

**SOBRE EL «DON FLORINDO»
DE FERNANDO BASURTO (1530)
UN CABALLERO ANDANTE ASEDIA EL CASTILLO INTERIOR**

Alberto DEL RÍO NOGUERAS

No es don Florindo un héroe que cuadre con los rasgos típicos del protagonista de un libro de caballerías. Su autor lo concibió misógino, inclinado al juego y la pendencia, y de conducta apicarada en algunos lances concretos.

Fernando Basurto, padre de la criatura literaria salida a la luz en las prensas zaragozanas de Pedro Hardouin allá por 1530, dividió la obra en tres partes muy definidas¹. En la primera, la militancia contra el Islam le lleva a enfrentar a su personaje con el mismísimo Mahoma. La decisión de disfrazar de ficticios acontecimientos relacionados con el litigio hispano-francés por la sucesión de reino de Nápoles, relega a Florindo en la segunda parte de sus aventuras a un papel de comparsa en la estrategia del combate diplomático. Sólo en la tercera y última sección del héroe recobra el protagonismo perdido. El asalto al Castillo Encantado de las Siete Venturas es acabado con éxito por el héroe. La hazaña, en la que había fracasado su padre, el duque Floriseo de la Extraña Ventura, estaba reservada para otro caballero, de la misma sangre, pero más perfecto en la observación del precepto de la castidad. El esquema es el seguido por *La demanda del Santo Grial*, Galaad, prototipo del caballero cristiano, acaba la aventura cuya finalización le es vedada a su padre, Lanzarote, incapaz de conservar intacta su pureza².

En un episodio anterior que prefigura el combate definitivo, el gigante Goliano advierte al duque Floriseo que le ha faltado «la ventura que ha de sobrar a otro que es llamado el Cavallero Extraño, que así como tú has desencantado la Rica Selva y a mí,

así él desencantará la casa y sabrá todos los secretos que ay en ella» (CXVI r.). Se reconoce en el parlamento el mismo tono profético que en el *Amadís de Gaula* insinúa la decadencia del héroe en favor de su hijo Esplandián. Éste será el único capacitado para concluir la empresa de la espada en la Peña de la Doncella Encantadora (IV libro, cap. CXXX)³.

En cuanto al motivo que desencadena el encierro del duque en esta prisión, se incluye a renglón seguido y supone su definitiva caída en el pecado de lujuria. En el extenso lamento que le sucede hay ya un anuncio de la alegoría relacionada con su posterior cautiverio: la imagen del alma como reducto asediado por los pecados:

«¡O mi Dios, que pequé contra tu sacratíssima magestad haviendo decaído mi memoria y resvalado mi entendimiento y cegado la razón! La qual, Señor me dista para el amparo de la conquista que hazen al ánima los enemigos della» (CXXVI r.).

La liberación de la fortaleza corresponderá intentarla a aquel individuo de entre los demás destaque por su pureza. Sólo teniendo presente esta peculiaridad logra entenderse la extraña naturaleza de un caballero andante misógino⁴. La prevención ante las tretas de la mujer es un buen seguro que permite afrontar con éxito la aventura final. Por otra parte, ésta se estructura de acuerdo con el esquema de los viajes al Otro Mundo. De ahí que el primer motivo con que se topa el caballero sea, precisamente, el de la doble alternativa en el camino, las dos sendas bíblicas, una ancha y aparentemente fácil, pero que conduce a la perdición, y otra estrecha y llena de dificultades que termina en la gloria duradera. En nuestro relato son ambas «muy angostas sendas»⁵. El héroe se decide por:

«La contraria que el duque su padre tomó para ir al castillo, aunque era la más cierta para ir a la puerta principal y no a la secreta, por donde había de ser ganada aquella ventura y deshecho el encantamento; lo que no podía ser por donde el duque había entrado, pues fue por parte que no había tantos ofensores» (CL v.).

El camino le lleva a un pueblo llamado Clemenso en donde le indican la dirección que debe de tomar, advirtiéndole que «si en él procuráis entrar, que no será en vuestra mano el salir», alusión inseparable de las mansiones relacionadas con el Más Allá. Estos consejos no le arredran y preparado para el viaje, continúa su andadura hasta ponerse a vista del Castillo Encantado.

Como tantos otros de la tradición alegórica está edificado en alto, «en un fragoso risco asentado», y con materiales exquisitos: «Y llegado más cerca, le miró que era muy fuerte y por su blancura hermoso, cuyo omenaje era labrado de piedra negra de muy maravilloso edificio» (CLI r.).

El río, al llegar a su falda, se divide en dos brazos y le rodea, procurándole así una barrera natural difícil de franquear.

