

La aventura de la copa encantada del *Palmerín de Inglaterra* y las leyendas del corazón arrancado

M.^a CARMEN MARÍN PINA¹
Universidade de Zaragoza
Espanha

En una placentera sobremesa en la huerta del palacio de Constantinopla, un grupo de damas y caballeros reciben la visita de una doncella de Tracia. La doncella trae consigo una copa encantada y, con ella, una historia que relata a los presentes para que comprendan mejor el valor y el alcance de la aventura que seguidamente se va a mostrar. Cuenta la mensajera que Sardamante, rey de Tracia y gran mágico, tenía una hermosa hija, Brandisia, a la que cortejaban dos caballeros amigos, Brandimar y Artibel. La princesa se inclinó por Artibel y con él mantuvo una relación secreta hasta que el amigo lo descubrió, cruzaron las espadas y Brandimar falleció. El moribundo tuvo tiempo, sin embargo, de delatar a la pareja y el rey Sardamante,

alcanzando por su arte que su hija estava preñada de siete meses, quiso aguardar que pariese, y en tanto tuvo secretamente preso a Artibel, al cual, pasado el tiempo por que esperaba, mandó matar sacándole el corazón por las espaldas que metido en esta copa mandó presentar a su hija, declarándole la verdad de su muerte. La princesa, después de certificada de la verdad, desseosa de más no bivar, tomó la copa en las manos y diciendo al corazón de Artibel palabras de mucho dolor, y diciendo muchas lástimas la hinchó de lágrimas. Cansada de platicar su dolor, queriendo mostrar por obras el amor que le tuviera, sacó el corazón de dentro y embió la copa con las lágrimas a su padre (p. 192)².

Brandisia se viste las mejores galas, mete el corazón de Artibel en su seno y se suicida tirándose desde la torre por la que solía entrar Artibel. Sin mostrar dolor alguno, el rey le da sepultura y se ocupa de su nieta Leonarda, a la que deja encantada para preservarla de todo mal. Para buscarle marido, planea la aventura de la prodigiosa copa: “Y tomando la copa en que su hija lloró, que es ésta, y haziéndole perder la color natural que de antes solía tener, por su arte congeló las lágrimas dentro de la manera que aquí véis”³

1 El presente trabajo se inscribe dentro del grupo de investigación “Clarisel” dirigido por la Dra. M^a Jesús Lacarra y financiado por el Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y por el Fondo Social Europeo.

2 Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra* (Libro I), ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006. Tengo también presente la edición portuguesa, en concreto la edición de Andree de Burgos, Évora, (BNM R-2516, ejemplar incompleto).

3 *Idem, Ibidem.*

(p. 192); el caballero que le devuelva la claridad y perfección alcanzará su mano. La doncella de Tracia invita a todos los presentes a probar la aventura y a demostrar con ello públicamente su grado de amor.

I. UNA HISTORIA AMOROSA DE ESPÍRITU BOCCACCIANO

A mediados del siglo XIX, Dunlop apuntó la conexión de este relato palmeriniano con la *novella* italiana de Gismonda y Guiscardo, recogida por Boccaccio en la jornada cuarta del *Decamerón* (IV, 1), y en 1905 Caroline B. Bourland estableció un primer y sucinto cotejo entre ambos textos⁴. La relación es evidente y así se colige de la simple lectura del epígrafe del cuento boccacciano, donde se resume sucintamente su argumento destacando el final trágico de la historia, las muertes encadenadas de los amantes; en el relato decameroniano: “Tancredo, príncipe de Salerno, mata al amante de su hija y le envía el corazón en una copa de oro; ella, poniendo encima agua envenenada, se la bebe y así muere”⁵. Junto con la de *Griselda*⁶, la de Gismonda y Guiscardo es una de las *novelle* más difundidas del libro y sin duda Moraes pudo conocerla a través de una fuente española⁷. En el siglo XV la novelita se hizo popular en la Península y prueba de ello son, además de las traducciones, las citas que de la pareja y de su historia se hicieron tanto en el ámbito castellano como en el catalán y en el portugués⁸. Desde mediados del XV, Guiscardo y Gismonda pasan a engrosar las listas de amantes ilustres junto a otros mitológicos o literarios. Se nombran, por ejemplo, en la *Gloria d’Amor* del poeta catalán Fra Rocabertí, en el poema de Joan Rocafort (“Enamorat no fou més de Isolda”) o en la composición portuguesa “Inferno dos Namorados”, de Duarte de Brito, incluida en el *Cancionero Geral de Resende* (1516)⁹. Quiero detenerme, sin embargo, en una obra castellana de mediados del siglo XV, en el *Libro de las Veynte Cartas e Quistiones* (1446), donde Fernando de la Torre menciona a Riscardo en una serie de amantes célebres junto a Tristán y Amadís (“qué [es] de la firmeza e lealtad de Tristán, Amadís e Riscardo”)¹⁰ y a Gismonda en compañía de Briseida.

4 La cita de Dunlop la recoge C. B. Bourland, “Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature”, *RHi*, XII, pp. 1-232, pp. 95-97, 1950. Véase también M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela*, III, Madrid: CSIC, 1961, pp. 25-26.

5 Cito por la traducción moderna de María Hernández Esteban, G. Boccaccio, *Decamerón*, (1. ed. 1994), Madrid, Cátedra, 2009, 7. ed., p. 481.

6 La recepción portuguesa de la novelita la ha estudiado P. Ceccucci, “Boccaccio in Portogallo. *La Griselda nei Contos e Históricas de Proveito e Exemplo* di Gonçalo Fernandes Trancoso”, In: *Boccaccio e le Letterature Romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale “Boccaccio e la Francia”*, a cura di Simonetta Mazzoni Peruzzi, Firenze, Alinea Editrice, 2006, pp. 23-41. Para la difusión española, véase *La Historia de Griseldis*, ed. Juan Carlos Conde & Víctor Infantes, Lucca, Mauro Baroni editore, 2000.

