



De la literatura caballeresca al *Quijote*

Juan Manuel Cacho Blecua
(coordinador)



Prensas Universitarias de Zaragoza

DE LA LITERATURA CABALLERESCA AL QUIJOTE

*DE LA LITERATURA CABALLERESCA
AL QUIJOTE*

*Juan Manuel Cacho Blecua
(coordinador)*

*Edición al cuidado de
Ana Carmen Bueno Serrano
Patricia Esteban Erlés
Karla Xiomara Luna Mariscal*



Prensas Universitarias de Zaragoza

FICHA CATALOGRÁFICA

De la LITERATURA cabalresca al «Quijote» / Juan Manuel Cacho Blecua (coordinador) ; edición al cuidado de Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, Karla Xiomara Luna Mariscal. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007

420 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 61)

ISBN 978-84-7733-909-0

1. Libros de caballería españoles. 2. Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616). Don Quijote de la Mancha. I. Cacho Blecua, Juan Manuel. II. Universidad de Zaragoza. III. Serie: Humanidades (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 61

821.134.2-39«14/15»

821.134.2 Cervantes Saavedra, Miguel de 7 Quijote.07

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Los autores

© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza

1.ª edición, 2007

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 61

Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063

puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: INO, Reproducciones, S. A.

D.L.: Z-2506-2007

PRESENTACIÓN

El Seminario Internacional «De literatura caballeresca al Quijote», cuyas aportaciones reúne este libro, se inscribe en el marco de los estudios sobre las manifestaciones literarias de las caballerías, tema sobre el que se han celebrado tres reuniones. Del 3 al 5 de abril de 1997, dirigido por Bernhard König, el Romanisches Seminar und Petrarca-Institut der Universität zu Köln inauguró en Colonia (Alemania) un primer Seminario Internacional titulado «Ritterliche Erzählliteratur in Italien und Spanien (1460-1550)», iniciando unos fructíferos «Encuentros sobre literatura caballeresca» que han proseguido hasta nuestros días. Cuatro años más tarde, de la mano de Pedro Cátedra y del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), tuvimos en Salamanca, del 4 al 6 de junio de 2001, una segunda reunión de similares características. Siguiendo la secuencia cronológica cuatrienal, celebramos la tercera en el año 2005, coincidiendo con el IV Centenario de la edición de la Primera parte del Quijote (1605). Organizado por el grupo Clarisel de la Universidad de Zaragoza, este tercer encuentro tuvo lugar en Albarracín (Teruel) desde el 30 de junio al 2 de julio de 2005, y contó con la participación de Carlos Alvar, Rafael Beltrán, Ana Bueno, Juan Manuel Cacho, Luzdivina Cuesta, Jesús Duce, Patricia Esteban, Folke Gernert, Paloma Gracia, Marta Haro, Susanna Hönig, Bernhard König, José Manuel Lucía, Xiomara Luna, M.^a Carmen Marín, Stefano Neri y Emilio J. Sales, cuyos artículos se recogen aquí, además de Pedro Cátedra, Javier Guijarro, Alberto Montaner, Rafael Ramos y Jesús D. Rodríguez Velasco.

El libro que me honra presentar es fruto de las ponencias, discusiones y elaboraciones posteriores, y fiel reflejo del vigor de los estudios sobre la literatura caballeresca. Esta vitalidad queda bien documentada en el detallado estado de la cuestión realizado por Carlos Alvar, quien ordena y sintetiza la abundante producción aparecida desde el año 2000 hasta el 2004, variada tanto en los temas como en los planteamientos metodológicos. Este crecimiento bibliográfico se ha intensificado de forma progresiva a partir de la década de los setenta, modificándose en este proceso el desinterés hispano anterior en el que concurrían varias causas, como he tratado de exponer en mi artículo (Cacho Blecua). La multiplicación de las referencias propició el nacimiento de nuestra base de datos «Amadís», incluida en Clarisel <clarisel.unizar.es>, en la que se recogen no sólo los datos editoriales de los trabajos aparecidos, conjuntamente con sus reseñas, sino también un resumen de sus contenidos.