Se resalta, como es de rigor, el ímpetu y profundidad de la corriente: «Mas habiendo visto que la hondura era grande y su grandeza no pequeña y su furia no poco airada, templó su osadía». Es el umbral de acceso a los dominios del trasmundo. El *locus amoenus*, tantas veces ligado a este tipo de visiones, también aparece unido a la descripción:

«Y llegado a los límites del castillo, halló que estava fundado entre dos poderosos braços del río de Vantissa, pues por todas las partes le cercavan; e antes de llegar a la subida de la roca estavan hermosos prados» (CLI r.).

Pero no todo es tributo a la tradición, hay también elementos espúreos que traducen la voluntad explícita de cristianizar el pasaje. El largo excursus narrativo que sigue a la descripción del entorno es en realidad una forma de ensalzar el sacramento de la Penitencia y el de la Eucaristía como ayudas imprescindibles para resistir los envites de los pecados. Este motivo religioso aparece por primera vez en la *Queste del Saint Graal*, obra que en algunos aspectos debió de funcionar como modelo para la concepción de la tercera parte⁶.

El héroe, en un momento en el que es vencido por el sueño, oye una voz angélica que, entre otras cosas, le transmite el siguiente mandato:

«E aposentarás en tu limpio aposento al dador de la eternal gloria porque con la tu ayuda y su misericordia serás vencedor contra los enemigos que procuran tu perdimiento con sus asechanças, en cuyas manos quedarás si las verdaderas deffensas te faltan» (CLI v.).

Se engarza aquí la exaltación de la Eucaristía y el tema del alma como castillo en que habita el Señor, que, como es sabido, tiene un desarrollo muy extenso en la literatura religiosa⁷. Su empleo en la predicación habla del favor que le dispensaron los sacerdotes en su labor aleccionadora, por las facilidades que presentaba para la explicación de la lucha contra los enemigos del cristiano. Precisamente, San Bernardo, en el sermón del primer domingo de Adviento, emplea esta alegoría y relaciona con ella los dos sacramentos de los que se habla más arriba:

«Esta casa, hermanos, es castillo del Rey eterno, pero asediado por enemigos. Así, todos cuantos hemos jurado seguir sus banderas y nos hemos alistado en su milicia, debemos persuadirnos de que necesitamos tres defensas para la guarda de este castillo, o sea: de *alcázar*, de *armas* y de *alimentos*.

¿Cuál es el alcázar? *Sión es nuestra ciudad fuerte*, dice el profeta; *el Salvador será para ella su muro y su baluarte*. El muro es la continencia, y el baluarte, la penitencia»⁸.

Si se continúa leyendo la homilía, se llega a un párrafo que ayuda a comprender la inversión que se ha oficiado en la alegoría del castillo interior. En la imagen tradicional el edificio es residencia de la divinidad, que habita su centro e irradia su luz hacia las estancias que la rodean. El propio Bernardo, en el sermón XXVI de su *Comentario al «Cántico»*, desarrolla este pensamiento:

«Estamos aquí como guerreros bajo la tienda, tratando de conquistar el cielo por la violencia, pues la existencia del hombre sobre la tierra es idéntica a la del soldado. Mientras prosigamos este combate en nuestro cuerpos actuales, estaremos todavía lejos del Señor, es decir, lejos de la luz. Pues Dios es luz»⁹.

Santa Teresa, en el libro de las *Moradas*, dio cuerpo a esta imagen de gran arraigo en las visiones paradisíacas y la adoptó para la explicación del proceso místico:

«Pues consideremos que este castillo tiene —como he dicho— muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma»¹⁰.

Ahora bien, en nuestro libro, cada una de las moradas es el aposento de uno de los pecados capitales, cuyos guardadores impiden el paso al caballero. San Bernardo, al hablar de la lucha interna contra la tentación en el sermón que ahora nos ocupa, comenta a los monjes de su orden:

«Sepa que haría oficio de traidor si alguno —lo que el Señor no permita— intentase introducir cualesquiera vicios en esta casa y convertir el templo de Dios en cubil de demonios»¹¹.

Un pensamiento parejo es el que debe de haber ayudado a invertir el sentido del combate en la obra de Basurto. El ataque de los pecados se hace en la alegoría tradicional desde el exterior hacia el interior, para intentar desalojar un castillo que es feudo de la comunión del individuo con Dios. Los guardianes son las potencias del alma. Así lo recoge Santa Teresa:

«Guardaos, hijas mías de cuidados ajenos. Mirad que en pocas moradas de este castillo dejan de combatir los demonios. Verdad es que en algunas tienen fuerza las guardas para pelear —como creo he dicho son las potencias— mas es mucho menester no nos descuidar»¹².