7 Para la difusión de Boccaccio en Portugal, además del trabajo ya citado de Ceccucci, remito al artículo de G. C. Rossi, “Il Boccaccio nelle Letterature in Portoghese”, In: *Il Boccaccio nelle Culture e Letterature Nazionali*, ed. F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1987, pp. 209-242. El rey portugués D. Duarte solicita la traducción al castellano de *De Casibus Virorum*, pero no se habla de ninguna traducción al portugués de las obras boccaccianas.

8 Un buen número de textos reúne F. Vigier, “Difusión y Proyección Literaria de la Novela IV, 1 del *Decamerón* de Boccaccio en la España Bajomedieval y Renacentista”, In: *Formas Breves del Relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Madrid, Febrero de 1985)*, eds. Yves-René Fonquerne & Aurora Egido, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 87-104.

9 F. Vigier, *op. cit.*, p. 96; P. Ceccucci, *op. cit.*, p. 28. A su lista puede sumarse la composición anónima *Inferno de Amor* recogida en la Segunda Parte del *Cancionero General* (Zaragoza, 1552), ed. Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1956, pp. 213-219, donde la cita se acompaña de un resumen en verso bastante completo de toda la historia, incluida la “Lamentación de Gismunda”.

10 M. J. Díez Garretas, *La Obra Literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1983, p. 132, capítulo sexto. Cita también la historia en las indicaciones para el pintor de los naipes de la baraja en coplas: “Ha de ser la figura del cauallero la ystoria de Gismunda, cómo le enbía su padre vn gentil onbre en vn cauallo, e le trae el corazón de su amigo Riscardo, el qual con çiertas yervas toma en vna copa de oro e muere” (*ídem*, p. 232). En estos naipes la figura de Gismunda convive con la de Lucrecia, Paris, Penthesilea, Dido, Judit, pero también con la artúrica Doncella del Lago (“ha

Me interesa destacar de estas citas la conexión de la novelita italiana con la materia caballerescas. Los amantes boccaccianos figuran al lado de emblemáticos personajes caballerescos en función de la sintonía espiritual existente entre sus historias amorosas. Los tres caballeros son dechado de firmeza y lealtad amorosa, como lo son también Gismonda y la troyana Briseida. Merced a este espíritu caballeresco-sentimental común a todas estas obras, a una misma tonalidad, no es de extrañar que el cuento boccacciano se cruce de formas diversas con la narrativa caballerescas. En la literatura catalana, por ejemplo, dos textos caballerescos de la segunda mitad del XV, *Curial e Güelfa* (1456) y *Tirant lo Blanc* (1460-1465), reciben su influencia. Si en el anónimo *Curial e Güelfa* las huellas advertidas son más argumentales¹¹, en el *Tirant* los préstamos son mucho más discursivos. Como muy bien ha estudiado Pujol, Martorell se apropia de la retórica de la novelita decameroniana, se fija en el lenguaje antes que en las situaciones narrativas y toma palabras, frases y periodos susceptibles de servir de expresión de nuevos sentimientos. Los lacrimosos lamentos de Carmesina sobre el cadáver de Tirante repiten en eco los de Gismonda¹². Los intereses de Joanot Marorell por la obra boccacciana se circunscriben, fundamentalmente, al dominio de la retórica, a una asimilación e interiorización del estilo del novelista italiano.

Estos ejemplos, como los aducidos por Françoise Vigier en relación con la ficción sentimental española, revelan que el cuento decameroniano se encuentra muy próximo a la literatura caballerescas y sentimental y puede, por tanto, fundirse con ella. Las deudas contraídas a su vez por la novelita italiana con la narrativa cortés, principalmente con la materia tristaniana y con los *lais* de María de Francia, estudiadas por Picone¹³, explican en último término los velados diálogos y juegos intertextuales que subyacen a lo largo de los siglos en todas estas obras.

Por todo ello, no es de extrañar que la novelita de Gismonda y Guiscardo entrara también en el horizonte de expectativas de Moraes y, seducido por su bello y trágico argumento, la hiciera suya y la reconvirtiera en un episodio caballeresco, en una prueba de cualificación. Analizar este proceso de adaptación y reconversión es mi objetivo. Como el cuento decameroniano, la historia de Brandisia y Artibel se articula inicialmente a partir de dos motivos folclóricos que reaparecen constantemente, en combinaciones diversas, en la narrativa caballerescas peninsular: el motivo del corazón arrancado y el del suicidio de la enamorada.

2. EL MOTIVO DEL CORAZÓN ARRANCADO

2.1. El simbolismo del corazón

Descubierta la relación amorosa de la princesa Brandisia y el caballero Artibel, la decisión del rey de Tracia es sumamente cruel, pues no contento con matar al amante de su hija ordena sacarle el corazón

de ser la figura del rey de oros la ystoria de la donzella encantada, cómo está en el lago criando a Lançarote, coronada”, *idem*, p. 232). Ya apunta la mención C. Bourland, *op. cit.*, pp. 24-25.

11 Los recuerdos boccaccianos en esta novela manuscrita catalana son varios, empezando por el comienzo de los amores de Curial y Güelfa en los que el anónimo autor parafrasea los de Gismonda y Guiscardo (libro I, cap. 5). Al margen de estas similitudes, Laquesis ha leído la novelita y se proyecta de algún modo en Gismonda, pero su madre no cree que sea un buen modelo para ella (libro II, cap. 68), como comenta J. Butiñá, *Tras los Orígenes del Humanismo: el “Curial e Güelfa”*, Madrid, UNED, 1999, p. 39. Véase también M. Piera, “Lectores y Lectoras de Boccaccio en Curial e Güelfa. *eHumanista*, (1): 85-97, 2001.

12 J. Pujol, “‘Micer Johan Bocaci’ i Mossèn Joanot Martorell: Prèsençies del *Decamerón* i de la *Fiammetta* al *Tirant lo Blanc*”, *Llengua & Literatura*, (9): 49-100, 1998.