La transmisión, contextualización y recepción de la bibliografía primaria y secundaria caballeresca constituye uno de los ejes temáticos de los estudios aquí reunidos. A partir del códice salmantino de la Estoria del Merlín, Paloma Gracia repasa las principales características de las tres versiones castellanas difundidas. La existencia de un antecedente común le permite subrayar las peculiaridades de la copia firmada por Petrus Ortiz en 1470, en especial sus errores y su condición selectiva, que acentúan las pretensiones religiosas y morales del testimonio manuscrito. Desde la fecunda relación entre el texto y la imagen, Marta Haro examina con minuciosidad la princeps del Claribalte (Valencia, Juan Viñao, 1519) desde la portada hasta el colofón, libro que sitúa en el contexto caballeresco y editorial de la ciudad. Especial importancia adquieren sus grabados interiores, encargados a propósito para ilustrar la obra, de los que se hace una detallada tipología. Asimismo, Rafael Beltrán proyecta fructíferamente las invenciones poéticas del Tirant lo Blanc sobre diversas piezas de cerámica de tiempos de Alfonso el Magnánimo. Se incorpora así un novedoso instrumento de análisis al tiempo que se incardina la obra de Martorell en sus circunstancias históricas. En el ámbito valenciano y también valorándose elementos extraliterarios se sitúa el Valerián de Hungría (1540) de Dionís Clemente. A la luz de la profesión de notario de su autor, Jesús Duce explica coherentemente la presencia del derecho civil en su libro de caballerías, reflejado sobre todo en los testamentos y sucesiones de grandes personajes de su obra. En el texto ficticio se prolonga su práctica profesional, de la que se conservan testimonios en el Archivo del Patriarca y en el del Reino de Valencia.

Simultáneamente a los libros de caballerías castellanos originales, en el sistema pervivían versiones procedentes de Italia en las que los traductores dejaron huellas de su intervención. Folke Gernert contextualiza el credo del Morgante de Luigi Pulci en la tradición europea de humor clerical y monacal, un antitipo de la literatura confesional. Ahora bien, Jerónimo Aunés, responsable de la versión española de igual título, amplifica detalles sobre la comida y la bebida e interpreta erróneamente varias voces italianas difíciles de entender, que daban pie a juegos de palabras; en otros casos resulta más directo, si bien depura las blasfemias sin llegar a alterar las poco ortodoxas confesiones de Margute. La profesora Gernert vincula su actitud a la tradición de los contrafacta de textos bíblicos y litúrgicos, frente al credo burlesco de Pulci.

La magia constituye uno de los ingredientes más relevantes de la literatura caballeresca, tema reflejado en la configuración espacial y narrativa de las obras, en los personajes, en múltiples episodios, etc. Stefano Neri se ha centrado en los veintidós libros de caballerías más difundidos para concluir que, en la mayoría, la presencia del elemento mágico-maravilloso se relaciona con la aparición de una arquitectura de idénticas características, descrita e incardinada en la configuración narrativa de la obra. Este espacio tiende hacia una organización topocéntrica, con un Centro y una Frontera, sin que falten lugares intermedios de acercamiento, de entrada y de salida. Por otro lado, Patricia Esteban nos proporciona algunas de las claves teóricas desde las que abordará la presencia de la magia en los libros de caballerías castellanos publicados entre 1508 y 1526, insistiendo en su relación con el contexto sociohistórico de la época. En las primeras obras castellanas, su tratamiento en el Amadís y su posterior evolución en las Sergas de Esplandián de Rodríguez de Montalvo contrastan con la demonización del tema en el Florisando de Páez de Ribera, autor que acentúa la relación entre magia y mundo femenino, abordado éste desde una perspectiva negativa y misógina. Entre los personajes mágicos, las «hadas, magas y sabias» revelan el estatuto de lo maravilloso de la literatura caballeresca, transformado en su evolución diacrónica según concluye Susanna Ja Ok Hömig; desde la Edad Media estos personajes tienden a cristianizarse, racionalizarse y convertirse en arquetipos estéticos. Finalmente, M.^a Luzdivina Cuesta repasa las peculiaridades del mago como antagonista del héroe caballeresco, su sexo, su catadura moral, el origen de su poder, su condición secundaria o principal, la extensión y límites de sus poderes y su enemistad con el protagonista, tradición que proyecta sobre don Qui-

jote. En la obra cervantina exclusivamente son citados por su nombre Arca-láus y Fristón, mientras que se recrea la idea de un personaje agresor y masculino, coincidente en características significativas con los magos antagonistas del Belianís.