Florindo, sin embargo, debe de conquistar una por una las moradas de la plaza fuerte, ocupadas por los siete pecados capitales. Los defensores atacan, pues, en sentido contrario, desde el interior del castillo hacia el exterior, que es de donde proviene la amenaza del enemigo virtuoso. Como en el sermón para el primer domingo de Adviento que confeccionó San Alberto Magno:

«Envíanos dos discípulos: el temor bien temperado y el amor, que penetren en el Castillo de nuestra alma, erigido contra Ti con el orgullo de sus torres, la dureza de sus murallas y su obstinación feroz»¹³,

y en este fragmento de los *Diálogos de la conquista del Reino de Dios*, de fray Juan de los Ángeles:

«Quiero que sepas que las condiciones con que has de comenzar esta conquista son dos. La primera es desterrar de todo punto los pecados de tu alma por la verdaderísima penitencia. La segunda, pelear con doce enemigos que defienden la entrada deste divino Reino como doce fieros jayanes»¹⁴.

Ha de suponerse, pues, que la lucha es trasunto del combate interno del héroe por recuperar el territorio espiritual perdido frente a las huestes del pecado. De esa forma, y tras la victoria, es posible su elevación a modelo de caballero cristiano perfecto.

La disposición ascendente del combate está condicionada tanto por el enclave tópico del castillo en lugar elevado, como por la lucha que traduce, más ardua cuanto más cerca se está del triunfo final. En el esquema hubo de influir necesariamente la organización de las obras alegóricas que eligen el motivo de las Casas de Fortuna o los Infiernos de Enamorados para su desarrollo. Es el modelo seguido por Dante en la *Divina Comedia*¹⁵. El italiano estructura su visión del Purgatorio ajustándose a este esquema ascensional en el que de la mano de Virgilio va pasando, precisamente, por cada una de las siete moradas de los siete pecados capitales. La última es, como en el Castillo Encantado del *Don Florindo*, aquella en que residen los que han pecado contra la virtud de la castidad. Superada ésta, se entra posteriormente en el terreno del Paraíso; o lo que es lo mismo en nuestro libro, el héroe culmina su hazaña espiritual. Veamos cómo se planteada el asalto definitivo.

Tras haber recibido la Eucaristía de las manos de San Bernardo, y con las armas de la oración, «puerta para entrar en este castillo» según Santa Teresa¹⁶, se dispone a enfrentar el asalto definitivo. Las ayudas son las mismas que el abad de Claraval re-

comendaba a los caballeros del Temple en la regla que él mismo presentó en el Concilio Trecense de 1128:

«Saciados, pues, y fortalecidos con el manjar celestial; y esforzados con los divinos preceptos, oída Misa ninguno tema la batalla, seguro de la vitoria»¹⁷.

Para franquear el río, que, curiosamente carece de puente como en tantos otros relatos de este tipo, el héroe busca «la parte que más sin peligro le pareció».

Su primer encuentro le enfrenta a dos moros, que guardan la primera casa, la de la Envidia, y recuerdan a tantos moros custodios de cuevas y tesoros repartidos por la geografía y el folclore peninsulares. Su derrota se debe, según explica uno de ellos, al aliado espiritual de Florindo, el sacramento recibido con anterioridad al combate:

«Ten por cierto, cavallero, —dixo el moro— que al tiempo que fue encantada esta ventura no se hizo por más ni por menos tiempo durable de quanto entrasse aquí un cavallero que truxesse en su poder un *Rex regum, dominus dominatium*» (CLIII r.).

Ellos son los informadores de los obstáculos que encontrará Floristán en el asedio al castillo: un sagitario, un fuerte salvaje, dos valientes caballeros, un mal demonio y un poderoso jayán, catálogo de tradicionales seres que impiden el paso a los héroes en sus aventuras de trasmundo y que concretan en este caso las sabandijas y bestias de los castillos de Santa Teresa y de la mística islámica¹⁸.

Los recursos para su vencimiento son variados. El primero de ellos sucumbe por las palabras escritas en un anillo de los dos que Clariana le había dado al tiempo de partirse de ella y con los que ya había desencantado la casa de la Rica Selva. Gajes de amor y fidelidad, los anillos son también objetos maravillosos muy repetidos en los relatos folclóricos¹⁹. Ahora bien, las inscripciones grabadas en los empleados en este episodio remiten de nuevo a la cristianización de los elementos mágicos en el *Don Florindo*: «Verbum caro factum est» y «Iesus Nazarenus Rex Iudeorum». Las palabras sólo son desveladas, sin embargo, al final de la novela, pues su eficacia se manifiesta de manera exclusiva si se

respetar la prohibición de mirarlas antes de acabar las aventuras para las que está concebida su función de auxiliares mágicos²⁰.

El salvaje que le sale al paso en la tercera ventura reúne en su persona las cualidades del gigante Anteo, que recuperaba energías en contacto con la tierra: «E por redoblar las fuerzas el salvaje se echó en tierra». Ambos grupos, gigantes (también representados en el jayán de la Séptima Ventura) y salvajes, están relacionados con las fuerzas de lo instintivo e irracional²¹. Sólo atravesando los límites que guardan estos personajes pasa el héroe a una nueva zona de experiencia, que conlleva, a nivel psicológico, el conocimiento profundo de las posibilidades del yo²².

