

De Melusina a Medusina (sobre la Quexa y Aviso de Juan de Segura)

Leonardo ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

Medusina es el nombre de la princesa de Grecia, mágicamente sustraída por su padre de la amorosa contemplación del príncipe Barinaldo y enamorada de nuevo —contra las previsiones astrológicas del rey de Grecia— del hijo del rey de Etiopía, Luzindaro. La historia de los amores de esta inscontante enamorada y de su devoto Luzindaro constituye la trama de una «pequeña ficción» (hoja 44 v) escrita por Juan de Segura que apareció impresa por primera vez en Toledo, en 1548, junto con otra obra del mismo autor —el *Processo de Cartas de amores*— que ha disfrutado hasta ahora de mayor fortuna crítica¹. La fecha de publicación y sus peculiares rasgos de construcción han convertido a la novelita en un texto periférico del universo literario como la crítica viene denominando, desde la propuesta del Menéndez Pelayo, la *novela sentimental* española. «Es una extraña mezcla de discursos sentimentales, alegorías confusas y gran copia de aventuras fantásticas; en lo cual se distingue de todos los demás libros de su género, asimilándose mucho más a los de caballerías y aún a las novelas orientales» escribía el autor de *Orígenes de la novela* en una página de

¹ Las impresiones conocidas del *Processo de cartas d'amores que entre dos amantes passaron: con una carta para un amigo suyo pidiéndole consuelo y una quexa y aviso contra amor* son las de Toledo (Fernando de Santa Cathalina y Diego Ferrer, 1548), Alcalá de Henares (Juan de Mey, 1553), Venecia (Gabriel Giolito, 1553), Estella (Adrián de Anvers, 1562, 1564). Ediciones modernas del *Processo* son las preparadas por Edwin Place (Evanston, 1950), Joaquín del Val (Madrid, 1956) y por Eugenio Alonso Martín, Pedro Aullón de Haro, Pancrácio Celdrán Gomáriz y Javier Huerta Calvo (Madrid, 1980). Las tres impresiones modernas sólo reproducen el *Processo de cartas de amores*, texto al que dedican especial atención en sus respectivas introducciones. La última ofrece una detallada relación de las ediciones conocidas y de los principales repertorios en los que han sido anotadas; a los catálogos bibliográficos que citan los editores es preciso añadir A. PÉREZ GOYENA: *Ensayo de bibliografía navarra* (Pamplona: Príncipe de Viana, 1942), 114-115 que describe la impresión de Estella de 1564 y Keith WHINNOM, *The Spanish Sentimental Romance, 1440-1550* (Valencia: Grant and Cutler, 1983), pp. 78-79. En este trabajo cito por la edición de Alcalá de Henares, ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

esta monografía que sirve de transición entre su análisis de la *novela sentimental* y las páginas subsiguientes, que dedicó a la *novela bizantina* ².

A partir de esta formulación, los estudios de la narrativa filigráfica o han olvidado expresamente la existencia de la obrita ³ o han hiperbolizado las consideraciones de Menéndez Pelayo al interpretar la obra como una pieza de transición entre un esquemático *género sentimental* y otras formas de novelas de la época, especialmente las llamadas novelas de caballerías y las novelas bizantinas ⁴. Esta segunda posición remite a un enjundioso problema de la historiografía literaria española, como es la definición de los caracteres específicos de la *novela sentimental*. Estudios monográficos de obras individuales y las discusiones generales sobre la sustantividad de los relatos sentimentales ⁵ han resaltado la confluencia de varias modalidades didácticas y concionatorias y, por supuesto, de los componentes narrativos aportados por las aventuras caballerescas que Gayangos, a mitad del XIX, había señalado con el marbete patrocinador de un extenso repertorio de textos novelescos en «lengua castellana o portuguesa, hasta el año de 1800» ⁶, entre los que se cuenta la novelita de Juan de Segura.

Efectivamente, una secuencia de la *Quexa y aviso contra amor* ofrece dos apuntes sucesivos de aventuras caballerescas; en un primer momento, una batalla naval, y, acto seguido, un duelo resuelto de modo maravilloso. Para mayor relevancia de la aventura, el episodio va precedido de una expresa declaración de los dos amantes Luzindaro y Medusina que, de mutuo acuerdo, desisten de la reconquista del reino de Etiopía para, en palabras de la dama, «gozar de su señor Luzindaro en el castillo del Deleite donde sus coraçones habían sido presos por el gran dios Cupido» (h. 74 r.).

