto del amor como enfermedad («diste tú a mí ahora mortal rabia con dolor sin medicina», *Tristán*, p. 19), subrayando a la vez la crueldad de la indiferencia del caballero («cualquiera mudo buscara lengua prestada para recontar los desfavores que fasta la muerte me diste, e la crueldad que



comigo misma tuve es tan grande que ocupará los oídos de los vivientes», *loc. cit.*). De hecho, en la perspectiva de la mujer enamorada, Tristán comparte con ella la culpa de lo ocurrido por el dolor que le procuró con su rechazo («consuéleme que tanta culpa se dará a tu desconocimiento como a mi yerro» (ibid.). La enfermedad amorosa ha sido estudiada ya anteriormente a la Edad Media en tratados médicos, y forma parte del lenguaje tradicional del amor cortés, en el que el deseo erótico insatisfecho puede llevar a una condición mental patológica de locura o depresión, por lo que el amor y la pasión provocan un sufrimiento tan grave que se llega a preferir la muerte: «vos quidem estis mei causa doloris et mortalis poenae remedium; meam namque simul cum morte vitam tenetis vestro pugno reclusam. Si concesseritis postulata, vitam praestatis amissam et solatia multa vivendo» (Andrea CAPPELLANO, *De amore*, ed. Graziano RUFFINI, Milán: Guanda, 1980, p. 36); sobre este tema véanse por ejemplo Lucila LOBATO OSORIO, «Caballeros enfermos de amor: Amadís de Gaula y Oliveros de Castilla», *Tirant*, 15, 2012, p. 113-134, en línea: [URL] [https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/2088/1626] [consultado el 22 de abril de 2023] y Eukene LACARRA LANZ, «El “amor que dicen hereos” o *aegritudo amores*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38 (1), 2015, p. 29-44, en línea: [DOI] [https://doi.org/10.3917/cehm.038.0029] [consultado el 13 de junio de 2023].

33 *La Demanda del Santo Grial* [1515], ed. José Ramón TRUJILLO, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017, p. 233.

34 *Ibid.*, p. 234.

35 *Ibid.*, p. 235.

36 Véase José Ramón TRUJILLO, «Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la Demanda del Santo Grial», in: José Manuel LUCÍA MEGÍAS y M.^a Carmen MARÍN PINA (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 189-818, p. 792.

37 *Demanda...*, p. 235.

38 J. R. TRUJILLO, «Magia y maravillas...» se detiene en el estudio de lo maravilloso en la *Demanda del Santo Grial*, analizando cómo este aspecto clave de la materia artúrica queda reinterpretado y reutilizado en la refundición castellana. El estudioso evidencia precisamente la profunda religiosidad de este texto, en el cual el elemento sobrenatural se erige como una manifestación de la voluntad divina, de la lucha entre bien y mal, acercándose a la espiritualidad de los siglos xv y xvi. En palabras del mismo estudioso, «las maravillas del reino de Londres que el caballero santo debe resolver constituyen un gran retablo de metáforas visuales de los defectos del mundo desviado de la sociedad cristiana» (J. R. TRUJILLO, «Magia y maravillas...», p. 792). Se remite a su estudio también para una perspectiva general sobre los orígenes del motivo y las apariciones de bestias análogas a partir de la tradición francesa de la materia de Bretaña. Para una rica bibliografía sobre el tema de la Bestia Labradora, su valor y origen véase también Carlos ALVAR, «Metamorfosis artúricas: el Gato Paul», *Historias Fingidas*, 8, 2020, p. 187-208, en línea: [DOI] [https://doi.org/10.13136/2284-2667/160] [consultado el 12 de mayo de 2023]. A Paloma GRACIA se deben varios estudios sobre las relaciones del género caballeresco, en particular del *Amadís de Gaula*, con la tradición artúrica y sus motivos arquetípicos. El episodio de la Bestia Ladradora permite, de hecho, analizar el desarrollo de motivos como el nacimiento monstruoso y el pecado del incesto en las reelaboraciones hispánicas de la materia artúrica (Paloma GRACIA, «El pasaje de la concepción de la Bestia Ladradora en el *Baladro del sabio Merlín* (1498 y 1535), testimonio de una *Demanda del santo Grial* primigenia», *eHumanista*, 16, 2010, p. 184-194, en línea: [URL] [https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16] [consultado el 22 de julio de 2023]; *id.*, «La Bestia ladradora, le “Beste Glatissant” y el pecado del rey Arturo», *Anuario Medieval*, 2, 1990, p. 91-101).