Otros dos combatientes recuerdan a los monstruos mitológicos y de los bestiarios: La Segunda Ventura la guarda «un cruel sagitario por mandado de una dueña llamada Avaricia, señora de gran poder». Este híbrido de hombre y caballo, que remite al centauro de las leyendas clásicas, simboliza en el *Physiologus* al hombre cristiano atraído por los placeres del cuerpo, así como a las personas hipócritas y de voluntad doble:

«Est honocentauris itidem natura biformis
In quibus est asinus humano corpore mixtus.
Quam plures homines sic sunt inmore biformes,
Unum dicentes, aliud tibi mox facientes,
Qui foris ut fantur, sic intus non operantur.
Ut pote sunt multi, qui de virtute locuti
Clunibus indulgent: his o quam pulpita fulgent»²³.

El guardián de la Cuarta Ventura tiene una propiedad semejante a la del basilisco, monstruo al que la tradición atribuye el poder de matar al hombre con la vista:

«Le salió a dar batalla el valiente cavallero Polidón, al qual en viéndole se le encandilaron los ojos con tan furiosos rayos de fuego que pensó perder la vista. E no lo pudiendo él ni su cavallo sufrir, se bolvió de espaldas a Polidón llamando a voces a Nuestra Señora para que Ella en tan gran peligro le ayudasse. E saliéndole por la cara Polidón, le tornó a mirar otra vez; con cuya vista se tuvo Floristán por perdido» (CLIII v.).

Al igual que en el caso del centauro, la interpretación sim-

bólica del extraño animal es también negativa. En el *Bestiario de amor rimado* el basilisco es asimilado a los amantes traidores que con capaces de escudriñar el corazón del contrario hasta desvelar sus más íntimos secretos²⁴. Florindo lo afronta de espaldas, encomendándose a la Virgen y con la ayuda de las palabras sagradas de los anillos, que dan pleno resultado ante un enemigo que, como los anteriores, es más espiritual que material.

Si se lee con detención el texto, se observará que estas cuatro primeras conquistas se han realizado en edificios que no formaban parte de la construcción central del castillo. Son casas situadas en la falda del risco sobre el que se eleva la mole. El héroe, una vez superada la Cuarta Ventura llega a los pies de la fortaleza. El narrador detalla su estructura por extenso:

«El qual en triángulo era fabricado, y en el fin de cada lienço del triangulado estava una valiente torre, y en medio de estas tres torres havia quinze torrejones baxos con sus offensas, y en medio de todos estava una altíssima torre de omenaje, la qual era labrada de piedra negra con unas barras atravesadas y vandas verdes sembradas por ella, con una letra que dezía: «Sola fides sufficit» (CLV r.).

La descripción hace pensar en los castillos alegóricos de la tradición iconográfica renacentista, máxime con esa referencia inequívoca a la heráldica en la torre del homenaje. Precisamente ese tipo de ilustraciones adorna a veces las portadas de novelas sentimentales o libros de caballerías, entre otras obras. Pero hay un detalle, además, que ha podido influir en la adopción de un castillo triangular para asiento de las tres últimas moradas. El libro está dedicado a Juan Fernández de Heredia, conde de Fuentes. Su escudo heráldico, que figura en la portada del *Don Florindo*, consta de cinco castillos. Todos ellos son idénticos, y en cada uno se levantan tres torres, siendo la central la más elevada. Por otra parte, las coplas alusivas recogidas en el frontispicio relacionan el derecho a lucirlas en los blasones familiares con las gestas de los antepasados:

«Haziendo cosas estrañas
 Dos Heredías las ganaron,
 Porque vieron sus hazañas

Al tiempo que retiraron
Los moros de las Españas»²⁵.

Muy bien podría pensarse que se trata de un detalle alusivo al destinatario del libro, aunque lo cierto es que la armonía constructiva basada en el 3 delata de nuevo el tributo a la simbología de los números. La tradición teológica del 7 (Virtudes, Vicios, ...) aporta la ventaja de facilitar la división en dos grupos de cuatro (Virtudes teologales) y tres (Virtues cardinales, Trinidad, etc.)²⁶, respectivamente. Basurto ha elegido esa apoyatura para montar en torno a ella la narración de la aventura cumbre de su héroe. Y de paso, ha podido homenajear a su señor con la alusión escondida e ingeniosa.

La serie final vuelve a presentar un umbral que también toma sus elementos de las visiones de trasmundo, aunque compensadas con algún toque menos alegórico:

«porque en todo su circuitu había una cava de demasiada hondura (...). Y en cada una salida había una hermosa fuente que manava debaxo de las murallas, y en la más próspera dellas estava un hermoso molino para servirumbre del castillo; y en las salidas dél había grandes labranças que se regavan con las aguas de las tres fuentes». (CLV r.)