² Marcelino MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la Novela*. Madrid: CSIC, II, 1962, pp. 67-70.

³ Edwin B. PLACE: *Manual elemental de novelística española* (Madrid: Victoriano Suárez, 1926), sólo cita (p. 109) el *Proceso de cartas de amores*. En el más reciente trabajo sobre la *novela sentimental* que ha llegado a mis manos se señala que la trayectoria del *género* concluye con el *Proceso de cartas* de Juan de Segura (Françoise VIGIER: «Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XVe et XVIe siècles», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, 1984, 254).

⁴ Dinko CVITANOVIC: *La novela sentimental española* (Madrid: Prensa Española, 1973), p. 249; Antonio PRIETO: *Morfología de la novela* (Barcelona, 1975), pp. 319-320; Eugenio ALONSO MARTÍN *et alii*, prólogo a la edición del *Proceso de cartas de amores*, pp. XIV-XVII.

⁵ Antonio Gargano ha repasado y establecido un balance de la bibliografía general aplicada a la interpretación del género; véase «Stato attuale degli studi sulla novela sentimental», en *Studi Ispanici*, 1979, pp. 59-80.

⁶ El catálogo que acompaña a la edición del *Amadís y Las Segas de Esplandián* en la edición de la BAE, engloba, bajo el rótulo de «caballerescas», diversos relatos que la crítica posterior habría de considerar como sentimentales o como bizantinos, y llega a incluir referencia a poemas épicos como la *Hermosura de Angélica* o las traducciones castellanas del *Orlando ariostesco* (volumen. XL; pp. LXIII-LXXXVII; las descripciones de las novelas de Segura y de las traducciones de la *Melusina* francesa se recogen bajo la entrada de «Historias y novelas caballerescas»).

Un rasgo constructivo característico de la novela caballeresca —el empleo de la técnica del entrelazado— se manifiesta en el punto culminante del proceso amoroso de los protagonistas, cuando Luzindaro ha sido rechazado por tercera vez y lamentando el desamor de la dama, sufre una imprevista tormenta que el narrador describe en estos términos:

se haze tal alboroto en el mar que parecía subir las olas a comunicar con los altos cielos, y sale della un furioso delfín y coge al sin ventura amador y vase por la mar adelante haziendo grande sonido él y otros muchos que alrededor dél iban: y el barco con su escudero en un punto fueron lançados en la tierra, donde fue con gran pesar a dar estas nuevas a quien había causado tanto mal, que era su señora, de la cual en su tiempo hablaremos (h. 63 v).

Sigue el relato del viaje submarino de Luzindaro al palacio de la maga Atchelasia y la descripción de las providencias tomadas por la maga para la consumación del amor de los dos protagonistas, hasta el punto en el que la narración se retrotrae al momento en el que

· assí acaesció a esta señora, que mucho [amor] tenía y mucho más le creció al tiempo que el escudero de su amante llegó, el cual como a su señor viesse en alta mar y la fuerça de las olas lo echassen a tierra, presentóse ante la causa que tanto mal la había causado y allí le contó todo lo pasado (h. 66 r).

Los momentos de la novela a que corresponden los episodios citados no ofrecen por sí mismos entidad suficiente para considerar que sólo por ellos bordea el terreno del relato bizantino y todo suscitó en Europa y en España por la difusión de Heliodoro y Aquiles Tacio. La *Quexa* precede, aunque sea en muy pocos años, a las primeras traducciones o adaptaciones castellanas de las novelas griegas. Si se habla de conexión de nuestra obra con la novelística bizantina, parece más ajustado al curso posible de las relaciones literarias, tener en cuenta la hipótesis de las semejanzas existentes entre ésta y la novela caballeresca medieval de que ha hablado Avall-Arce en referencia a un conocido pasaje del *Amadís*⁷; el fenómeno habría tenido, además, especial enraizamiento en relación con las Cruzadas.

