

**Armando López Castro**  
**María Luzdivina Cuesta Torre**  
**(editores)**

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

**VOLUMEN II**



UNIVERSIDAD DE LEÓN  
Secretariado de Publicaciones  
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán  
ISBN 978-84-9773-357-6

I. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

## CONSTANTINOPLA COMO ESPACIO MÍTICO-FANTÁSTICO EN LA SAGA DE LOS *AMADISES*

Isabel Romero Tabares

Universidad P. Comillas

Constantinopla es el lugar físico central en las aventuras de los caballeros de la familia amadisiana desde que en *Las Sergas de Esplandián*, el hijo mayor de Amadís de Gaula se corona emperador de la ciudad, después de salvarla de sus enemigos y de obtener, en consecuencia, la mano de la princesa heredera Leonorina.

Este hecho fundamental tiene un significado múltiple, pero en la dimensión espacial significa el desplazamiento definitivo de la corte caballeresca a Constantinopla donde permanecerá hasta el último libro de la serie.<sup>1</sup>

Constantinopla, como se ha dicho, se convierte literariamente en el bastión adelantado de la cristiandad frente a la vecina Turquía, es la ciudad baluarte, la que primero recibirá el envite de sus enemigos, tal como hace Gondor frente a Mordor en la obra de Tolkien. Por tanto, la veremos muchas veces recibiendo huestes amigas y enemigas que harán que «la mar parezca sembrada de naos» o que las tiendas de campaña se extiendan hasta donde se pierde la vista. Constantinopla, antes que nada, es una ciudad en guerra casi permanente.

Por tal motivo, los ejércitos que afluyen a ella serán, con los años, más y más numerosos. Ejércitos de diez mil, veinte mil, cincuenta mil guerreros, sin contar los peones, acamparán en sus terrenos. Armadas de miles de navíos arribarán a su puerto. El espacio físico real de Constantinopla, la ciudad del Bósforo, no podría contener esa avalancha militar. Un ejército así ni siquiera podría combatir. Pero la Constantinopla literaria puede con todo: su espacio se expande indefinidamente en la imaginación. La ciudadela es asediada y los refuerzos llegan por miles y la tierra se empapa de sangre y los héroes muestran los quilates de su valor. Cuando la batalla cesa, la ciudad resplandece como si naciera de nuevo, intacta. No hay escombros, ruinas, humo ni daños..., alguna tristeza aislada por la muerte de un defensor valeroso, pero reemplazable. Constantinopla es la patria de los héroes.

Pero también es la ciudad de la belleza. No hay cortejos o recibimientos más grandiosos que los que suceden en Constantinopla. Así ocurre con las amazonas y con la princesa Diana en el *Florisel de Niquea*. Montada en un unicornio, rodeada de un séquito infinito de doncellas, escoltada por la multitud que la vitorea, apenas nos queda más que una impresión glamourosa que la imaginación no puede concretar. Absolutamente recargada de esplendor y belleza, la calle que une el puerto con los palacios de la corte no es de este mundo, es otro lugar, otro espacio, al que Constantinopla presta su nombre, pero al que es imposible acceder siguiendo un camino físico.

Constantinopla alberga, por otra parte, la más completa variedad de animales reales y fantásticos que pueda darse en una ciudad. Curiosamente, no hay ningún lugar donde se guarden o se recojan para disponer de ellos en las ocasiones que lo requieran. Los unicornios parecen brotar de la nada cuando Diana pone el pie en el puerto de la ciudad. Y las amazonas aparecen montadas en impresionantes elefantes engalanados o en feroces bestias imposibles.

---

<sup>1</sup> Como es sabido, Montalvo tiene un interés ideológico al trasladar el lugar físico de la corte. «Si la corte londinense y la insula Firme eran espacios destinados al bueno de Amadís, Constantinopla era el horizonte apropiado para que Esplandián culminara su destino amoroso con la princesa Leonorina y demostrara su talla heroica llevando a término su cruzada contra los infieles». Emilio Sales Dasí: «De Constantinopla y otras marcas identificadoras del *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*», en la revista electrónica *Tirant*, [www.pamaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/sales.htm](http://www.pamaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/sales.htm).