Se reconoce en la pintura del castillo la reminiscencia de los ríos del Paraíso, (tradicionalmente cuatro, y no tres), adscritos a la descripción de este tipo de paisaje maravilloso²⁷; pero lo cierto es que apuntes como el del molino y las labranzas hacen recordar la preciosa serie de iluminaciones de las *Tres riches heures* del duque de Berry, con el detalle de las labores al pie del castillo señorial.

Aparece también repetido un motivo que ya habíamos comentado más arriba: el de la dificultad de acceso, en este caso concretada en «la puente levadiza (...), sembrada toda de abrojos de fierro de tres puntas, en manera que si no con mucho trabajo y no con pequeño peligro no se podía entrar por ella» (CLV r.). El obstáculo le obliga, una vez más, a prescindir de su caballo para traspasar el umbral, cosa que hace «no dexando de rezar sus devotas oraciones» al igual que había comenzado su aventura.

Su final, tras vencer a las dos guardas de las salas anteriores, lo encara en «lo más fuerte del omenaje», que se encuentra separado por una nueva cava que lo cerca. Como era de esperar, se resalta la dureza de la prueba, último eslabón en una cadena de obstáculos crecientes:

«Vido salir por la puerta della un poderoso jayán cuya estatura era admirable, armado de todas armas, con una fuerte ronca en sus manos, y en su compañía siete demonios infernales haciendo muy gran ruido. El qual, como los vio, no fue poco espantado por parecerle el mayor peligro de todos los pasados» (CLVI v.).

La victoria sobre el guardador permite a Florindo rescatar de la Séptima Ventura a su padre y a Clarinda, hermana de Clariana. Convergen así dos intrigas, la principal y una de las múltiples secundarias, en este episodio final. En él también se conjuga el tema de las Casas de Fortuna con la típica hazaña en la que el héroe desciende a los infiernos y libera a los caballeros presos en él²⁸.

La tradición alegórica había acuñado toda una serie de motivos comunes para la descripción de este tipo de visitas a lugares de penitencia y castigo²⁹, como purgatorios e infiernos de enamorados. La coincidencia en el enclave externo, dada la similitud con los viajes al Otro Mundo de estos episodios, también tiene su parangón en el *Don Florindo* en lo que concierne a su interior. Algunos detalles en episodios anteriores recordaban a las Casas de Fortuna, si bien su descripción sólo coincidía a grandes rasgos con las más clásicas de la historia literaria. En esta oportunidad la estructuración del episodio del Castillo de las Siete Venturas sigue de manera bastante fiel el modelo de estas visitas alegóricas. Así, tras el vencimiento de las guardas, son los mismos defensores quienes acompañan al héroe en el recorrido por cada mansión o sala en donde están figurados los ejemplos de los transgresores históricos de cada uno de los siete pecados capitales:

«Y tomándole por la mano le llevó a la casa, y entrado en un aposento de mucha grandeza vido en él a muchos señores que estavan sin vida, con unos rétulos en sus manos de quién sera cada uno» (CLIII r.).

Florindo va leyendo uno por uno los carteles en que se explica la culpa de los personajes, de donde resulta la lista de ejemplos de hombres y mujeres, antiguos y contemporáneos que ilustran la casa. Normalmente, los primeros en ser citados pertenecen a las historias del Antiguo Testamento, desde el que se va avanzando cronológicamente por la antigüedad griega y romana hasta incluir algún caso de pecador coetáneo al tiempo del héroe. Las figuras, pues, pueden ser o rigurosamente históricas, o de fuentes sagradas y ejemplares conocidas; o bien, por último, ficticias o relacionadas de manera exclusiva con la novela, como es el caso del caldeo Polidón en la Cuarta Ventura:

«E siendo entrado, vido las mesmas figuras de muchos cavalleros y señores de gran antigüedad, entre las quales miró si estava la del duque su padre o la de Clarinda. E no habiendo visto a ninguno, miró por Polidón, al qual vido que casi estava todo quemado. Y maravillado de tal misterio, se llegó por leer los nombres de los que allí estaban, que cada qual en sus manos tenía. Y comenzando de la primera por ser muger, halló que dezía: Eva pecó por gula contra el mandamiento de Dios. Esaú por gula vendió su mayorazgo. Loth por embriaguez dormió con sus hijas. (...) Claudia Saphira por comer fue mala muger. Lucrana por cumplir con su apetito fue adúltera...» (CLVIII v.)

El carácter de infierno de la mansión queda inequívocamente reflejado en multitud de alusiones al fuego, las llamas, e incluso al estado ontológico de los castigados:

«Y en llegando a la puerta vido que ardía por de dentro en crueles llamas de fuego que infernal parecía» (CLVIII v.)
 «...adonde vio muchos señores y cavalleros fuertes, bivos y muertos, que junto de grandes llamas de fuego de una manera estaban penando» (CLVI r.)
 «Los quales si quieres ver te los amostraré, que sin tener ánimas están penando los cuerpos en la prisión diputada para esta ventura» (CLV v.).