Una novela caballeresca francesa, entre otras complejas motivaciones genéticas, tuvo estrecha relación con la historia de las cruzadas, en concreto, con la decadencia de la familia de Lusignan, que había sido titular de la corona de Chipre y del reino de Jerusalén. Se trata de la obra de Jean d'Arras. *Melusine*, novela en prosa de finales del siglo XIV que más tarde puso en verso Coudrette⁸. La obra tuvo una gran difusión europea y, por su-

⁷ Juan Bautista AVALLE ARCE, «El arco de los leales amadores en el Amadís», en *NRFH*, 6 (1952), pp. 154-155.

⁸ Cf. la edición de Louis STOUFF: *Mélusine. Roman du XIVe siècle*, Paris, 1932 (reed. Genève: Slatkine, 1974); y para el poema de Coudrette, la edición de Eleanor Roach. *Le Roman de*

puesto, se conoció en la Península gracias a tres impresiones diferentes de traducciones castellanas —Toulouse, 1489; Valencia, 1512 y Sevilla, 1526— y cuya difusión entre los lectores de textos de ficción atestiguan Juan de Valdés y Luis Vives en sus censuras de las novelas caballerescas ⁹. Más allá de estos datos bibliográficos y censorios no encuentro otros testimonios de la huella directa de la novela francesa en la literatura española del XVI —ni siquiera en el reservorio de temas y textos patrimoniales que son los pliegos sueltos— hasta la novelita de Segura de 1548.

En una primera observación salta a la vista el nombre de la enamorada hija de un rey de Grecia caracterizado sumariamente como poseedor de atributos mágicos. Medusina puede ser entendido como una directa derivación de Medusa, procedimiento lingüístico del que encontramos un testimonio indiscutible en la novela: «que tu nombre no es otro sino padre de crueldades —censura Luzindaro al Amor—, raíz de dolores, simiento de ponçoña, hoja de cedro y rama de espina; estos son tus nombres, falso rey de reyes. Mas, según yo, llámote falso, ciego de ciegos y cabeça de la ponçoñosa cabeça Medusea» (h. 48 v). El vejamen que implica esta *queja* del amor, se traslada en el curso de la novela a la propia Medusina, que es identificada por Luzindaro con el cruel dios de los enamorados: «según yo, esta señora mía (pues tal usa) se puede llamar perfectamente amor» (h. 55 r). En apoyo de la ecuación Amor = cabeza de Medusa = Medusina, podría añadirse que todos los nombres de personas citados por los personajes de la novela —exceptuado el muy repetido de Macías ¹⁰— son nom-

Mélusine ou Histoire de Lusignan (Paris: Klincksieck, 1982). Un estudio descriptivo sobre fuentes literarias, motivaciones histórico-genealógicas y significado social de la novela de Arras; Louis STOUFF: *Essai sur Mélusine. roman du XIVe siècle. par Jean d'Arras* (Dijon, 1930). El lector español dispone de una reciente traducción de Carlos Alvar (*Melusina o la noble historia de Lusignan* (Madrid: Ediciones Siruela, 1982) y de una reproducción en microfichas de la primera traducción castellana (Toulouse: Paris y Clebat, 1489) a la que acompaña un folleto en el que se describe la significación de la novela francesa y la técnica de la traducción empleada en la versión hispana (*The Text and Concordances of British Libray IB 42463. Historia de la linda Melosina*, edited by Ivy A. Corfis, Madison, 1985).

⁹ A. DEYERMOND, «La historia de la linda Melosina: Two Spanish versions of a French romance», *Medieval Hispanic Studies*, Rita Hamilton (London: Tamesis Books, 1976), pp. 57-65; Leonardo ROMERO TOBAR, «Ediciones en castellano de la *Melusina* de Jean d'Arras, *Homenaje a Justo García Morales* (Madrid: Anabad, 1987), pp. 1005-1020.