El inmediato y extraordinario éxito de la Primera parte del Quijote originó numerosos festejos en los que figuraban sus protagonistas. Lucía Megías examina estas tempranas celebraciones para concluir que desde el principio la obra se situó en el imaginario colectivo como uno de los libros de caballerías de entretenimiento, singular en cuanto que los hechos del protagonista incitaban a la risa. Su humor se basaba en procedimientos transitados por la prosa caballeresca a partir de Feliciano de Silva: rompía el horizonte de expectativas de unos lectores acostumbrados a motivos y fórmulas constantemente transitados. La novela del hidalgo manchego fue leída dentro de la serie, con la particularidad de que por su estilo, forma y finalidad superaba a las obras de la misma tradición.

Cervantes reescribe y utiliza interesadamente la tradición literaria caballeresca, por lo que sus opiniones sobre las obras del género han alcanzado siempre una notable repercusión, como ha sucedido con el Palmerín de Inglaterra. M.^a Carmen Marín analiza el texto portugués desde esta perspectiva, en una doble dirección, muchas veces desatendida: desde la obra juzgada y desde el propio alcaatno. De este modo analiza el estilo cortesano y aforismático de Moraes y las aventuras del castillo de Miraguarda, compuestas con arte y dispuestas con ingenio, insertándolos en el contexto de la tradición y de la producción cervantina. Por su parte, Bernhard König recalca la originalidad de la parodia e imitación en la Primera parte del Quijote: el protagonista del libro voluntariamente imita los modelos, procedimiento que permite a Cervantes citar las fuentes acarreadas burlescamente, a diferencia de lo que sucede con Ariosto y con Rodríguez de Montalvo. Pero además, se apunta la existencia de un posible antecedente de don Quijote: el personaje de Baldus, de Teófilo Folengo, quien pasó una parte de su vida leyendo libros de caballerías que en ocasiones constituyeron sus prototipos de comportamiento.

Si para Cervantes todos los libros de caballerías «eran una misma cosa», un examen detenido de las traducciones, imitaciones y repeticiones desde diferentes puntos de vista no avalan sus conclusiones. Dentro de las poéticas del género las constantes reiteraciones conducen a fijar unos modelos fácil-

mente reconocibles, pero también a continuadas transformaciones. Emilio Sales plantea la imitación desde el plano complementario del autor en las llamadas continuaciones ortodoxas del Amadís. Con este objetivo recorre diversos motivos amorosos del Amadís de Gaula y de las Sergas que escritores como Feliciano de Silva y Pedro de Luján incorporaron a sus producciones. Los autores se apropiaron de esquemas, ideas o personajes de los textos precedentes, aspecto tan significativo como el desvío consciente de otros paradigmas que desdeñaron. La mimesis literaria refuerza el conservadurismo de la producción caballeresca, pero también favorece los desvíos inesperados y con ellos la evolución del género. Estas premisas sustentan el trabajo de Ana Bueno, quien se propone analizar la recurrencia en el contenido de los libros de caballerías (1508-1516) a través de los motivos mediante unas bases teóricas propias. Caracteriza el comportamiento de estas unidades en el plano sintagmático y en el paradigmático, al tiempo que diferencia sus clases y funciones. Desde su perspectiva, los autores de los libros de caballerías combinaron los motivos de acuerdo con estructuras fijas o modelos de construcción que los escritores repitieron con pequeñas variaciones, en las que radica en muchos casos su originalidad. Por su parte, Xiomara Luna presenta la realización de un índice de motivos de las historias caballerescas breves con el objetivo de localizarlos, posibilitar análisis intratextuales e intertextuales y establecer la configuración de modelos narrativos propios. La aplicación ha dado sus frutos en trabajos sobre el gigante, la concepción del héroe y la separación de los amantes. Por último, sintetiza los criterios empleados para incorporar nuevos motivos, inexistentes en el clásico Motif-Index de Thompson o en el de Guereau-Jalabert.