Y, por fin, Constantinopla es la ciudad de los prodigios. Al salón de la corte llegan fuentes móviles encantadas, serpientes enormes que se abren mágicamente y muestran personas hechizadas, congeladas en el tiempo. Los héroes y las damas no envejecen allí. La poción de Urganda les mantiene en una dorada madurez, aptos para el combate y el amor, eternamente plenos, sin que los achaques de la vejez pongan límites a sus deseos de gloria o la melancolía de la ancianidad les haga desear la muerte. La ciudad es ya un umbral del Otro Mundo: magos y magas, atractivos héroes y bellas damas, edificios suntuosos, longevidad ilimitada, amor continuamente renovado... No cabe duda de que Constantinopla constituye un espacio «protegido» de la normalidad física.

### LA UTILIZACIÓN LITERARIA DEL ESPACIO MÍTICO

El espacio mítico es un concepto relacionado en su origen con lo divino. La denominación adecuada sería «espacio sagrado», donde los seres humanos perciben la presencia de la divinidad e incluso asisten a sus manifestaciones. Pero en el dominio de lo literario, ese espacio se configura rápidamente a través de lo maravilloso que, generalmente tiene un origen sobrenatural. El mar de *La Odisea*, un espacio físico conocido, al menos en parte, por los habitantes de sus riberas y de sus islas en aquel tiempo, se puebla en el poema de Homero de monstruos y maravillas: Scila y Caribdis, sirenas, lotófagos, cíclopes,... Ulises lo recorre sin asombro de que existan semejantes engendros, pero sí con el temor, la astucia y la prudencia del que debe librarse de sus ataques y librar a sus compañeros. De este modo, el mar Egeo se convierte en un espacio mítico donde Poseidón y sus criaturas, además de otras de ignoto origen, se disputan el destino del héroe.

Sobre tierras maravillosas se ha escrito mucho y, en general, podemos apreciar que en todas las culturas, desde la antigüedad, aparecen manifestaciones literarias en las que se describen lugares fabulosos con todo tipo de portentos. La mayor parte de esas tierras son imaginarias o se pretenden tan lejanas que el que oye contar sus maravillas entiende que nunca podrá conocerlas.

Sin embargo, ya en la literatura antigua y en concreto en la latina, no siempre son producto de la fantasía, sino que, según Vallejo Girvés (1994: 351), hay textos como *Laudationes* que hablan de tierras

ubicadas expresamente en lugares inaccesibles o en remotos extremos del mundo conocido. En esta literatura nos topamos con unas tierras, regiones, ámbitos, etc... absolutamente reales, cercanos e inmediatos al público al que puede ir dirigida la obra en cuestión, caracterizados con tales ribetes fantásticos [...] que apenas nada tienen que ver con la particularidad de su realidad.

El propósito de estas fabulaciones no era otro que el de glorificar un determinado territorio con intenciones muchas veces políticas, para alabar la tierra de un imperio o la de un rey. De este modo, Italia, Britania e Hispania aparecen descritas como paisajes idílicos y tierras feraces (Vallejo Girvés 1994: 352-354), y los autores de estos textos saben que el público es a su vez conocedor de la realidad y no va a creer como ciertas las fábulas del relato, aunque se mostrará encantado del contenido elogioso y altamente poético. En cierto modo, es como si el poeta o escritor «desvelara» el auténtico espíritu de la tierra. Algo así como lo que nos sucede a nosotros cuando volvemos los ojos a ciudades medievales peninsulares en las que, en determinados momentos, fue posible la convivencia entre las tres culturas musulmana, cristiana y judía. El recuerdo de ciudades como Córdoba o Toledo aparece envuelto en el aura dorada de la armonía y los hechos históricos asoman sobredimensionados y con una fuerte carga simbólica.