¹⁰ Macías es nombre clave en la novela; citado y homenajeado en varios pasajes: «oh bienaventurado Macías que tal nombre te puso pues te llamó engañador», p. 48 a; «para que pueda yo cantar lo que aquel famosísimo Macías cantaba diciendo: Mena: Amores me dieron corona de amores...», h. 53 r. y v.; «que es una ley de su cuaderno de cinco eses, las cuales he todas cumplido y nunca se halló ninguno que subiese de las tres sino aquel gran Macías que a cuatro llegó...» h. 65 r; *passim*. Macías en la religión de amor llegó a ser un héroe, un ídolo, un mártir y un santo, como resumió Otis Green en una página clásica (*Courtly love in Legend and Literature*), en *MPh*, 31 (1933-1934), pp. 35-64). Véase Carlos MARTÍNEZ BARBEITO: *Macías el enamorado y Juan Rodríguez Padrón: estudio y antología* (Santiago de Compostela, 1951); Jole SCUDERI-RUGGIERE: «Un romanzo sentimentale: il *Tratado notable de amor* di Juan de Cardona», en *RFE*, 46 (1963), pp. 49-79.

bres de la mitología greco-latina y que el propio Luzindaro resulta ser hijo del rey de Etiopía, lugar en el que Perseo había encontrado a Andrómeda al regreso de su encuentro con la siniestra Gorgona.

De todas formas, la relación del nombre de Medusina con el de la Gorgona mortal no es coherente ni con la caracterización de la amorosa princesa ni con la práctica de nominación de personajes en la narrativa del XVI¹¹.

Por otra parte, el epíteto que acompaña al nombre del hada poitevina en las versiones castellanas que conocemos —*Historia de la linda Melosina*— es el que más se repite en las calificaciones directas de la protagonista en la novela de Segura: «linda infanta», «linda dama» podemos leer en distintos pasajes de la novela (hojas 46 v., 66 r., 72 r., 74 v). Recuérdese, en fin, que el insignificante Barinaldo, sujeto del primer enamoramiento y causa del encierro de Medusina, era hijo del rey de Albania, y que Albania es topónimo muy significativo en la novela de Jean d'Arras, pues Melusina era hija del rey Elinas de Albania, nombre de lugar que en otras novelas medievales equivale a Escocia¹², como es sabido.

La posible relación entre el nombre del hada francesa y la protagonista de la *Queja y aviso* no parece argumento decisivo a la hora de fijar puntos de coincidencia entre la novela de Jean d'Arras y la de Juan de Segura. Rasgos de estructura y paralelismos temáticos pueden resultar argumentos más plausibles como nexo de relación entre ambos textos. Y a la elucidación de estos elementos de contacto dedicaré las páginas que siguen.

La escasísima atención crítica que ha merecido la novela de Segura insiste en la impresión deslumbrante que producen en la obra la sucesión de recursos mágicos puestos a contribución del proceso amoroso de los protagonistas. La amplia utilización de situaciones maravillosas y la dependencia de unos arquetipos folklóricos de amplísima vigencia constituyen los recursos más llamativos de la novela francesa. El tema básico de ésta reside en la idea de que a la transgresión de una prohibición previamente aceptada, sigue un castigo doloroso para el infractor del tabú.

No hay un traspaso directo del rotundo tema melusiniano a la novela

¹¹ No disponemos de un repertorio de los nombres de personajes en la novela sentimental y caballeresca española: el índice de nombres propios del *Amadís* y de las *Sergas* que presenta Gayangos (BAE, tomo XL, pp. 563-569) se limita a estas dos novelas. Para los nombres de personajes pastoriles puede verse Herman IVENTOCH: *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento* (Valencia: Castalia, 1975).

¹² En la novela de Jean d'Arras el topónimo Albania aparece en varias ocasiones: señalo la primera: «il est verité qu'il ot jadis un roy en Albanie (...) cellui roy ot a nom Elinas» (Edit. Stouff, p. 5) que el anónimo traductor castellano de 1489 traslada así «en Albania había un rey (...) este rey se llamaba Elinas» (fól. a s). Por otra parte, en las novelas francesas medievales el topónimo Albania equivale a Escocia (véase s. v. *Albanac* en Louis-Ferdinand FLUTRE: *Table des noms propres avec toutes leurs variants figurent dans les Romans du Moyen Age écrits en Français ou en Provençal et actuellement publiés ou analysés*, (Poitiers, 1962).

castellana, pero sí apunta en atisbos de la prohibición central, que en la obra de Arras consistía en el impedimento para que un varón (el rey Raymondín) pudiera acceder a su mujer en determinadas circunstancias (los sábados en que Melusina transformaba la parte inferior de su cuerpo en cola de serpiente). En la *Queja*, la maga Atchelasia permite que Luzindaro pueda visitar a la inaccesible Medusina «con tal que no pudiese donde ella estaba entrar más de una vez cada día el término que puesto le fuese» (h. 47 r.). No puede considerarse bajo la categoría de la prohibición transgredida el encierro que, en el principio de la novela, aplica el rey de Grecia a su hija Medusina. Se trata de un procedimiento de construcción interna de la obra que, desde el punto de vista temático, remite al venerable tópico de la leyenda de Barlaan y Josafat.