Para la realización del Seminario y la publicación de los trabajos hemos contado con la colaboración de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, del Instituto de Estudios Turolenses, de la Universidad de Zaragoza, representada por los Vicerrectorados de Acción Académica, Estudiantes e Investigación, así como por sus Prensas Universitarias, y de la Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, sin la cual hubiera sido imposible su celebración. Tuvimos, además, unos excelentes anfitriones en un marco excepcional: los dominios de la Fundación Santa María, a cuyos responsables agradecemos sus atenciones y desvelos. Por otra parte, el Encuentro se inscribe en un Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, el BFF20002-00903, y en las actividades de Clarisel, Grupo Consolidado por la Diputación General de Aragón, por lo que en sus distintas fases

organizativas hemos intervenido la mayoría de sus miembros, con el aliento de Alberto del Río, entonces convaleciente de sus lesiones: María Jesús Lacarra, M.^a Carmen Marín, Alberto Montaner, Ana Bueno, Xiomara Luna, Patricia Esteban y Jesús Duce, a todos los cuales deseo dar públicamente las gracias.

Juan Manuel CACHO BLECUA

LIBROS DE CABALLERÍAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN (2000-2004 CA.)*

Carlos Alvar

Universidad de Ginebra. Centro de Estudios Cervantinos

Introducción

Cualquier revisión bibliográfica de lo publicado sobre libros de caballerías españoles en los últimos años debe tomar como base el excelente trabajo realizado por D. Eisenberg y M.^a C. Marín Pina (2000), que tiene como límite el año 2000.¹ Así, en las páginas que siguen haré un breve esbozo de las tendencias críticas a partir de la aparición de este libro; no se trata de un trabajo fácil, pues en apenas cinco años han visto la luz más de trescientos títulos referidos a los libros de caballerías, que de este modo se convierten en el género literario más frecuentado, al menos entre los que constituyen el corpus de textos de la Edad Media y del siglo XVI.

Sin embargo, esa prolijidad se distribuye de forma muy aleatoria, ya que los estudios se centran en unos aspectos o en unas obras más que en otras. La causa puede ser la existencia de ediciones o una determinada tradición bibliográfica generalmente asociada también a unos textos que entraron muy pronto a formar parte de un canon encabezado por el *Amadís* y enunciado —como todos sabemos más que de sobra— en el *Quijote*.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación BFF2002-00917 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, y 06/0145/2003 de la Comunidad de Madrid.

1 Existe versión electrónica en <<http://bigfoot.com/~daniel.eisenberg>>.

Así, la obra de Garci Rodríguez de Montalvo ha dado lugar a lo largo de estos cinco años escasos a 73 trabajos; es decir, alrededor de un 20 % de las publicaciones recientes sobre libros de caballerías se refieren al *Amadís*.

El *Caballero Zifar*, por su parte, ha sido objeto de 37 estudios, lo que viene a ser la mitad que el *Amadís*, mientras que las *Sergas de Esplandián* han inspirado a una treintena de investigadores arrastrados en buena medida por el éxito de las aventuras del primer caballero.

A pesar del valor relativo de las cifras, creo que resulta elocuente el hecho de que un 40 % de las publicaciones recientes se centren en torno a tres obras. Naturalmente, de lo ocurrido a lo largo del siglo XX y del siglo XIX más vale no hablar, pues prácticamente todo, salvo el *Amadís*, era un terreno ignoto, y ello, como es bien sabido, por falta de ediciones asequibles.

No será necesario en este punto encomiar la importancia de la labor del Centro de Estudios Cervantinos al publicar los textos y sus guías de lectura.² No es necesario insistir en que esos textos facilitan el acceso a las obras y la elaboración de trabajos.

También han sido fundamentales para allanar el camino y orientar a los estudiosos algunas actas de coloquios y colecciones de trabajos bien articuladas de jóvenes investigadores en general, al menos cuando aparecieron, como las publicadas en *Voz y Letra* (1996),³ *Edad de Oro* (2002),⁴ el *SEMYR* salmantino (en especial 2002, con diecisiete artículos), *Thesaurus* (1999) o los doce estudios reunidos por J. Acebrón Ruiz (ed., 2001). Añadiremos también los encuentros de Vitoria (1991) primero, y después en Valencia (1998).