La conexión de la tradición alegórica de las mansiones de Fortuna y Purgatorios con el esquema arquetípico del progreso

del héroe se realiza precisamente en esta fase central de una aventura que, a grandes rasgos, sigue la organización de los ritos iniciáticos. No se olvide que éstos son «plasmaciones de estados o procesos de transición que conducen de uno imperfecto a otro perfecto»³⁰, y que por lo tanto, la andadura del héroe se adecua en muchas ocasiones a sus etapas.

La iniciación propiamente dicha es la etapa central del rito. Ya se ha comentado lo suficiente cómo se ajusta en este caso al esquema de los viajes de ultramundo. La relación establecida entre la doctrina cristiana de los siete pecados capitales y el desenlace del episodio concuerda con el sentido de una aventura que supone la renovación espiritual del héroe. Éste deja atrás mediante la superación de las pruebas una etapa de su vida en la que no había alcanzado la perfección. Su progreso hacia el Castillo Encantado es paralelo al tránsito desde su posición de caballero mundano a la de soldado de la milicia de Dios:

«El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerequisite al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (unificación)»³¹.

Pero en este episodio central el héroe es además un nuevo Eneas adentrándose en el dominio de las sombras con la intención de hallar a su padre, a la vez que un renovado Amadís libertador de los caballeros presos por las malas artes de los pecados. Es su particular descenso a los infiernos (o ascenso al Paraíso) del que saldrá renovado y dispuesto a reintegrarse a la sociedad, una vez alcanzado el secreto de los dioses, o lo que es lo mismo, la plenitud de espíritu³².

El combate alegórico elegido por su autor para traducir esa superación espiritual le sitúa como pionero de los caballeros a lo divino³³ y nos muestra una curiosa elaboración literaria de la tradición simbólica que tan granados frutos cosechará en la mística teresiana.

NOTAS

1. Su título completo es *libro agora nuevamente hallado del noble y muy esforçado cavallero don Florindo, hijo del buen duque Floriseo de la España Ventura, que con grandes trabajos ganó el Castillo Encantado de las Siete Venturas*. Doy entre paréntesis el número del folio en que se encuentran los textos citados por la única edición conocida del libro. Puede consultarse un resumen de urgencia de la obra en P. DE GAYANGOS, «Discurso Preliminar», *Libros de Caballerías*, Madrid, Atlas, 1963, pp. XLVIII-L.
2. Sobre la interpretación alegórica en clave cristiana, véase el artículo de E. GILSON, «La mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal», *Romania*, LI (1925), 321 y ss. Consúltese también: J. MARX, *La légende arthurienne et le Graal*, Paris, PUF, 1952, pp. 299 y ss.
3. Vid.: J. M. CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979, pp. 331 y ss.
4. Sobre esta singularidad del libro de caballerías de Basurto versó mi comunicación en el II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Segovia, Octubre de 1987), ahora en prensa en sus Actas bajo el título: «Misoginia medieval y libros de caballerías. El caso de don Florindo, un héroe del desamor». Muy amablemente Alberto Blecua me ha hecho observar la coincidencia de conducta antiamorosa y apicarada con el protagonista del *Baldus*. Véase su estudio: «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV (1971-1972), 147-239.
5. Como es sabido, es básica la consulta de H. R. PATCH, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, Madrid, FCE, 1983, cuyo profuso empleo en este artículo me exime de citarlo a cada paso, por no repetir innecesariamente referencias que se encontrarán mucho más detalladas en la obra con sólo consultar su muy completo índice analítico. Sobre el motivo concreto de las dos sendas véase el apéndice de M^a. R^a. Lida, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», pp. 394 y ss. de la edición de Patch citada. Curiosamente, en Ramón Llull, las sendas, siete, corresponden a las de los pecados capitales. La alegoría está también relacionada con la imagen del alma como castillo interior: «Fortitudo es virtut qui sta en noble coratge contra los set peccats mortals, qui son carreres per les quals hom va a infernals turments qui no han fi (...). On, cavaller qui va per ayals carreres, no va al hostal on noblea de cor fa sa habitacio e son stage». «Libre del Orde de Cavalleria», en *Obres de Ramon Llull*, Palma de Mallorca, Comisió Editora Lulliana, 1906, I, p. 239. Por último, en el *Cancionero Geral* de García de Resende (ed. de A. J. GONÇALVES GUIMARAIS, Coimbra, 1917, II, pp. 58 y ss.), hay una