En cualquier caso, se pone de relieve que estas tierras fabulosas suponen la plasmación de los ideales humanos en relación a una existencia feliz, pues siempre se vive en ellas en paz, tranquilidad y armonía, el clima de la tierra parece hecho a la medida de las necesidades humanas y no se padecen privaciones de ningún tipo.

En este sentido, podemos adelantar que la intención de Montalvo en *Las Sergas* tiene precedentes en la literatura antigua. Su Constantinopla no puede menos que ser maravillosa pues representa la tierra de su héroe, paladín de la cristiandad frente a los infieles. Su idea de exaltar la cruzada queda así vinculada a una tierra maravillosa de felicidad y belleza.

En la literatura artúrica encontramos de nuevo otro espacio mítico reconocido, Camelot, el lugar de la armonía frente al entorno tenebroso. En la aventura artúrica, la conexión mitológica está muy desdibujada o bien convive armónicamente con la visión cristiana del mundo. Pero, en conjunto, lo maravilloso se ha adueñado del relato. Y además ya es nítida la vinculación de la ciudad del rey, sede de la corte, lugar de prodigios con la idea del Bien. Camelot es un lugar donde habita la justicia; sus caballeros se rigen por el ideal cristiano. Por el contrario, el mundo que le rodea es la morada del Mal y vive en el desorden; en él aparecen los monstruos, las maldiciones, los malvados...

### LO FANTÁSTICO COMO ELEMENTO CREATIVO

Sin embargo, ya en la novela artúrica puede detectarse un elemento más que no depende de lo mitológico ni de lo sobrenatural; se trata de lo fantástico. Más allá del trasfondo mitológico, la fantasía del autor produce un espacio manipulado, lugares donde las coordenadas físicas se alteran como el bosque de Broceliande o la isla de Avalón.

Javier Gómez Montero (1994: 52), en un artículo ya clásico expone la mezcla de elementos míticos, maravillosos y fantásticos en el mundo artúrico. «El Occidente cristiano descubrió en la mitología celta una veta inagotable para crear imágenes del Más Allá y adaptó a su manera algunos de sus personajes más característicos como las hadas», que se instalan con el tiempo en el trasfondo imaginario de cualquier persona en Occidente.

Aunque se han propuesto varias clasificaciones para definir lo fantástico (Roas y Todorov: 2001), nos estamos refiriendo, aún a riesgo de simplificar, a lo «fantástico puro», es decir, la característica que aparece en determinados espacios narrativos que no suponen ninguna transgresión respecto a lo real, sino que responden a sus propias leyes así mismo fantásticas. Por ejemplo,

el lugar en el que transcurre la acción de *El Señor de los Anillos*, nada tiene que ver con el funcionamiento físico de nuestro mundo, de lo que se deduce que nada de lo que allí suceda puede plantearse como amenazante para la estabilidad de nuestra realidad. [...] El lector de la novela de Tolkien se sabe ante un mundo absolutamente irreal, donde todo es admisible, y donde, por tanto, no existe posibilidad de transgresión (Roas 2001: 19).

Nos encontramos, por tanto, ante este tipo de elementos que se encuentran diseminados por toda la historia de la literatura<sup>2</sup> y que responden tanto a la *necesidad* de configurar un espacio mítico, como al capricho y la fantasía de los autores que despliegan su imaginación con mayor o menor fortuna .

---

<sup>2</sup> No estamos hablando de *literatura fantástica* propiamente dicha, género cuyo nacimiento corresponde a un periodo muy concreto de la historia: mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones propicias para plantear el choque entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que se fundamenta lo fantástico.

Estos elementos fantásticos tratarán siempre de expresar lo imposible: unos mundos en los que la «realidad» plasme la necesidad de belleza, bondad y felicidad de los seres humanos; o bien el encuentro con lo incontrolable, lo irracional que se halla dentro de nosotros, e incluso el propio mal en sus mil rostros inasibles.