39 Sobre la Bestia Ladradora y otros monstruos híbridos nacidos de amores incestuosos véase Maribel AYALA RODRÍGUEZ, «Claridiano y Rosalvira. Los mellizos como rasgo de un ciclo en la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros*», *Historias Fingidas*, 19, 2022, p. 215-241, en línea: [DOI] [https://doi.org/10.13136/2284-2667/1253] [consultado el 12 de mayo de 2023]. También merece la pena señalar que los casos de incesto en la literatura caballeresca pueden relacionarse con una tradición distinta que relata el fracaso de personajes ilustres. La ruptura de este tabú suele representar la causa de la ruina de un reino, desarrollo que evidentemente tiene sus raíces clásicas en el mito de Edipo, sobre este tema véase el trabajo de Rosalba LENDO, que analiza el motivo del incesto del rey Arturo en el *Baladro del sabio Merlín*, especialmente interesante por entrelazarse también con la tradición de los monstruos híbridos nacidos por incesto («El incesto del Rey Arturo en la adaptación castellana de la *Suite du Merlin*, *El Baladro del sabio Merlín*», in: José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ y M.^a Jesús Díez GARRETAS (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, p.1117-1129..

40 Véase José Julio MARTÍN ROMERO, «Sobre el endriago amadisiano y sus descendientes



caballerescos», in: José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ y M.^a Jesús Díez GARRETAS (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, p.1283-1298. Para una perspectiva más general sobre los monstruos híbridos se señala también la contribución de M.^a Carmen MARÍN PINA, «Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles», in: Aires A. NASCIMENTO y Cristina ALMEIDA RIBEIRO (eds.), *Literatura medieval. Vol IV (Actas do IV congresso Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, p. 27-33.

41 *Flortir*, f.os 72r.o-76v.o.

42 Podemos hacer referencia a motivos tradicionales como A1733. *Creation of animals as punishment for incest*, C934.2. *Land made sterile because of broken tabu*, Q242. *Incest punished*, Q242.2. *Father-daughter incest punished*, Q242.4. *Father of incestuous children punished*, Q469.6.o.1. *Heart of murderer cut out*, S139.6. *Murder by tearing out heart*, T411.1. *Lecherous father. (Unnatural father wants to marry his daughter)*, T550. *Monstruous birth*.

43 Véase M.^a C. MARÍN PINA, «Los monstruos híbridos...», p. 26 y J. J. MARTÍN ROMERO, ««Sobre el endriago amadisiano...», p. 1289-1293.

44 M.^a C. MARÍN PINA, «Los monstruos híbridos...», p. 28 incluye en esta categoría también al Cincocéfalos del *Amadís de Grecia*. Según la estudiosa, aunque no se mencione explícitamente, la génesis de estos seres monstruosos siempre puede interpretarse como resultado de fuerzas demoniacas, puesto que «los libros de caballerías recogen [...] ese progresivo deslizamiento de lo monstruoso hacia lo diabólico que [...] se opera al final de la Edad Media» (p. 29).

45 Podemos mencionar varios ejemplos con casuísticas distintas, como los mellizos Claridiano y Rosalvira en la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros* (M. AYALA RODRÍGUEZ, «Claridiano y Rosalvira...»), Florisel y Silvia en el *Amadís de Grecia*, también en esta obra Anastárax enamorado de Niquea (Ana Carmen BUENO SERRANO, «Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva», *Voz y Letra*, 18 (2), 2007, p. 3-28, p. 8-11) y Rosicler y Olivia en la primera parte del *Espejo*.