13 “La novella di Ghismonda rappresenta la riscrittura di alcuni fra i più diffusi topoi della narrativa cortese, principalmente tristaniana”, a la vez que entra también en diálogo con los *lais* de María de Francia, como explica M. Picone, “Dal *Lai* alla Novella Tragica: *Ghismonda* (IV.1). In: *Boccaccio e la Codificazione della Novella. Letture del Decameron*, ed. Nicole Coderey, Claudia Genswein & Rosa Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 185-198, p. 186.

y ofrecérselo en una copa. El terrible gesto se explica en función del sentido otorgado por la tradición al corazón, una víscera u órgano del que las civilizaciones antiguas desconocían su morfología y sus funciones, pero al que se le confirió un valor especial al considerarlo como centro del entendimiento, del valor y del amor. Junto con el hígado y la cabeza, el corazón compitió por ser sede del alma¹⁴, de ahí que se conceptuara como el asiento de las sensaciones, de las excitaciones, de las facultades mentales. El valor y el esfuerzo tienen también su sede en el corazón y andan en correlación con su tamaño, en la convicción de que un corazón grande confería fuerza de voluntad y firmeza de carácter, mientras que un corazón pequeño era índice de debilidad y cobardía. De esta creencia se hace eco, en el *Quijote*, el encantado Montesinos después de extraer el corazón de su primo Durandarte para llevárselo a Belerma y estimar su peso en función de su valor (“y en verdad que debía de pesar dos libras [casi medio kilo], porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño” [II, 23, 821-822])¹⁵.

La asociación del corazón y el amor parte también del mundo clásico. Fue Erasítrato, médico griego de la escuela de Alejandría del siglo IV, citado por Calisto en un oscuro pasaje de *La Celestina* (Acto I, escena II), quien puso en evidencia la relación entre el ritmo cardíaco y las relaciones amorosas al curar del mal de amores a Antíoco, el hijo de Seleuco, al que se le alteraba el pulso al ver a su madrastra. La historia la cuenta Valerio Máximo en su obra *Dicta et Facta Memorabilia* (V, VII) y la recrea años después Leonardo Bruni en la *Novela de Seleuco*, precedida en el manuscrito que presumiblemente fuera del Marqués de Santillana (BN 5.727) de un breve resumen del cuento boccacciano de Gismonda y Guiscardo¹⁶. Aunque en sentido físico no es el órgano del amor, el amor conquista al corazón y lo convierte en su símbolo, un símbolo que en su estilización gráfica ha llegado hasta nuestros días. El corazón se convierte en el órgano de las pasiones y se carga de significados simbólicos para referirse al amor carnal o al místico, desapareciendo su concepto fisiológico.

2.2. El corazón enamorado, robado y arrancado

Son los trovadores de la segunda mitad del siglo XII en adelante y los poetas de la llamada literatura cortés los que desarrollaron plenamente la asociación del amor y el corazón¹⁷. La versión más caballeresca del motivo del corazón enamorado, del corazón tomado por Amor, la ofrece en el siglo XV René de Anjou en su poema el *Libro del Corazón de Amor Prendido* (*Cuer d'amours esprís*), donde,

14 Para el tema, véanse, entre otros, R. Lewinsohn, *Historia Universal del Corazón*, Madrid, Aguilar, 1962; y el colectivo *Le cuer au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, *Senefiance* [Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix], (30), 1991. Por su importancia, junto a la cabeza, el corazón se utiliza en numerosas metáforas corporales ya desde la antigüedad, como estudia J. Le Goff, “¿La Cabeza o el Corazón? El Uso Político de las Metáforas Corporales durante la Edad Media”, In: *Fragmentos para una Historia del Cuerpo. Parte Tercera*, ed. Michel Feher, Madrid, Taurus, 1992, pp. 13-26. Para la consideración del corazón como núcleo de interioridad sentimental, véase I. Riquer, *El Corazón Devorado: una Leyenda desde el Siglo XII hasta Nuestros Días*, Madrid, Siruela, 2007, p. 95 y ss.

15 R. Lewinsohn, *op. cit.*, pp. 87-88. Cito el *Quijote* por la edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998. Es la creencia que subyace también en el elogio que Iseo hace de los “pechos grandes y un poco altos” de su amado Tristán, explicables por el tamaño de su corazón (véase *Tristán de Leontís*, ed. M^a Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 122).

16 Reunido un grupo de damas y caballeros en una villa florentina, una dama lee en el libro de la *Cien Novelas* de Boccaccio la historia de Gismonda y Guiscardo que el narrador resume. La lectura causa tal tristeza y llanto entre los presentes, que uno de los caballeros cuenta para animarlos la novela de Seleuco. Véase L. Bartoli, “Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la Versione Castigliana della *Novella di Seleuco*”, *Atalaya*, (3): 177-196, 1992.

17 En la lírica andalusí del siglo XI (jarchas) y en las canciones de cruzada francesas (variante de la *chanson courtoise*) se encuentran ya, no obstante, ejemplos de metafóricos corazones entregados como don a las amadas antes de partir, como comenta R. Rosenstein, “‘Celi que del cuer voit’: le don du coeur, d'Yvain a la chanson de croisade”, In: *Le cuer au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, *Senefiance*, (30): 365-374, 1991.

en sueños, el Amor roba el corazón del caballero y éste, el corazón personificado, se transforma en el Caballero del Corazón. En compañía de Deseo, visita, entre otros lugares simbólicos, el Hospital de las reliquias, enclave donde contemplan objetos que recuerdan el peligro mortal y la invencible fuerza del Amor, entre ellos el cáliz en el que la boccacciana Gismunda bebió el veneno con el que se suicidó¹⁸.

Al margen de esta personificación caballeresca, el corazón sale metafóricamente fuera del cuerpo y representa el amor del caballero. La iconografía del corazón comienza a ser ya muy rica desde finales del siglo XIV y, como ejemplo de la misma, puede recordarse el coloreado grabado del maestro Casper von Regensburg titulado el “Poder de Venus” (c. 1485, Berlín, Kupferstichkabinett), donde se brindan gráficos ejemplos de maltrato amoroso con corazones asaetados, serrados, despedazados, quemados o triturados, o el hermoso tapiz de Arras “Le don du coeur” (c. 1400-1410, París, Museo del Louvre), en el que en una galante escena de caza se representa la entrega del corazón (un pequeño corazón de ¿rubí?) del caballero a la amada¹⁹. En los libros de caballerías españoles, los caballeros llevan corazones bordados en las sobrevestas, pintados en los escudos o en su propio sobrenombre²⁰.