Y esto ha de hacerse en el relato fantástico de la manera más *realista* posible. Es decir, dando por hecho que el lector asumirá con suficiente facilidad el código fantástico como propio e inherente a la narración que se está desarrollando. «Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir en el polo opuesto de la literatura realista» (Roas 2001: 24). Naturalmente, para conseguir este objetivo, es necesario establecer con el lector un pacto por el que este acepte el escenario en el que va a desarrollarse la acción y las especiales condiciones de dicho escenario, así como el marco narrativo y las capacidades «fantásticas» de los personajes como si fuesen reales y posibles.

El citado David Roas avanza todavía más en este razonamiento y afirma que es posible percibir lo real en el texto fantástico (no sólo al contrario) para que este consiga el efecto adecuado en el lector: aceptar como real lo que es imposible.

Podría decirse por tanto que lo fantástico está grabado en la realidad de modo constante, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad. La verosimilitud es un requisito imprescindible para que el relato se desarrolle satisfactoriamente.

Es sabido que la verosimilitud, como recurso literario, es algo que no se consigue plenamente hasta el *Quijote*. Los libros de caballerías hispánicos se cimentan muchas veces, narrativamente hablando, en frágiles pilares, como la utilización del sabio mago que todo lo ve y por eso es capaz de contar la historia, aunque nunca lo veamos ni sepamos dónde está. De este modo, la magia se convierte en el procedimiento habitual que explica *todo* en un libro de caballerías, empezando por el mismo hecho de la escritura.

Sin embargo, esto no impide que se den, en estos libros, recursos realmente «fantásticos», en lo que no interviene la magia sino la voluntad creativa del autor que otorga determinadas características fabulosas a lugares, personas o animales en función de su propia naturaleza mítico-literaria; es decir, sin que medie la acción mágica para convertir determinado elemento en algo excepcional.

### LA MÍTICA Y FANTÁSTICA CONSTANTINOPLA

Como es sabido, el oído es el sentido simbólico por excelencia en la Edad Media. A medida que avanza la Modernidad, ese sentido será sustituido por la vista, símbolo de la racionalidad humana que se impondrá con el tiempo. Pero conocer las cosas «de oído», porque alguien las transmite de otro que, a su vez, también las ha oído contar, provoca un aumento directo de la imaginación de los oyentes. La fantasía encuentra así un excelente caldo de cultivo.

Para cuando Montalvo y los demás autores de los libros de *Amadís*, especialmente Feliciano de Silva, escriben sobre Constantinopla, hay en Europa, sin duda, mucha información sobre la ciudad, de oído, pero sobre todo, de vista. Las cruzadas terminaron tiempo atrás, los viajes se han generalizado y los monarcas europeos se enfrentan a un enemigo común que se refuerza más y más en el este. Y, por encima de todo, el dato fundamental, Constantinopla pertenece ya hace un siglo, precisamente a esa potencia del este, Constantinopla es la capital del imperio turco.

De este modo, la Constantinopla de los libros de *Amadís* no tiene nada que ver, excepto en el nombre con la ciudad real del siglo XVI. Sin embargo, la Constantinopla literaria resiste el envite de la realidad magníficamente edificada sobre la fantasía.

Naturalmente, a medida que pasa el tiempo narrativo y los héroes se suceden en la corte, esa misma corte no puede quedarse anclada en las referencias de las entregas anteriores. De este modo, la escenografía de los diversos acontecimientos ciudadanos es cada vez más ostentosa; las batallas son cada vez más cruentas y los ejércitos y los navíos cada vez más numerosos. Se da

así, si ello fuera posible, el incremento de la belleza sobre la belleza, del valor sobre el valor, del desafío sobre el desafío. Un solo caballero frente a veinte, treinta, cincuenta... No es de extrañar que don Quijote arremetiera solo contra los molinos que creía gigantes; para él era algo que sucedía normalmente entre los caballeros de sus «crónicas».