Comoquiera que ello sea, este encierro prodigioso de la muchacha en el castillo del Deleite dejará de surtir efecto en el momento en el que muera el padre sancionador: «se va al aposento de su amigo, donde su escudero estaba y, haciéndole levantar se salen del castillo del Deleite, lo cual bien pudieron hacer porque los encantamientos no hubieron más fuerça de cuanto su padre vivió» (hojas 67 r. y v.). Un cierto paralelismo entre esta clausura de Medusina y una situación próxima en el comienzo de la novela francesa sí puede advertirse. En la *Melusina*, el rey Elinas de Albania era encerrado a perpetuidad como resultado de la animosidad de sus tres hijas, que, a su vez, sufren por tal acto castigos diversos: Melusina se transforma en serpiente todos los sábados de su vida, sus hermanas Melior y Palatina quedan aprisionadas en clausuras que sólo conseguirán romper descendientes varones de la familia de Lusignan¹³.

Momento culminante en el relato melusiano es el de la huida de la esposa de Raymondín convertida en alada serpiente, una vez que éste ha publicado su quebrantamiento de la prohibición conyugal. Desde ese instante, la serpiente alada volará en torno de la fortaleza siempre que esté a punto de morir algún miembro de la familia. La versión castellana de 1489 traduce el anuncio de la muerte de Raymondín con estas palabras:

vino una maravillosa ventura de que los hermanos fueron muy maravillados y aún tristes; ca la serpiente se mostró sobre los muros así que todos la podían

¹³ Sobre el juego que la ley del número tres da en la *Melusina* no hay ninguna transferencia en el texto de Juan de Segura. Pero, a propósito de la agrupación de personajes en grupos de tres individuos, merece la pena destacar dentro de las correspondencias y ecos internos que se dan entre las dos novelas de Juan de Segura, la referencia a las Parcas que leemos en el *Proceso de cartas*: «Mucha prissa me dan a que salga para llevarme estos mortales enemigos míos. Ruego a Dios que tanta priessa las tres hadas den a cortalles la vida que en hazerme mal han gastado» (Edit. Eugenio Alonso *et alii*, p. 53). Y que se repite en dos pasajes del final de la *Quexa*: «que estando en el mejor tiempo de su vida gozando de sus dulces amores las tres diosas velozes en su curso quisieron quitarse de trabajo con la hermosa Medusina» (h. 78 r.); «el triste fin que las tres hermanas a aquel tan herido de Cupido habían dado» (h. 83 v).

ver, y andudo (sic) al torno de la fortaleza por tres veces en señal que muy dolorosamente tomaba licencia del lugar; y púsose sobre la torre mayor y ende hazía tan graves llantos y echaba tan amargos sospiros que parecía claramente a todos los que la oían que oían la voz de una donzella (fol. s 14).

En la novela de Segura hay una situación que corresponde muy estrechamente a este vuelo del ave vaticinadora:

Las tres diosas velozes en su curso quisieron quitarse de trabajo con la hermosa Medusina, la cual estando un día en un vergel gozando de su dulce amigo sintió pasar por el aire un gran sonido, y alzó los ojos y vido una águila negra que, dando grandes graznidos sobre ella estaba revoloteando. Ella muy espantada llamó a Luzindaro con gran tristeza (como aquella que su mal sentía) y muéstrasela que de encima de su cabeça no se quitaba (h. 78 r. y v.).

El vuelo présago del águila bien puede tener relación la precognición de doña Alda en el inolvidable romance para el que Menéndez Pelayo recordaba antecedentes en el sueño de Penélope en la *Odisea* (canto 19, versos 535 y siguientes)¹⁴, pero en el terreno de la narrativa me parece que el vuelo predictor de Melusina puede ser el modelo más cercano.