Tres antologías, de planteamientos muy distintos, pueden completar este panorama inicial: la de J. M. Lucía Megías (2001a),⁵ la de Carlos

2 Se puede encontrar la lista de obras publicadas en <www.centroestudioscervantinos.es>. En el momento actual han aparecido veintidós libros de caballerías y treinta y ocho guías de lectura. Una reseña extensa a diferentes ediciones ha sido realizada por L. E. Ferrario de Orduna (1998), «La literatura caballerescas castellana: ediciones críticas y proyectos editoriales», *Incipit*, 18, pp. 41-63. Algunas sugerencias se hallarán en J. M. Lucía Megías (2002).

3 Reúne una decena de artículos sobre libros de caballerías y tradición caballerescas.

4 Tiene más de veinte trabajos referidos a nuestra materia.

5 Dispone de abundante bibliografía. Es una muestra de todos los libros de caballerías existentes, reunidos de forma coherente, con criterio único; trabajo fundamental para quienes se acerquen al género.

Alvar⁶ y el mismo especialista (eds., 2004) y la de J. C. Pantoja Rivero (ed., 2004) de poemas caballerescos castellanos.⁷

Para una información actualizada, debe consultarse la página de *Clarisel. Base de datos de literatura caballeresca*, coordinada por Juan Manuel Cacho Blecua desde la Universidad de Zaragoza: <<http://clarisel.unizar.es>>.

I

1.1. El género

La primera cuestión que se suscita cuando nos acercamos al género de los libros de caballerías se refiere a los límites de éste, o dicho de otro modo, al corpus que debe incluirse bajo esta denominación. Problema que no ha llamado especialmente la atención sino que suele resolverse de forma empírica. Unas veces se incluye bajo el rótulo la materia de Bretaña o se estudian traducciones como el *Palmerín de Inglaterra*, mientras que en otras ocasiones se renuncia y se opta por soluciones más estrictas, o bien con otra perspectiva se dejan al margen obras como *El caballero Zifar* o el *Rosidán* o los textos breves.

Así, Gil-Albarellos (1999) toma como base el *Amadís* para analizar el conjunto del género, mientras que J. M. Cacho Blecua (1999a) lleva a cabo su indagación a través de las informaciones que suscita la industria del libro en el siglo XVI y parte del XVII: adaptaciones, grabados, cambios de formatos y otras estrategias para acercar el producto a los compradores.

Pero ha sido, sin duda, J. M. Lucía Megías (2001a; 2002a; 2004) quien ha abordado en más ocasiones la cuestión, insistiendo en la idea del género editorial, que muestra una coherencia en el formato y la presentación externa de las obras. Se trata de un criterio de amplios márgenes, pues da cabida tanto a las narraciones autóctonas como a las traducciones de otras lenguas, pero excluye las narraciones caballerescas, que se distancian de las características del género, al ser más breves y de formato más reducido.

6 Con carácter didáctico, se agrupan los fragmentos por temas, de forma que resulta fácil comparar episodios en distintos libros o seguir la tradición de algunos tópicos.

7 Recoge muestras de *Pironiso*, *Celidón de Iberia*, *Florando de Castilla*, *La toledana discreta* y *Monstruo español*.

1.2. Evolución diacrónica

Por lo que respecta a la evolución del género y a otros aspectos de conjunto, A. Bognolo (1999a) se ha ocupado del período de finales de la Edad Media y primera mitad del siglo XVI, haciendo hincapié en las discusiones renacentistas acerca de la licitud de la novela o la legitimidad de la ficción, según se desprende de los prólogos de los libros de caballerías.

El recorrido histórico del género se completa con el análisis que llevan a cabo C. Alvar y J. M. Lucía Megías (2001) de la época de Felipe II.

Por último unos pocos trabajos se han planteado las transformaciones que sufren los libros de caballerías con el transcurso del tiempo: A. Campos García Rojas (2002) estudia el desarrollo y la evolución del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* desde el libro iniciador, obra de Diego Ortúñez de Calahorra, hasta las continuaciones de 1623, y muestra cómo las necesidades comerciales obligan a introducir ciertos cambios que afectan a la estructura y a algunos temas. También el ciclo de *Amadís* sufrió cambios en los planteamientos ideológicos de algunas continuaciones, de acuerdo con el análisis de E. J. Sales Dasí (2002a). J. Guijarro Ceballos (2002a) profundiza en las cinco partes del ciclo de *Clarián de Landanís* en busca de rasgos que las vinculen a los modelos políticos imperiales.