Decía Javier G. Montero que «las estructuras narrativas de los libros de caballerías ofrecen amplio margen a elementos fantásticos y que la definición de lo fantástico concuerda en general con la noción tradicional de lo maravilloso». Y también que «lo fantástico se decanta como categoría específica dentro de las posibilidades de realización del imaginario que articula la ficción literaria» (Montero 1994: 55).

A mi juicio y este es el núcleo de mi argumentación, este mecanismo es ya un mecanismo moderno que representa, aun sin saberlo el propio escritor, el poder de la libertad creativa que interviene decididamente en la historia alterando incluso la dimensión espacio-temporal.

Las calles de la Constantinopla literaria no tienen nada que ver con la Constantinopla real del siglo XVI. Excepto su nombre, el hecho de que la ciudad posee un puerto y de que en alguna ocasión aparece la basílica de Santa Sofía, nada hay en lo libresco que nos haga reconocer lo real.

Ciertamente, la base de este mecanismo manipulador de lo espacial está en lo mítico. Como afirma Sáinz de la Maza (2003: 37-38), las «llamativas referencias a la topografía urbana de Constantinopla (...) enlazan de modo significativo con la imagen que de la misma poseía el Occidente medieval». Se muestra «la Constantinopla mítica, centro del mundo, de topografía imprecisa, pero de imborrable magnificencia, heredada del *roman* medieval». Por supuesto esta Constantinopla mítica se ha construido «de oído» y por eso permanece «ciertamente alejada de las descripciones menos complacientes dejadas por los viajeros de comienzos del siglo XV» que, lógicamente, habían visto la ciudad con sus ojos y no encontraban tanta maravilla como esperaban.

Esta ciudad cargada de significación comienza siendo, como hemos dicho, al principio de la saga, el símbolo de la resistencia fronteriza frente al peligro islámico. El primer enemigo será Persia y el último Ruxia, ocultando ambos, sin mucho disimulo, la auténtica amenaza turca. Esta amenaza era interpretada adecuadamente por el lector de caballerías del siglo XVI que, a la vez y sin embargo, accedía, a través del libro a una ciudad imposible: bella, grandiosa, cristiana, inexpugnable...

En la serie amadisiana el recurso que transforma el espacio físico deja de ser progresivamente un recurso mítico para convertirse en puramente literario: la fantasía. Claro que se trata todavía de un recurso muy limitado porque, como hemos dicho, no se manejan bien las condiciones de verosimilitud. Habitualmente, en los libros de caballerías «lo fantástico significa una ruptura de las leyes que conforman el espacio imaginario; pero al mismo tiempo, lo fantástico se integra en la estructura de la novela como elemento constituyente de la ficción. Cuando en la ficción caballeresca se cuestiona una realidad *fantástica*, la magia sirve de explicación autosuficiente». (Montero 1994: 55).

Sin embargo, este procedimiento que podemos observar a menudo cuando en el texto aparecen prodigios fabulosos, *no se sigue en lo referente al espacio físico*. Si una princesa es raptada por un carro conducido por bestias aladas, en medio de una nube impenetrable, es seguro que un hechicero o hechicera está detrás del portento; si los caballeros quedan encantados en una montaña solitaria o encuentran un lago de sangre, o son convertidos en animales..., sin duda una maldición, un hechizo, han tenido lugar allí. Pero nunca se explica por qué el puerto de Constantinopla puede albergar miles y miles de naves; o la causa de que decenas de miles de guerreros puedan soportar el desembarco de los enemigos. Así se dice en el *Lisuarte de Grecia*:

Luego a mucha priessa el Cavallero de la Espera, tomando consigo los jayanes e a sus compañeros con todos los más principales que aí eran, porque acordaron que no devían de repartirse, sino todos juntos con los

cuarenta mil caballeros e cien mil peones que ya oísteis, se fueron a la costa de la mar. E puestos en muy buena ordenança esperaron a sus enemigos. (Sales Dasi 2002: .53).