- composición de don Juan Manuel, en castellano, sobre los siete pecados mortales, en la que se habla de la existencia de dos caminos: el llano, verde y deleitoso acaba en siete sendas muy concurridas que llevan a los siete pecados capitales. Apud M^a. R^a. LIDA, *Op. cit.*, p. 404. Para la relación de las sendas con la Y pitagórica véase: A. EGIDO, «El Arte de la Memoria y El Crítico», en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1986, pp. 47, n. 61, 53 y 62.
6. No se olvide, por otro lado, que este núcleo central del *Lanzarote* en prosa está profundamente marcado por la doctrina mística de San Bernardo de Claraval, como demostró Etienne Gilson en su documentado artículo ya citado. Parece haber, pues, una innegable relación entre la obra del santo y la elevación de Florindo a modelo de caballero espiritual. El mismo Gayangos llegó a postular la condición de monje blanco para su autor, a tenor de las continuas alusiones al santo cisterciense. *Op. cit.*, p. L.
 7. Véase el artículo de Aurora Egido, «La configuración alegórica de El Castillo interior», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, X (1983), 69-93. En él se recoge la bibliografía sobre esta tradición.
 8. «Sermones de los Santos», en *Obras*, Madrid, BAC, 1947, p. 680.
 9. Véase el comentario de G. DUBY, *San Bernardo y el arte cisterciense. (El nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 72 y ss.
 10. Uso la edición de las *Obras completas de la Santa*, Madrid, B.A.C., 1962, p. 346.
 11. San Bernardo, *Op. cit.*, p. 682.
 12. Santa Teresa de Jesús, *Op. cit.*, p. 352.
 13. Véase el comentario de R. RICARD, «Quelques remarques sur les Moradas de Sainte-Thérèse», *Bulletin Hispanique*, XLVII (1945), p. 189 y ss.
 14. Fray Juan de los Ángeles, «Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios», en *Obras místicas*, Madrid, Bailly-Baillière, 1912, NBAE-20, p. 52.
 15. Añádase el sagaz apunte de F. A. Yates al respecto de la influencia de los *Artes de la memoria* en la estructuración de este tipo de mansiones. «Los lugares del Infierno, variados según la naturaleza de los pecados que se castigan en ellos, pueden ser considerados como abigarrados loci de la memoria. Y las persuasivas imágenes que nos ocupan, han de ser, por supuesto, las imágenes de los condenados» (*El Arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, p. 119).
 16. *Op. cit.*, p. 347.
 17. San Bernardo de Claraval, «Regla de los pobres soldados de Christo, y del Templo de Salomón, (...) tradújola de latín en castellano el autor de esta obra», Miguel Ramón Zapater, *Císter Militante en la campaña de la Iglesia contra la sarracena furia*, Zaragoza, Agustín Verges, 1662, p. 113.

18. M. ASIN PALACIOS, «El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa», *Al-Andalus*, XI (1946), p. 270. Georges Duby comenta, refiriéndose al arte religioso de los siglos XI y XII, cómo la incorporación de «todo lo fabuloso sirvió de antídoto para desenmascarar el mal, para conjurarlo, otorgándole un rostro, situándolo corporalmente a fin de exorcizarlo mejor» (*Op. cit.*, p. 45). Mucho antes, C. S. Lewis había hecho notar el proceso de concreción que en el caso de los siete pecados capitales había desembocado en sus extendidas personificaciones: «Los siete u ocho pecados mortales, imaginados como personas, se hicieron tan familiares que el creyente terminó por perder la facultad de distinguir entre alegoría y pneumatología. Las virtudes y los vicios se habían hecho tan reales como los ángeles y los demonios» (*La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, p. 73).
19. Véase el índice de S. Thompson citado. Como se puede leer en H. R. PATCH, *Op. cit.*, p. 268, el objeto mágico, y concretamente el anillo no es un elemento insólito en el viaje al Otro Mundo.
20. Esta prohibición es también de corte folclórico. Véase el índice de S. Thompson, números C-600-649 y C-315, relacionados con los tabús.
21. El artículo de Aurora EGIDO, «El vestido de salvaje en los Autos Sacramentales de Calderón», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-186, contiene, entre otras cosas, una exhaustiva guía bibliográfica de los estudios sobre la figura del salvaje. Al respecto de la relación entre salvajes y gigantes no me resisto a transcribir la interpretación que Daniel Devoto recoge de unos escritos de Richard Hurd, arzobispo de Worcester e interesado en las relaciones de la caballería con las narraciones antiguas: «We hear much of knights-errant encountering *Giants*, and quelling *Savages*, in books of Chivalry... These Giants were oppressive feudal Lords, and every Lord was to be met with, like the Giant, in his strong hold, or castle. Their dependants of a lower form, who imitated the violence of their superiors, and had not their castles, but their lurking-places, were the *Savages* of Romance. The great Lord was called a Giant, for his power; the less a *Savage*, for his brutality». («XII Letters on Chivalry and Romance», en *Moral and political dialogues*, London, T. Ladel, 1768^o, II, letter IV, p. 226, apud D. Devoto, «Folklore et Politique au Château Ténébreux», en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1975, p. 314, n. 6). Véase también S. A. VOSTERS, *Lope de Vega y la tradición occidental*, Valencia, Castalia, 1977, I, pp. 381-399, y 415 y ss. Y el capítulo V de la obra de F. G. VERY, *The Spanish Corpus Christi Procesion. A Literary and Folkloric Study*, Valencia, 1962.