Esta entrega y robo metafórico a veces es, o quiere ser, real y los enamorados piden que, tras su muerte, su corazón sea llevado junto a la amada. Se trata, evidentemente, de un motivo folclórico recogido por Thompson (F408.3. *Dying soldier asks companion to take his heart to woman he loves*)²¹ de extraordinaria fortuna en la literatura cortés y explicable a la luz de diferentes tradiciones. Uno de los primeros testimonios de esta práctica, cruel y a la vez sublime prueba de amor, lo hallamos en el *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, un roman en verso, compuesto entre 1280 y 1285, en el que el trovador se enamora de su señora, una mujer casada, y tras diversas aventuras muere durante la tercera cruzada y antes de expirar pide a su sirviente que le extraiga el corazón tras su muerte, lo embalsame y se lo lleve a su amante²². La bella historia tiene, sin embargo, un final terrible pues el celoso marido descubre el corazón y ordena guisarlo para servirlo a su esposa, quien después de saborear tan sabroso plato averigua su procedencia y muere de pena. La historia del corazón comido ya la había fijado unos años antes el

18 R. D’Anjou, *El Libro del Corazón de Amor Prendido*, ed. Susan Wharton, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999, p. 114. Véase también, D. Poiron, “El Espejo Mágico”, en la edición de Gonzalo Menéndez Pidal, Marie-Thérèse Gousset & Daniel Poiron, *El Corazón Enamorado. Reproducción Facsímil de las Miniaturas del Codex Vindobonensis 2597 de la Biblioteca Nacional de Viena*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia y Ediciones Velázquez, 1982, p. 97.

19 El grabado lo reproduce, junto a otras conocidas imágenes pictóricas relacionadas con el corazón, E. König, *Herzen der Liebe in der Malerei*, *Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin*, p. 8-16, 2001, disponible en: http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2000_01/00_01_koenig/index.html. Acceso el 23.8.2011. El conocido tapiz “Le don du coeur” puede contemplarse en el Museo del Louvre http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4579&langue=fr, en la misma sala en la que puede verse también la delicada tablilla de marfil “Offrande du coeur”, de finales del siglo XIV http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4639&langue=fr. Acceso el 23.8.2011.

20 Los caballeros pintan en sus escudos o bordan en sus armas corazones y con ellos hacen visible su condición de enamorados o desamados. Amadís de Grecia llevará un corazón flechado en el escudo (*Amadís de Grecia*, cap. XXXIII) así como un corazón partido por la mitad en el escudo, que le dará el sobrenombre del Caballero del Corazón Partido. El mismo nombre tomarán también otros caballeros de otros libros, como los que figuran en el *Valerían de Hungría* o en el *Clarisel de las Flores*. En el *Palmerín de Inglaterra* algunos caballeros llevan representados en sus escudos corazones en llamas (p. 23 y ss.) y pelícanos de oro con corazones en sus picos (p. 50).

21 Cito el motivo registrado por S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements*, Copenhague, 1955-1958, a través de A. C. Bueno Serrano, *Índice de Motivos en los Libros de Caballerías*, Tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, publicada en CD-ROM, p. 106.

22 *El Libro del Castellano de Coucy. La Leyenda del Corazón Comido*, introd. Isabel de Riquer y trad. Meritxell Simó Torres, Madrid, Alianza, 1998. Como explica I. Riquer, *op.cit.*, p. 31, en la literatura castellana medieval no se encuentra ningún relato en que aparezca la leyenda del “corazón comido”, tan sólo en los romances de Durandarte se recrean algunos aspectos del motivo. Un recorrido más exhaustivo por la literatura española a través de los siglos, con alusión a los textos caballescospañoles, ofrece la autora en su libro, ya citado, *El Corazón Devorado...*, pp. 135-139. Para el tema, véase también E. Frenzel, *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 285-286, y la entrada dedicada a Ghismonda y Guiscardo, pp. 195-196.

trovador Guillem de Cabestany (s. XIII, c. 1212) en su *Vida*, si bien en el *roman* es el marido quien ordena matar al trovador amante, cortarle la cabeza y extraerle el corazón para después cocinarlo y servirlo a su mujer, quien tras ingerirlo cobra fuerzas y se suicida. En esta trágica y bella historia se inspirará también Boccaccio a la hora de componer el cuento de *Guillermo Guardastagno* del *Decamerón* (IV, 9), novelita que comparte también con nuestra aventura palmeriniana el motivo del corazón arrancado.

En todos los casos citados se cuenta una historia de amor adúltero y la venganza y el castigo se hace a partir de la ingestión involuntaria del corazón del amado, otro motivo folclórico (Q 478, 1: *The Eaten Heart. Adulteress is caused unwittingly to eat her love's heart*) de procedencia oriental y celta extendido por Europa entre los siglos XII y XIV²³. Al margen del horror que encierra por la violencia de la extracción y el posterior canibalismo (el hombre se hace de lo que come), leído metafóricamente el motivo pasa a convertirse en una nueva forma de transformación de los amantes. La amada come el cuerpo del amado y lo hace suyo.

Sin la ingestión, el motivo del corazón arrancado y enviado al ser amado reaparece en la literatura caballeresca española. En la *Demanda del Santo Grial*, el apasionado amor adúltero de Lanzarote y Ginebra se cierra con la entrega del corazón de la reina, quien al final de su vida, acosada por los hijos de Morderec, ingresa en un convento y moribunda pide a su doncella que, después de muerta, le arranque el corazón y se lo lleve a su amado Lanzarote. Así se cuenta en la versión española de la *Demanda del Santo Grial* impresa en Toledo en 1515:

vos ruego que tanto que yo muera que me saquedes el corazón y que gelo levedes en este yelmo que fue suyo y que le digades que en remembrança de nuestro amor que le embío el corazón a quien nunca escaesció'. Y aquel día que esto dixo se finó la reina y la donzella hizo su mandado pero no falló a Lançarote y por esso no acabó lo que reina le avía mandado (fol. cxcj v.).