46 Fernando Gómez Redondo clasifica el *Oliveros* como una historia caballeresca breve: F. GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa de los Reyes Católicos*, Madrid: Crítica, 2012, p. 1673-1794. Sobre el *Tirant* y su pertenencia al conjunto de los libros de caballerías se ha debatido mucho; Dámaso Alonso, afirmó que no se trataba propiamente de un libro de caballerías («*Tirant lo Blanc*, novela moderna», in: *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961, p. 201-53, p. 207) y Martín de Riquer calificó el *Tirant* como una «novela caballeresca», donde el tradicional mundo fantástico se convierte en un contexto más burgués, históricamente localizable (*Historia de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, 1984, p. 249 y ss.).

47 Véase Gaetano LALOMIA, «Il motivo della moglie di Putifarre (K2111): dall'*Olivier de Castille* all'*Oliveros de Castilla*», *Historias Fingidas*, 8, 2020, p. 209-222, en línea: [DOI] [<https://doi.org/10.13136/2284-2667/159>] [consultado el 18 de abril de 2023] e *id.*, «Tradurre l'incesto...».

48 *Oliveros* según «La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarve», ed. Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, in: *Libros de Caballerías, Segunda parte*, Madrid: Bailly/Baillière e hijos, 1908, p. 447-523, p. 453.

49 *Ibid.*, p. 455.

50 *Ibid.*, p. 456.

51 *Ibid.*, p. 458.

52 *Ibid.*, p. 463.

53 G. LALOMIA, «Il motivo della moglie...» analiza este episodio en comparación con la versión francesa original de la obra, destacando que la traducción castellana pone más énfasis en el componente pasional del amor de la reina de Algarbe, mientras que se pierde el elemento político en el que la detención del poder representa otro factor de seducción para la mujer, matiz que pertenece también a la versión del motivo de la mujer de Putifar en el *Sendeban*.

54 Véase Juan Manuel CACHO BLECUA, «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», in: *Actes del Symposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 133-169.

55 Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanch*, ed. Albert HAUF, València: Tirant lo Blanch, 2008, p. 979.

56 *Ibid.*, p. 981-982.

57 Son varias las ocurrencias en las que Roseo se burla de la vejez, sobre todo en relación con comportamientos que no se consideran socialmente apropiados por esta edad de la vida: por ejemplo, el emperador Flortir queda transformado en un viejo por no haber respetado un



vaticinio por el que tenía que abandonar las armas a los 55 años (*Flortir*, cap. 134, f.os 432v.º-435v.º); tanto el mismo Flortir, como las hadas que descubren su nuevo semblante, se rien de esta transformación física. En este caso, se ridiculiza el hecho de que Flortir no quiera conformar sus actividades con el avance de la edad y dejar las armas.