Y en el *Silves de la Selva* (Luján 1546: I, 32), último de los libros de la saga, durante el ataque de Ruxia y sus aliados, llegan a Constantinopla más de 8.000 velas que encuentran un lugar, cerca del puerto principal para desembarcar, donde les espera parte del ejército griego. Allí sucede el primer choque entre las fuerzas contrarias. Los príncipes cristianos arremeten contra sus enemigos con toda la potencia militar preparada en ese momento. Las fuerzas griegas se componen de *60.000 hombres*, pero ellos bastan para impedir el acceso al puerto del ejército ruxiano, *formado por 500.000* (!), sin contar los peones... Ni los ejércitos que se van añadiendo a uno y otro bando.

Si acudimos a la historia, la población de Constantinopla en 1453, durante el asalto otomano era de 30.000 habitantes (aunque llegó a tener un millón). Fueron 7.000 los defensores de la ciudad, que contaban con la ayuda de 700 genoveses y 200 catalanes. Muy pocos frente a la aplastante superioridad numérica de los atacantes, estimados en 160.000 hombres.

Naturalmente, los autores de los libros de caballerías, no tienen en cuenta el dato histórico. Les interesa resaltar la bravura de los defensores cristianos frente a los enemigos que los superan en cifras desorbitadas.

Pero lo que verdaderamente se esconde tras estos combates colosales es la imagen de una ciudad a la que, durante el medievo, se consideró como paradigma de fe, de riqueza y de invulnerabilidad. Aunque su realidad física fuese conocida, era lo que representaba como símbolo y como ideal (como mito), lo que se terminaba imponiéndose en la transmisión.

Constantinopla fue llamada desde el principio Nueva Roma, por haber heredado la capitalidad de un Imperio en un momento de crisis de la ciudad de Roma, que se había vuelto ingobernable, llegando a ejercer su poder sobre todo el imperio.

También fue apodada Nueva Jerusalén, porque luego de la caída de esta población ante el Islam Constantinopla fue el nuevo baluarte del cristianismo en su máxima expresión, y su pueblo se creía el más profundamente cristiano del mundo.

Igualmente, era una localidad cosmopolita, donde se podían encontrar mercaderes persas, armenios, árabes, gente que traía mercancías de la lejana China, de la India, de Etiopía, de Rusia, de la Europa Occidental, etc. Era, por tanto, una urbe que se transformó en el punto de encuentro de culturas nuevas y milenarias, un verdadero paraíso para el alma inquieta que deseara bucear en el conocimiento humano.

Esta trilogía transformaba a Constantinopla en capital del mundo, tanto en materia administrativa, como en asuntos religiosos o económico financieros.

Por lo tanto, la visión que el mundo tenía de Constantinopla era la de una metrópoli de oro, una ciudad santa o una capital de las oportunidades, según quien pensara en ella.

Desde las costas de Al Ándalus o desde los fríos bosques de Irlanda hasta las inmensas estepas euroasiáticas, y desde las tierras frías de los vikingos hasta las arenas ardientes de Etiopía o de Arabia, no hubo quien fuera indiferente a la *seducción que esta urbe ejercía sobre el mundo entero*. Los mercaderes querían acceder a sus puertos y mercados para poder participar de su inmenso intercambio y algún día llegar a ser ricos; los fieles cristianos la tenían por centro de peregrinación debido a la inmensa cantidad de reliquias que tenían sus iglesias y a la fama de éstas de ser majestuosas e imponentes, y muchos, aún los extranjeros (nadie era extranjero si hablaba griego, se convertía al cristianismo ortodoxo y reconocía al emperador como su gobernante máximo), querían ganarse un lugar en la administración o llegar a formar parte de la corte imperial para participar de su inmenso poder. Por estas razones puede decirse que en el

imaginario medieval Constantinopla fascinaba a todo el mundo conocido, era no solamente una enorme metrópoli sino que era *la Ciudad*.<sup>3</sup>

Esa misma atracción hace que todos la quieran hacer suya. Desde el siglo VII hasta el XV, Constantinopla sufrió numerosos asedios y resistió a la mayor parte de ellos, ganando fama de imbatibilidad.