Es la prueba sublime de su verdadero amor por Lanzarote, un amor adúltero sincero y apasionado. Antes de enfrentarse al Endriago, Amadís, el más leal amador, pide también a Gandalín que, si pierde la vida en el combate, lleve su corazón a Oriana²⁴. Al margen de que el envío sirve como confirmación o prueba de la muerte del caballero, es un gesto extraordinario y responde a un deseo de amor eterno más allá de la muerte. La misma petición hace Daraida (Agesilao) antes de enfrentarse al monstruo Cavalión en el *Florisel de Niquea III*²⁵. En ninguno de los dos ejemplos citados se llega a cumplir, sin embargo, dicha voluntad porque el héroe sale triunfante y al final y a la postre sólo el corazón de Durandarte llega a manos de su amada Belerma²⁶.

Al margen de ello, en otros casos, por amor, algunas doncellas y caballeros de estos libros amenazan con suicidarse arrancándose ellos mismos su corazón con una espada o con sus propias manos, tarea

23 Para la articulación e interpretación del motivo, véase igualmente J. J. Vincensini, "Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du coeur mangé dans la narration medievale", *Le cuer au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, *Senefiance*, (30): 441-459, 1991.

24 Responde al motivo folclórico F408.3. *Dying soldier asks companion to take his heart to woman he loves*, y se recrea en los primeros libros de caballerías españoles, como registra A. C. Bueno, *op. cit.*, p. 106.

25 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987-1988, libro III, cap. 73, p. 1141. Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, cap. LXXI, p. 219. Silva tiene presente el modelo amadisiano y lo cita expresamente por boca de Daraida.

26 El romancero acaba de inmortalizar el motivo del corazón arrancado como prueba amorosa en pleno Renacimiento. Para el tema, véase, además de I. Riquer, *op. cit.*, pp. 135-138, C. Soriano del Castillo, "'Durandarte y Belerma' en el manuscrito II 2803 de la Biblioteca de Palacio", *Filología Románica*, (7): 197-217, p. 214 y ss., 1990.

ardua y difícil habida cuenta del esfuerzo que le supuso al noble Montesinos extraer el de su primo²⁷. Se trata, no obstante, de mera y vana retórica pues la promesa tampoco se cumple. De la misma manera, en sueños, damas y caballeros padecen crueles torturas en su corazón. En el *Amadís de Gaula*, Periön sueña que le sacan por un costado el corazón y lo arrojan al río²⁸, en clara alusión metafórica a Amadís, el fruto de su relación amorosa con Helisena. Amadís de Grecia también ve en sueños cómo Niquea y Lucela le abren los pechos y le arrancan el corazón²⁹, lo mismo que la princesa Lidia, de la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros*, a quien, también en sueños, un salvaje le abre los pechos y un centauro le saca el corazón en presencia de su amado Breño poco tiempo después de haberla abandonado³⁰. En todos estos casos, el corazón arrancado encierra una simbología amorosa y la crueldad presenciada tiene que ver con el amor.

Los sueños en ocasiones se hacen realidad y la crueldad soñada se ejecuta como castigo. Es lo que sucede en varios episodios truculentos del *Cristalián de España*, publicado en 1545 pero terminado en 1537, en los que la autora Beatriz Bernal se adentra por las veredas del terror, recreando escenas que hoy calificaríamos como propias de la estética *gore*³¹, y lo que ocurre en la terrible historia de Brandisia y Artibel. Como castigo a su adúltero amor, el rey Sardamante ordena asesinar a Artibel “sacándole el corazón por las espaldas”³², como hiciera en la realidad el rey don Pedro de Portugal (apelado el cruel o el justiciero) con Álvaro Gonçalves, uno de los asesinos de su amada Inés de Castro, según cuenta Fernão Lopes en su crónica³³. Sardamente, sin embargo, no muerde ni quema el corazón sino que se lo ofrece a su hija en una rica copa, como en tantas pinturas se presenta en platos y bandejas las partes amputadas del cuerpo de mártires y santos (recuérdese la cabeza del Bautista, los senos de santa Águeda, los ojos de santa Lucía, por no hablar de la sangre de Cristo recogida en el controvertido grial). Si el rey entiende el envío del corazón como una cruenta forma de venganza y a la vez de escarnio (Q491. *Indignity to corps as punishment*), Brandisia dota al gesto cruel de un significado poético y da pie a una delicada escena dramática.

3. EL SUICIDIO AMOROSO Y EL VASO LACRIMATORIO

La muerte de Artibel conlleva la de su enamorada Brandisia que en un acto sublime de amor, pero no por ello menos condenable desde el punto de vista moral al no conllevar arrepentimiento, acaba voluntariamente con su vida. Se trata de un nuevo motivo folclórico (en diferentes formulaciones: T81.6. *Girl kills herself after lover's*; P214.1. *Wife commits suicide (dies) on death of husband*; N343.4. *Lover commits suicide on finding beloved dead*) con una base clásica en el *sui ipsius homicidium* utilizado repetidas veces en el género caballeresco como mecanismo narratológico, tal y como han estudiado Ana

27 Con ello amenazan Claridiana y Olivia en el *Espejo de Príncipes y Caballeros* (1555) de Ortúñez de Calahorra (ed. Daniel Eisenberg, Madrid: Clásicos Castellanos, 1977, V, p. 5 y 307) y Eleno en la segunda parte del *Espejo de Príncipes y Caballeros* (1580) de Pedro de la Sierra (ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 122).

28 *Amadís de Gaula*, *op. cit.*, cap. I, p. 238

29 *Amadís de Grecia*, *op. cit.*, cap. XXIV

30 *Espejo*, *op. cit.*, I, cap. XIV, p. 64.

31 Una doncella aparece descuartizada en un sepulcro y un caballero “tenía la doncella cabe sí abierta por el lado del corazón y a la sazón que don Cristalián abrió el sepulcro, el cavallero tenía el corazón de la doncella en sus manos y estávalo partiendo y dávalo a comer a dos canes que allí tenía” (*Cristalián*, 1545, fol. xxxv r). En su final, esta truculenta escena recuerda también un cuento del *Decamerón* de Boccaccio, *La Historia de Nastagio degli Onesti* (V, 8). Me ocupo del tema en el artículo, “Los Motivos del Suplicio en el *Cristalián de España* de Beatriz Bernal”, *Revista de Poética Medieval*, en prensa.