Medusina, como personaje, está en el polo opuesto de la *domina inexorabilis* de que hablaba Luis Vives refiriéndose al personaje femenino de la novela de Jean d'Arras. Medusina responde al modelo estereotipado de la mujer amada y amante de la tradición cortesana que se repite en las novelas de la llamada *serie sentimental*. Los caracteres de maga y protectora que reviste Melusina de Lusignan los encarna en la *Queja y aviso* la sabia Acthelasia, tutora de los dos amantes en el proceso de su relación sentimental. De admitir un desdoblamiento del hada poitevina en los dos personajes femeninos de la novela de Segura —Medusina y Acthelasia— tendríamos un último estribo en el que apoyar la derivación literaria que conduce desde *Melusina* hasta la *Quexa y aviso contra amor*¹⁵.

¹⁴ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e Historia* (Madrid, 1968), pp. 249-251.

¹⁵ Joaquín del Val enunció la hipótesis que aquí desarrolló en el prólogo a su edición del *Proceso* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956): «Los elementos maravillosos, el nombre de la protagonista y otros detalles nos inducen a creer que su autor fue aficionado a la lectura de libros de caballerías que durante el reinado de Carlos V se imprimieron abundantemente, y que pudo conocer la prodigiosa *Historia de la Linda Melosina*, de Juan de Arras». De los rasgos caracterizadores más sobresalientes de la *Melusina* francesa —constructora, roturadora, madre fecunda, protectora de la familia— sólo pervive en Acthelasia el último en cuanto se manifiesta tutora providente del joven Luzindaro: «y porque vos mi señor Luzindaro sepáis quien soís, sabed que el rey de Etiopía es vuestro padre y pariente mío y os hubo en una hermosa doncella y os me envió aquí donde os he criado con el mayor deleite que mis fuerças han bastado» (h. 73 v). No se me oculta, por otra parte, la estrecha relación que tiene este personaje con otras magas activadoras de la vida sentimental en ficciones contemporáneas, como la maga Sage de *El Crotalón* y la sabia Felicia de la *Diana* de Montemayor, cuyos palacios respectivos ofrecen curiosas coincidencias con el de la protec-

La hipótesis que ha guiado esta lectura de la novelita de Segura ha dejado, de propio intento, fuera de consideración importantes cuestiones de estructura y ornato de la obra que deberán ser analizadas estrechamente en un estudio completo: cuestiones como la articulación de la *Quexa* con la novela que la precede e introduce en todas las ediciones del siglo XVI; el sentido ascético del prólogo y epílogo que delimitan la novela, las formas de enunciación en tercera y en primera persona y la deslumbrante acumulación de motivos maravillosos que dotan a la obra de esa atmósfera de relato fantástico que ha sorprendido a todos los comentaristas que se han acercado a la novelita. Por descontado queda que los rasgos temáticos y estilísticos de las novelas de San Pedro y Juan de Flores mantienen su presencia en el texto de Segura. Todo ello conforma una obra compleja y atractiva cuya originalidad, más que suscitar nuevas fórmulas narrativas, responde al eco de viejos recursos artísticos que llegan desde una obra singular de finales de la Edad Media.

Un ejemplo de la peculiar de construcción de esta obra resalta en sus páginas finales. Allí, una vez muerta Medusina, su enamorado Luzindaro procede a su identificación total con la difunta al ingerir las cenizas de su cuerpo abrasado, en un rasgo que Domingo Ynduráin ha examinado en su amplia significación, tanto para esta obra como para la *Cárcel de amor* y el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona¹⁶. La peculiar fusión del amado y la amada que comporta este acto —diverso y coincidente con el que representa un Villiers de L'Isle Adam en *Vera, un cuento cruel*, por ejemplo— va precedido en la novela de una profecía de la maga Acthelasia que, posteriormente, en el epílogo será recordada con la finalidad de trabar en el propio texto la lección ascético que pretenden los párrafos finales de la novela escrita, para que «esta pequeña fruta sacada de mi pobre ingenio sea para exemplo y no en perjuicio de las que leyeren para que se aparten de tal pestilencia como es amor ponçoñoso» (h. 85 r.).