Este lugar *famoso* y, en consecuencia propicio a participar de lo *fabuloso*, es el elegido por Montalvo y sus continuadores para emplazar la corte más fastuosa, prodigiosa y caballeresca de los libros de caballerías del siglo XVI.

Constantinopla como ciudad posee elementos que dan lugar a la entrada de lo mítico cuando se traza un dibujo de ella. Todo en su recinto es bello, bueno, alegre, populoso..., la autoridad se ejerce sin abuso y recibe no sólo obediencia, sino la adhesión de los súbditos. Su tierra es capaz de albergar inmensas multitudes que acuden a ella para defenderla de la maldad. Pero sobre este espacio mítico, los autores sobreponen elementos que llamamos *fantásticos*, no porque los míticos no lo sean, sino porque las características fantásticas añadidas son enteramente gratuitas.

Es decir, el espacio físico de Constantinopla está así constituido, de este modo *fantástico*, por la voluntad literaria del autor. Cierto es que la dimensión fantástica afecta a todos los lugares del universo amadisiano, pero en Constantinopla siempre hay un plus. Sencillamente, una ciudad significada de ese modo simbólicamente, no puede estar edificada como cualquier otra, no puede ser una ciudad vulgar sino *fantástica* en el mejor y más profundo sentido de la palabra.

Se trata, a nuestro juicio, de un rasgo moderno, estamos ante el mismo tipo de recurso por el que Borges logra de la ciudad real Buenos Aires un espacio *fantástico* donde hay libros de arena o un sótano donde se oculta un aleph; que hace que un autobús de Buenos Aires (¿o todos los autobuses de Buenos Aires?), en el cuento de Cortázar *Ómnibus*, se comporte como un monstruoso habitáculo, casi con vida propia, que intenta atacar a dos de sus ocupantes. O que provoca el paulatino hundimiento del suelo de la ciudad bajo el peso de cierto ciudadano. El mismo que logra nuestra repulsiva perplejidad ante el ser vivo (¿simio, humano, monstruo?) que un niño se ve obligado a pasear en *Después del almuerzo*. Cierto es que los espacios cortazarianos se transforman gracias a la subjetividad de sus personajes, pero no es menos cierto que hablamos de la misma fantasía, del mismo recurso fantástico que abre fisuras en la realidad para mostrarnos una fugaz visión de lo Otro.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GÓMEZ MONTERO, Javier (1994), «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante en siglo XVI», *Anthropos*, 154-155, pp.51-60.
- LUJÁN, Pedro (1546), *Don Silves de la Selva*, Sevilla, Dominico de Robertis.
- ROAS, David (2001), «La amenaza de lo fantástico», en VV.AA. *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 7-44.
- ROMERO TABARES, Isabel (2004), *Silves de la Selva, Guía de Lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí (2003), *Las Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio J. (2001) «De Constantinopla y otras marcas identificadoras del *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia*», en [www.parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/sales.htm](http://www.parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/sales.htm)
- SILVA, Feliciano de (1999): *Florisel de Niquea III*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Madrid.

<sup>3</sup> En [www.cervantesvirtual.com/historia/constantinopla/edad\\_media](http://www.cervantesvirtual.com/historia/constantinopla/edad_media)

- (2002), *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2004), *Amadis de Grecia*, ed. Ana C. Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé.
- TODOROV, Tzvetan (2001), «Definición de lo fantástico» en VV.AA. *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp.47-64.