58 Véase A. CAPPELLANO, *De amore...*, p. 12, 14. Sobre el mismo asunto se pueden citar también las palabras de Castiglione: «Come adunque estimo che quei giovani che sforzano gli appetiti e amano con la ragione siano divini, così [...] quando non sono più nella età giovanile, in tutto l'abbandonino, allontanandosi da questo sensuale desiderio come dal più basso grado della scala per la quale si può ascendere al vero amore. Ma se ancora, poi che sono vecchi, nel freddo cuore conservano il fuoco degli appetiti e sottopongono la ragioneagliarda al senso debole, non si può dire quanto siano da biasimare: che come insensati meritano con perpetua infamia essere connumerati tra gli animali irrazionali, perché i pensieri e i modi dell'amore sensuale sono troppo disconvenienti alla età matura», Baldassarre CASTIGLIONE, *Il cortigiano* [1528], ed. Amedeo QUONDAM, Milán: Mondadori, 2002, p. 378. En el corpus caballeresco en general se encuentran reproches por esta actitud por parte de personajes considerados viejos. Amadís critica la actividad de seductor de su hermano Galaor, a pesar de su edad avanzada: «en mal punto señor hermano vos tornéis a la primera edad, que ya yo tenía pensado que aviades perdido estas mañas», *Florisel IV*, f.º 148v.º) (Feliciano DE SILVA, *Florisel de Niquea* (cuarta parte, libros I y II), Zaragoza: Pierres de la Floresta, 1568). En el *Primaleón* se presenta a una mujer, vieja y fea, que intenta seducir a Primaleón en un «lugar vicioso y rico lecho» (*Primaleón* [1512], ed. M.ª Carmen MARÍN PINA, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 459 cap. 183), a pesar de que su aspecto decrepito «mejor estaría en la sepultura que no aquí» (ibíd.). Este prototipo de la mujer vieja que sigue manifestando su inclinación amorosa y erótica es normalmente blanco de risa y está encarnado también por la figura de Miliana en el *Tristán de Leonís*. Otro episodio significativo que se presenta en el *Primaleón* es el relato de los amores de Tarnaes y Finea. En este caso, es el viejo rey de Lacedemonia que se enamora de Finea, de quince años, hasta el punto de que «se le olvidaron cuantas cosas avía en el mundo» (*Primaleón*, cap. 139, p. 339). La intervención de Tarnaes, hijo del rey y pretendiente ideal de la joven, aparece completamente justificada, puesto que es la descaminada voluntad del rey, que pretende amar a la joven, que queda condenada. Aunque se mantenga el elemento de rivalidad entre padre e hijo, presente también en el mito de Fedra, es la edad de la figura femenina que determina el tono distinto del relato, así como la propuesta de modelos de comportamiento diferentes.

59 M. ROSEO DA FABRIANO, *Il terzo libro de i valorosi cavallieri Palmerino d'Inghilterra, et Florianio suo fratello* [...], Venezia: Francesco Portonari, 1559.

60 M. ROSEO DA FABRIANO, *Il secondo libro di Don Silves della Selva* [...], Venezia: Michele Tramezzino, 1568.

61 Véase A. BOGNOLO, «Mambrino Roseo da Fabriano...», p. 62. Sobre el enfoque pedagógico de Roseo en sus obras caballerescas, concretamente en las continuaciones del ciclo de los Palmerines, véanse Federica ZOPPI, «Reflexiones sobre el personaje de Florianio en el *Palmeirim de Inglaterra*: evolución y reinterpretación entre Portugal e Italia», *Revista de Filología Románica*, 39, 2022, p. 85-94, en línea: [DOI] [<https://doi.org/10.5209/rfrm.80645>] [consultado el 18 de mayo de 2023]; id., «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los Palmerines», *Historias Fingidas*, 8, 2020, p. 223-255, en línea: [DOI] [<https://doi.org/10.13136/2284-2667/156>] [consultado el 18 de mayo de 2023]. También merece la pena señalar, entre las obras que revelan un interés por el ámbito pedagógico, que Roseo publicó en 1543 una adaptación del *Reloj de príncipes* de Antonio de Guevara, bajo el título *Institutione del prencipe christiano*.

Table des illustrations



| | |
|----------------|---|
| Titre | Figura 1. Detalle del plato de Hipólito y Fedra |
| Crédits | © Dumbarton Oaks, Byzantine Collection, Washington, DC. |
| URL | http://journals.openedition.org/atalaya/docannexe/image/6567/img-1.jpg |
| Fichier | image/jpeg, 930k |

Pour citer cet article

Référence électronique

Federica Zoppi, « El mito de Fedra en la literatura caballeresca: relectura de un paradigma mitológico femenino en el *Flortir* (1554) de Mambrino Roseo da Fabriano », *Atalaya* [En ligne], 23 | 2023, mis en ligne le 31 décembre 2023, consulté le 07 juin 2024. URL : <http://>



journals.openedition.org/atalaya/6567 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/atalaya.6567>

Auteur

Federica Zoppi

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