1.3. Sociedad e ideología

Frente a la idea decimonónica de la similitud de los libros de caballerías y de su falta de vinculación —o de compromiso— con la sociedad que los vio nacer, crecer y multiplicarse, se van perfilando con claridad las verdaderas motivaciones que se esconden tras esta literatura: una veintena de trabajos atestiguan el interés que sienten los investigadores por la sociedad e ideología que subyace tras las aventuras de los caballeros andantes, y que establece claros vínculos con el mundo de los Trastámara, de los Reyes Católicos, el de Carlos V y con el de Felipe II (Martin, ed., 2001). El número de estudios que forman este grupo se puede incrementar con los escasos trabajos que se ocupan de la religión popular o culta y del judaísmo o antijudaísmo que se aprecia en algunos textos.

Los planteamientos teóricos, las ideas que recorren la literatura, desde el siglo XIII, referentes a la actividad de la caballería se reúnen todas ellas en el repertorio formado por C. Heusch con la colaboración de J. Rodríguez Velasco (2000).

Las ideas políticas de la época de Alfonso X, que dan lugar a dos modelos antagónicos de conducta real y cortesana, se manifiestan a través de la primera redacción de la *Estoria de España*, de la *Crónica de Alfonso X*, de los textos científicos, del *Libro del acedrex* y de algunas narraciones como el *Libro de Apolonio*; en el polo opuesto, la épica recupera su presencia y acabará transformándose en materia caballeresca, lo que dará origen al *Caballero Zifar* (Gómez Redondo, 2000a).⁸

El *Caballero Zifar*, por su parte, muestra rasgos de antiestoicismo burgués, pues habría adaptado, manipulándolo, el *Moralium dogma philosophorum* (siglo XI), texto que abrevia un escrito atribuido a Séneca, el *De remediis fortuitorum* (Lázaro, 2001).

La ideología del reinado de los Reyes Católicos también alcanza a los libros de caballerías de finales del siglo XV y comienzos del XVI: los acontecimientos políticos más destacados del momento (conquista de Granada, guerra en el norte de África, guerras en Italia, conquista de América, etc.) dan lugar a una nueva edad heroica que rememora los tiempos de los caballeros andantes, alimentados ahora por una realidad sorprendente, que a su vez se nutre de los ideales de un pasado de caballeros ejemplares (Marín Pina, 1996). El modelo cultural, los intereses políticos y el sistema de valores de la España de los Reyes Católicos aún se pueden vislumbrar en algún episodio del *Tristán el Joven*, como el de la Ínsula del Ploto (Campos García Rojas, 2001a).

La época de Carlos V es estudiada a través de la traducción castellana de *Le chevalier délibéré*, en la que las ilustraciones y algunos cambios remiten a una nueva ideología (Baranda e Infantes, 2000); con otra perspectiva y centrándose en el ciclo de *Clarián de Landanis*, J. Guijarro Ceballos se ha ocupado de la presencia de algunos elementos que reflejarán la política imperial (2002b).

8 Naturalmente, se podrán encontrar otros materiales en el vol. II de la *Historia de la prosa medieval castellana* (Madrid, Cátedra, 1999) del mismo autor, dedicado en parte a la ficción caballeresca del siglo XIV.

El *Amadís de Gaula* despierta el mayor interés, pues si, por una parte puede ser analizado como descendiente de la literatura artúrica (Gracia, 1999a), no le faltan elementos que hagan pensar que originariamente era una narración romana, profundamente alterada debido a la intervención de Rodríguez de Montalvo (González, 1999a). En todo caso, la revisión crítica de J. M. Cacho Blecua (2002a) del *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián* será la mejor guía para quien desee conocer la trayectoria seguida por el enigmático libro y las continuaciones de Montalvo.

En el conjunto amadisiano, sometido a toda clase de modificaciones y adaptaciones debido al éxito y al transcurso de tiempo, también se pueden reconocer las huellas del pensamiento erasmista, a pesar de la aversión que los humanistas sintieron por el género: es el caso de *Don Silves de la Selva* (1546) de Pedro Luján (Romero Tabares, 2002).

La estructura social que se desprende de los libros de caballerías apenas ha sido objeto de interés por parte de los especialistas: un par de trabajos dan cuenta de todo lo realizado en este período. Uno de ellos se centra muy brevemente en el *Palmerín de Olivia* (Osuna de Esteguy, 1999) y el otro toca de soslayo el *Amadís de Gaula* (Cuesta Torre, 1997).