La profecía de la maga Acthelasia es ésta: «porque cuando la blanca paloma perdiere su ser, entonces el gran Phenix comenzará [a]limentarse

tora de Luzindaro. Véase, a este propósito, la sugerencia propuesta por Francisco López Es-trada en su introducción a *Los siete libros de la Diana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), pp. LXVI-LXVIII, que han recogido y ampliado Ana Vian en *Diálogo y forma narrativa en el Crotalón*, (tesis doctoral de la Universidad Complutense, 1982, vol II., pp. 123-125) y Asun-ción Rallo en varias anotaciones a su edición de *El Crotalón* (Madrid: Cátedra, 1982), 168 y si-guientes). Estas estudiosas no han incorporado la hipótesis interpretativa de Santiago Sc-bastián, según el cual el palacio de los «prisioneros de amor» del texto atribuido a Villalón tiene sus equivalencias plásticas en los relieves de la burgalesa Casa de Miranda (cf. la reelaboración y resumen de anteriores trabajos suyos sobre el tema en *Ate y Humanismo* (Madrid: Cátedra, 1981), pp. 52-55).

¹⁶ Domingo YNDURAIN: «Las cartas de Laureola (Beber cenizas)», en *Edad de Oro*, III (1984), pp. 299-309. Avanzó sugerencias sobre este motivo literario G. REYNIER, en *Le Roman Sentimental avant l'Astrée* (París, 1908), p. 98.

de su ceniza hasta que tenga compañía a la blanca paloma» (h. 73 v.). La función anticipadora de la tanatofagia ejecutada por Luzindaro es evidente, y no precisa de más comentario que el subrayado que trae el recuerdo mítico del ave Fénix, de tan rica tradición en la cultura occidental desde los tiempos antiguos ¹⁷ y que el propio Segura había adelantado en una de las cartas finales del *Proceso*: «Si el Phénix se torna cenizas y della, según naturaleza, otro salir suele, no es de maravilla que, siendo tan único yo en el mundo en vuestro servicio, siendo en vivos fuegos de amor por vuestra causa abrasado, salga de mi ceniza otro yo» (carta XXVIII).

A la comunión del amante con el cuerpo de la amada, un eslabón más en la cadena de textos que desarrollan el tópico del «beber ceniza», sigue un apunte inusitado en la prosa de ficción de mediados del XVI:

[Luzindaro] rindió su espíritu dando sospiros tan congoxosos que a las piedras moviera a gran compassión; y en un punto entraron por la puerta y ventanas mucho número de aves negras haziendo tan triste llanto que espanto era de ver, y traíen en los picos gran cantidad de redomas de fuego, y, entrando, soltáronlas en la sala y por el castillo y sálense por lo alto dando grandes graznidos, como aquellas que declaraban el triste fin que las tres hermanas a aquel tan herido de Cupido habían dado; y en un punto el castillo y el perfecto amador con todo lo que en él había se consumió (h. 83 v).

Aves incendiarias como las que concluyen el relato de Segura no es fácil encontrar en la literatura española anterior o contemporánea de la novelita. En la leyenda carolingia insertada en la *Gran Conquista de Ultramar*, un cisne atraviesa incólume el fuego que consume un castillo ¹⁸ en numerosos textos o representaciones plásticas de la Edad Media mendejan las aves cantoras que embellecen paisajes o las aves que equivalen a las almas de los difuntos ¹⁹, pero no se encuentra tal género de piromanía ornitológica. Tendremos que avanzar hacia textos posteriores para encontrar imágenes poéticas en las que se funden la idea de ave y la del amante consumido por la llama del amor, como en este fragmento de la *Égloga a Albanio* de Lope de Vega:

Aves que por el aire discurriendo
unas por otras vais enamoradas,
formando quejas dulces y amorosas,
más que del sol adonde vais subiendo,
de amores encendidas abrasadas.

¹⁷ Confróntese la exhibición crudita sobre el tópico en el libro de José Pellicer de Salas, *El Fénix y su historia natural...* (Madrid: Imprenta del Reino, 1630).

¹⁸ *La Leyenda del Caballero del Cisne*, edición de Emeterio Mazorriaga (Madrid, 1914), p. 397.

¹⁹ H. R. PATCH: *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. española (México, 1956), *passim*.