22. «La muerte del dragón y el sometimiento del gigante en el romance caballeresco sugieren una fuerza civilizadora que va aumentando gradualmente su control sobre un orden natural turbulento». N. FRYE, *La escritura profana*, Barcelona, Monte Ávila, 1980, p. 197. Puede consultarse a este propósito el libro de C. JUNG, *Transformaciones y símbolos de la libido*, Buenos Aires, 1952.
23. THEOBALDI, *Physiologus*, ed. by P. T. EDEN, Leiden und Köln, E. J. BRILL, 1972, p. 62. El centauro es para Dante el símbolo del mal y la encarnación misma de Satán. Véase: *Infierno*, canto XVII, vv. 7-13. Sobre estos animales puede consultarse la obra de C. KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, pp. 152 y ss. En el *Amadís* aparecen caballos sagitarios, procedentes de la influencia de las Leyendas troyanas. Véase la edición de este libro preparada por Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, p. 44. Asimismo, se puede comprobar la presencia de sagitarios como guardadores de uno de los *loci* del Infierno pintado por Nardo di Cione en Santa Maria Novella de Florencia.
24. A. THORDSTEIN, *Le Bestiaire d'Amour rimé*, Lund-Copenhague, 1941, vv. 3212-3234.
25. Véase el escudo de la casa de Heredia en la página 413 de Matí DE RIQUER, *Heráldica Catalana*, 1983, vol. II. Debe de acudirse al apartado «Edificis i construccions en pedra», del volumen I, pp. 276 y ss. para obtener una detallada mención del empleo heráldico de estas figuras, mayoritariamente compuestas por elementos ternarios.
26. Véase las acertadas apreciaciones y la orientación bibliográfica de Aurora Egido a este respecto en su artículo sobre la Santa, p. 73 y nota 14.
27. Sobre los ríos del Paraíso, véase H. R. PATCH, *Op. cit.*, pp. 144 y ss.
28. En la tradición hispánica existe un modelo para este tipo de episodios en la hazaña de Amadís en la cueva de Arcaláus el encantador. *Vid.*: J. M. CACHO BLECUA, *Op. cit.*, pp. 119 y ss., en las que se interpreta la aventura como un descenso a los infiernos.
29. Sobre este asunto es básico el libro de C. R. POST, *Mediaeval Spanish Allegory*, Harvard U.P., 1915, reeditado por Greenwood Press, Westport, 1974, especialmente las páginas dedicadas al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en el capítulo XIV. Sin salirse del solar aragonés, Pedro Manuel Jiménez de Urrea en su composición «Fiestas de Amor» diseña un infierno amoroso en el que la Muerte acompaña al poeta y va enumerando los personajes que se encuentran en él (*Cancionero*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1878, pp. 144-161. Esta edición reproduce la de Burgos de 1513. En un libro de caballerías a lo divino de 1552, Pelio Roseo, en busca del caballero del Sol, penetra en las siete cuevas de la Olvidada Puerta. En la última morada topa con la sala de la Fama. En ella observa que

- «en torno a las paredes, que hermosa y ricamente estaban labradas, habó a un alto estrado que toda la sala rodeaba, sobre el cual estaban, en ricas sillas de vulto, figurados todos los reyes de España (...). Cada uno tenía sobre su cabeza su nombre, sus armas y un pendiente pendón que sobre las armas se tendía». P. HERNANDEZ DE VILLAUMBRALES, *Peregrinación de la vida del hombre*, (Ed. de H. SALVADOR MARTINEZ), Madrid, FUE, 1986, pp. 113-114.
30. J. VILLEGAS, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 105.
 31. J. CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1972, p. 217.
 32. *Ibidem*, p. 35.
 33. Para el estudio de la combinación del simbolismo cristiano con la imagen del caballero, dependiente de una concepción del servicio del hombre a Dios como la más alta caballería, consúltese la obra de R. TUVE, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and their Posterity*, Princeton, Princeton U.P., 1966, especialmente en su capítulo II. Anteriormente, Carlos Clavería había dedicado unas esclarecedoras páginas a conectar la tradición literaria de los combates alegóricos con las posteriores reelaboraciones a lo divino de las caballerías mundanas en su «*Le Chevalier délibéré*» de *Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1950, pp. 94 y ss. El tema es apuntado de paso por B. W. WARDROPPER en su conocido estudio sobre *La poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 15-17. Véase ahora el interesante estudio que H. SALVADOR MARTINEZ coloca al frente de su edición de la *Peregrinación de la vida del hombre*, citada en nota 29, especialmente en sus páginas 27 a 63 en donde sienta algunas bases para la interpretación de los libros de caballerías a lo divino. El libro, como resalta su editor, tiene varios puntos en común con el *Don Florindo* (p. 57).