32 *Cristalián*, *op. cit.*, p. 192

33 *Crónicas de Fernão Lopes*, ed. Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1993, p. 54.

Carmen Bueno y Axayácatl Campos³⁴. La formulación del motivo es de gran belleza y en ella Moraes se distancia de la fuente boccacciana para crear su particular aventura caballeresca.

Al recibir la copa con el corazón del amado, Brandisia le dirige sentidas palabras y llora sobre él. A diferencia de Martorell, a Moraes no le interesan, sin embargo, los retóricos y emocionados discursos elegíacos de Gismonda y los suprime. Se fija simplemente en los gestos y en la acción: “tomó la copa en las manos y diciendo al corazón de Artibel palabras de mucho dolor, y diciendo muchas lástimas la hinchó de lágrimas. Cansada de platicar su dolor, queriendo mostrar por obras el amor que le tuviera, sacó el corazón de dentro y embió la copa con las lágrimas a su padre” (p. 192). Brandisia no muere por envenenamiento bebiéndose el agua herbolada mezclada con sus propias lágrimas como Gismonda, sino que se suicida arrojándose, como Melibea, desde la torre. Previamente ha habido un intercambio de presentes con su progenitor, pues Brandisia saca el corazón de su amado, se lo pone en el seno, junto a su corazón, como también hace la italiana, y le devuelve a su padre la copa con sus lágrimas, acompañada de las únicas palabras que salen de su boca: “Di al rey que éste es el postrero despojo de mi vida y este plazer le quede en pago de la crueza que conmigo usó, que a mí me queda el corazón de Artibel, porque aquella conformidad que tuvimos en la vida éssa sea en la muerte” (p. 192).

A cambio del corazón, Brandisia regala a su padre su llanto, las lágrimas que han llorado y regado el corazón de Artibel, el último tributo que le ha rendido a su amado y el último contacto físico que han tenido los amantes. Si las lágrimas son siempre signo de padecimiento, de una “pasión”, en este caso son fruto de un amor apasionado y surgen del corazón de Brandisia, de un corazón deshecho en lágrimas. A la luz de la doctrina neoplatónica sobre el amor, las lágrimas cobran un valor simbólico. Según dicha doctrina, recordada por Castiglione en *El Cortesano* (IV, 66) y descrita por Garcilaso en el soneto VIII (“De aquella vista pura y excelente”), la imagen de la persona amada pasa a través de los ojos del amante para fijarse o imprimirse en el corazón, adonde los espíritus vivos (ardientes) acuden continuamente. Cuando los espíritus del amante espoleados por los de la amada ausente infructuosamente luchan por salir y no pueden, se manifiestan en forma de suspiros y lágrimas³⁵. De algún modo las lágrimas representan también, simbólicamente, el corazón de Brandisia y es la ofrenda que lega a su cruel padre como si de un vaso lacrimatorio se tratase.

La copa con las lágrimas se convierte en el eje de toda la aventura, una aventura en la que la bella y trágica historia de los amantes tracios pasa, sin embargo, a un segundo plano, sin conmocionar ni despertar comentario alguno entre el cortés auditorio de Constantinopla, a diferencia de lo que sucede en el cuento boccacciano donde algunos lloran. El interés se desplaza a la prueba de la copa encantada.

34 Para los motivos del suicidio en los primeros libros, véase A. C. Bueno, *op. cit.*, pp. 111-119; A. Campos García Rojas, “El Suicidio en los Libros de Caballerías, In: *Propuestas Teórico-Methodológicas para el Estudio de la Literatura Hispánica Medieval*, ed. Lilian von der Walde Moheno, México, UNAM, 2003, pp. 385-413. El suicidio de Brandisia se asemeja más al de las llamadas heroínas de la torre, estudiado por J. Hernández i Ortega, *L’Amor Hereos en l’Esquema d’Amor i Mort de Quatre Heroïnes Medievales*. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant9.htm>. Acceso el 2.5.2011.

35 Garcilaso de la Vega, *Obra Poética y Textos en Prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 22-25. Para el estudio de las lágrimas en Garcilaso y en sor Juana, véase Aurora González Roldán, *La Poética del Llanto en Sor Juan Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, cap. III. Remito también a la lectura del sugerente ensayo de Guillermo Serés, *La Transformación de los Amantes. Imágenes del Amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 146 y ss., y a los comentarios de José Lara Garrido en su edición de Luis Barahona de Soto, *Las Lágrimas de Angélica*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 466. Para el modelo penitencial de la Magdalena y para la revalorización religiosa de las lágrimas, véase P. Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d’institution (Ve-XIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000. Del motivo del llanto en los textos caballerescos se ocupa J. M. Viña Liste, “Variaciones sobre el Motivo o Tópico del Llanto en el *Libro del Cavallero Zifar. La Corónica*”, 27.3, pp. 207-226, 1999, y J. M. Cacho Bleuca, Introducción a los Gestos Afectivos y Corteses en el *Amadís de Gaula*, In: *Amadís y Sus Libros: 500 Años*, eds. Aurelio González & Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, 2009, pp. 55-93, en concreto p. 87-91.

4. LA COPA ENCANTADA, UNA PRUEBA DE CUALIFICACIÓN

El nigromántico rey de Tracia no guarda las lágrimas de Brandisia en su sepultura o en la de Artibel, adonde en la antigüedad se depositaban los vasos lacrimatorios con las lágrimas de los allegados del difunto, sino que encanta la copa “y haciéndole perder la color natural que de antes solía tener, por su arte congeló las lágrimas dentro de la manera que aquí véis”³⁶. A través de la magia, Sardamante manipula los estados de la materia y solidifica las lágrimas, reservando su licuefacción para el caballero que pase “en valentía y amor a todos los de aquel tiempo” al coger la copa en sus manos. El amor, entendido como ardor y fuego, y el valor se mide entonces en términos caloríficos y en función de su grado, a través de las manos, calentará la copa, elevará la temperatura y descongelará las lágrimas. Ciencia³⁷, amor y magia se combinan en una prueba de cualificación destinada a encontrar al caballero elegido para casarse con Leonarda y, a la vez, en un “termómetro” para medir públicamente el pulso amoroso de la corte. La prueba demuestra que el amor no es eterno y muchos, entre ellos los emblemáticos Palmerín y Primaleón, quedan en evidencia al no hacer la copa mudanza alguna en sus manos. Si Florendos se retrata como el más leal amador y Floriano como el más desleal, Palmerín de Inglaterra (el Caballero del Dragón) se confirma en esta ocasión como el elegido por su excepcional lealtad amorosa y bondad de armas.

Convertidas las solidificadas lágrimas en agua clara, la copa pasa a ser un cristalino espejo en el que los enamorados ven reflejada la imagen de la persona amada; damas y caballeros “cada uno vio lo que tenía en quien amava, y en algunos se conocieron estar alegres y en otros grandes pesares” (p. 198). En este estado, la copa se presta, por último, a la llamada “Prueba de los Desfavorecidos”, que servirá para identificar y ensalzar al más leal amador desfavorecido en función del grado de calor que sienta al coger la copa. Palmerín de Inglaterra (despechado por Polinarda) y Florendos (desdeñado por Miraguada) son los que sienten sus efectos y los que se abrasan, en último término, por su intenso ardor amoroso. La magia afecta en este caso sólo al continente, a la copa, y no al contenido, pues las lágrimas no se evaporan. En su intento, Palmerín acaba un tanto quemado y Florendos ardiendo literalmente en fuego hasta que Palmerín, el fiel amador, apaga las llamas “con la virtud d’estas lágrimas [...] porque fuego engendrado por muger tan cruda no puede matarse sino con lágrimas de muger tan piadosa como quien éstas echó” (p. 200). Las metafóricas imágenes del fuego (la pasión amorosa) y el agua/hielo (lágrimas) que lo apaga, tantas veces empleadas por los poetas trovadorescos, petrarquistas y cancioneriles³⁸ para expresar los estados de desintegración amorosa, se materializan ahora por arte de magia.

El amor ya no es secreto tal y como pretendía la vieja teoría del amor cortés. La prodigiosa copa ha servido para hacer público el grado de amor de los caballeros y damas de la corte, para airear las relaciones y para desvelar los sentimientos más ocultos. Resulta en este sentido un medio efectivo para controlar los afectos, para medir el servicio de los enamorados y la verdad de sus sentimientos, lo que en el fondo no deja de ser peligroso. Así lo entiende Lotario cuando en el *Curioso Impertinente* cervantino, al intentar disuadir a su amigo Anselmo de los riesgos que entraña poner a prueba la fidelidad de su esposa, aduce, entre otros argumentos, la “prueba del vaso, que con mejor discurso se escusó de hacerla el prudente Reinaldos” (I, 33, p. 384). Lotario alude concretamente al pasaje del *Orlando Furioso* en el que un caballero puso a prueba la fidelidad de su esposa con un vaso mágico encantado por la maga

36 *Idem, Ibidem.*

37 En el fondo de la aventura subyace un planteamiento científico, el referido a los estados de la materia (líquida y sólida), que necesita de la magia para ajustar todos los componentes fantásticos del episodio, como son: ver reflejado el rostro de la persona amada, evitar la evaporación de las lágrimas una vez descongeladas o apagar con ellas, y no con agua normal, a Florendos en llamas. El interés de Moraes por la ciencia, en concreto por la mecánica hidráulica, se aprecia en otros pasajes del libro, como comenté en el artículo “*Palmerín de Inglaterra: una Encrucijada Intertextual, Península*, (4): 79-94, p. 86, 2007.

38 M. P. Manero Sorolla, *Imágenes Petrarquistas en la Lírica Española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 549-557 y pp. 572-574.

Melisa, vaso que tenía la propiedad de delatar al enamorado infiel vertiendo, al beber por él, el vino por el pecho. Como señala Ariosto (XLII, 98-104, y XLIII, I-49), el vaso posee las mismas cualidades que el cuerno de vino diseñado por Morgana para desvelar a su hermano Arturo los amores de Ginebra y Lanzarote, cuerno encantado que aparece en el *Tristán de Leonís* y que finalmente acaba descubriendo al rey Mares la relación adúltera de Tristán e Iseo (cap. XXXIII)³⁹.

Este tipo de pruebas cuentan con una larga tradición y, como nos ha enseñado Paloma Gracia⁴⁰, son la versión literaria de las viejas ordalías realizadas con objetos encantados y relacionadas con el fuego y el agua. El arco de los leales amadores, la espada y el tocado encantados de Macandón del *Amadís de Gaula* fijan el modelo de las mismas en la narrativa caballeresca peninsular y aunque la copa de Brandisia guarda relación con ellas, como ya vio Adolfo Bonilla y Justina Ruiz de Conde⁴¹, el modelo de Moraes es también palmeriniano. Así lo apunta él mismo entre líneas al comienzo del episodio cuando el viejo emperador Palmerín se dispone a ser el primero en probar con escasa confianza la aventura, “que ya otro tanto me aconteció en el espejo de Tarnaes que don Duardos desencantó, que fue otra aventura como ésta” (p. 193). El autor portugués alude a la prueba del espejo contada en el *Primaleón* (1512) (cap. cxxv), con propiedades parejas a las de la copa lacrimatoria de Brandisia. El ennegrecido espejo recobrará la claridad “en la mano de un cavallero que sea estremado en bondad” y posteriormente todo aquel que lo coja en las manos verá en él a la persona amada y podrá conocer su lealtad⁴². El episodio caló entre los continuadores de la serie, pues el anónimo autor del *Platir* (1533), el tercer libro palmeriniano ignorado por Moraes, también lo imitó en la aventura del escudo del espejo encantado (cap. IV). Se trata en ambos casos de espejos catoptrómicos, espejos clarividentes que brindan información⁴³. El agua (las lágrimas) es el equivalente del espejo y en su quietud cristalina los amantes contemplan el rostro de la persona amada, ese rostro que tanto anhela también el alma del *Cántico Espiritual* sanjuanista⁴⁴.

39 La virtud del cuerno es ésta: “si alguno duda que su muger le haga maldad, hínchalo de vino, e hágala beber en él. E si ella beviere con él, es casta e buena; e si ella ha hecho algún mal, el vino se le derramará por los pechos, que no podrá beber con él”, *Tristán de Leonís*, op. cit., cap. XXXIII, p. 82. Cito el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto por la edición de M^a de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.

40 P. Gracia, “El Arco de los Leales Amadores, a Propósito de Algunas Ordalías Literarias”, *Revista de Literatura Medieval*, (3): 95-115, 1991. Para más bibliografía sobre el tema, consúltese la base de datos Clarisel <http://155.210.12.154/clarisel/index.htm>.

41 Adolfo Bonilla y San Martín, ed., *Palmerín de Inglaterra*, In: *Libros de Caballerías. Segunda Parte*, Madrid, NBAE, 1908, p. 159. J. Ruiz de Conde, *El Amor y el Matrimonio Secreto en los Libros de Caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948, para quien “aunque en belleza pueda compararse con la de la Ínsula Firme y la de Macandón, en cuanto a las cualidades del amante ideal que exige, queda muy por debajo de lo que se exige en el *Amadís*”, p. 240. Estudia el episodio de la copa en el contexto de la aventura amorosa del libro Margarida Maria de Jesus Santos Alpalhão, *O Amor nos Livros de Cavalarias. O “Palmeirim de Inglaterra” de Francisco de Moraes: Edição e Estudo*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008, importante tesis doctoral en la que se aportan nuevos datos sobre la vida y obra de Moraes y se edita el único ejemplar hasta la fecha conocido (Biblioteca del Cigarral del Carmen) de la supuesta *princeps* (c. 1544, ¿Paris?). Agradezco mucho a la autora su consulta.

42 *Primaleón*, ed. M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998. En este caso la prueba está destinada a los caballeros mancebos y la acaba don Duardos: “y no fue él tan aína en sus manos cuando el espejo dio tan gran claridad, que parecía que una facha se encendía en el palacio y quedó lo negro tan limpio como si un gran maestro lo uviera limpiado. Y así como don Duardos se vido en él, vido a Flérida tan fermosa y alegre qu’él se maravilló y a[r] redrólo de sí pensando que los otros cavalleros la veían así como él, mas no era así que no la podía ver sino aquellos cada uno a la que amava”, p. 303.

43 T. Ziolkowski, “La Imagen como Símbolo: el Espejo Mágico”, In: *Imágenes Desencantadas. Una Iconología Literaria*, Madrid, Taurus, 1980, p. 144. El autor del *Polindo* (Toledo, 1526) otorga al espejo de Obelia propiedades igualmente mágicas y gracias a él puede conocer la situación de los tres hermanos. En el *Amadís de Grecia*, Zirfea desencanta a Niquea con un espejo maravilloso en el que al ver a Amadís de Grecia se enamora de él.

44 San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1984, p. 79. Citando a Pfandal, Ynduráin comenta la relación del pasaje sanjuanista con la literatura caballeresca, en concreto con la serie palmeriniana (*Primaleón*, caps. XXVII y XXVIII).

A partir de un hermosa y trágica historia de amor boccacciana, Moraes crea un delicado episodio caballeresco en el que combina con acierto amor, crueldad, ciencia y magia. Este último ingrediente, propio del género, reconduce la historia sentimental decameroniana y la convierte en una prueba de cualificación genuinamente caballeresca. Frente al motivo del corazón arrancado, tan familiar a la narrativa cortés, el portugués potencia el de las lágrimas que lo lloran y éstas, con toda su simbología, pasan a un primer plano. A diferencia de las de Gismonda o de las de Carmesina en el *Tirante*, las lágrimas de Brandisia acaban encantadas y de este modo la historia de la pareja se perpetúa en el tiempo. La copa con las lágrimas solidificadas resulta una prueba de cualificación estrechamente relacionada con el amor, un ejemplo más de las numerosas ordalías literarias de fuego y agua que presentan estos libros. Frente a otras realizadas con objetos encantados, ésta tiene el atractivo de jugar físicamente, a través de la copa, con los síntomas corporales del amor, con las lágrimas enamoradas y con la intensidad de la pasión. Aunque la prueba en cuestión desplaza a la trágica historia de amor, ésta sigue siendo, en último término, el corazón de toda la aventura.

RESUMO: Entre as numerosas histórias de amor que encerra o *Palmeirim de Inglaterra*, figura a trágica, cruel e formosa história de Brandísia e Artibel. No presente trabalho, estudam-se as dívidas contraídas com a *novella* de Gismonda e Guiscardo, recolhida por Boccaccio na quarta jornada do *Decameron* (IV, 1) e sua reconversão na “aventura da copa encantada”, uma prova de qualificação cavaleiresca. Embora o episódio se articule a partir dos motivos folclóricos do coração arrancado e do suicídio da enamorada, o interesse desloca-se para as lágrimas de Brandísia que chora a morte do amado, lágrimas que seu pai encanta numa copa maravilhosa para encontrar com ela o futuro esposo da sua neta Leonarda. Amor, crueldade, ciência e magia combinam-se com acerto numa nova ordália de fogo e água estreitamente relacionada com os espelhos catoptrômicos palmeirianos.

Palavras-chave: *Palmeirim de Inglaterra* – aventura – história de amor – motivo folclórico – magia

ABSTRACT: Among the numerous love stories contained in the *Palmeirim de Inglaterra*, there figures the tragic, cruel, and beautiful story of Brandisia and Artibel. The present paper studies its debt to the *novella* of Gismonda and Guiscardo, included by Boccaccio in the 4th day of the *Decameron* (IV, 1), and its reconversion into the “adventure of the enchanted cup”, a trial for chivalric qualification. Although the episode owes its articulation to the folkloric motifs of the extracted heart and the lover’s suicide, the main focus shifts towards the tears Brandisia shed for her lover’s death, which her father bewitched and collected in a marvelous cup, with the purpose of finding with it the future husband for his granddaughter Leonarda. Love, cruelty, science, and magic

Key-words: *Palmeirim of England* – adventure – love story – folkloric motive – magic