La huella del antijudaísmo se puede seguir en el *Cavallero Zifar*, pues se advierte de la inconveniencia de los consejeros judíos para un príncipe cristiano y se señalan los pecados de Cam: si en el primer caso se puede hablar de un antijudaísmo de tipo tradicional, en el segundo habría que pensar en un origen posterior, posiblemente vinculado a los debates y censuras sobre el aristotelismo heterodoxo, de raigambre averroísta, y a las duras reacciones de los dominicos especialmente contra esas doctrinas (Girón-Negrón, 2001a).

El mundo de las creencias religiosas está estrechamente vinculado a la presencia del demonio y a las continuas asechanzas de todo tipo que tiende a los pecadores incautos y, también, a los caballeros andantes, especialmente mientras están dormidos; los remedios inmediatos más efectivos son las oraciones, la señal de la cruz y determinados conjuros que se encuentran dispersos a lo largo de los textos (Acebrón Ruiz, 2002).

Pero, además, hay otra vertiente en los libros de caballerías: la realidad convertida en ficción, o la ficción convertida en realidad. Una tenue línea separa los dos aspectos, y con frecuencia esa frontera fue pasada por

los caballeros andantes: basta recordar el caso de Suero de Quiñones y el Paso honroso del río Órbigo o el de Alonso Quijano y su metamorfosis en don Quijote de la Mancha, pero no son los únicos ejemplos (Ferrario de Orduna, 1999a; Cuesta Torre, 2000; Cátedra, 2002).

1.4. Los autores

Los problemas de autoría y la identidad de los autores en casos como el *Zifar* o el *Amadís* apenas han llamado la atención, y lo mismo puede decirse de *Palmerín*, de *Primaleón*, de *Floriseo*, o de los *Clarianes*: con distintas perspectivas han dado lugar a sendos trabajos pero no a más.

Así, Pedro Gómez Barroso, consejero real y obispo de Cartagena, es presentado como improbable autor de *Cavallero Zifar* (Cacho Blecua, 1999b).

La personalidad de Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo, adquiere nuevos rasgos gracias a la aparición de documentos que permiten situarlo con mayor precisión e incluso llevan a pensar en su origen converso (Blanco, 1998; Sales Dasí, 1999a; Little, 2002).

Por otra parte, la maestría de *Palmerín de Olivia* y *Primaleón* en la creación de los personajes femeninos hace pensar que los dos primeros libros del ciclo fueron obra de un mismo escritor (Ferrario de Orduna, 2000).

Finalmente, en contra de lo que se suele admitir, es muy probable que *Reimundo de Grecia* (1524) no sea de Fernando Bernal, autor de su precedente, *Floriseo* (Guijarro Ceballos, 2002b).

1.5. La tradición literaria y la traducción

Por lo que respecta a la tradición literaria que fluye por las páginas de los libros de caballerías o a las fuentes que alimenta tan rico caudal, también se le han dedicado distintos estudios puntuales que llegan a sumar casi un 10 % del total.

La recepción de la materia de Bretaña en la Península Ibérica es objeto de un minucioso trabajo, a partir de la presencia de algunos textos en gallego y portugués: los cinco *lais* que se recogen en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* y en el de la *Vaticana*, los testimonios en la poesía gallego-portuguesa, las referencias posteriores y las traducciones existen-

tes permiten a S. Gutiérrez García (2001) establecer un panorama que cada vez va resultando más claro. En ese conjunto, resulta pertinente precisar el origen del *Tercero libro de don Lançarote*, que atestiguaría la presencia, una vez más, de una versión de la *Post-Vulgata* como base de la versión (Bogdanow, 1999). La forma de actuar de los traductores del *Lancelot en prose* al español o al inglés ha sido estudiada a partir del episodio de la Carreta (Contreras Martín, 2002). Del mismo modo, ha sido estudiada la trayectoria hispánica de dos episodios de la historia de Tristán: el del filtro amoroso y el referido a la liberación del rey Arturo (Rubio Pacho, 2001).

La tradición clásica, directa o indirecta, ha sido objeto de estudio en el *Cavallero Zifar* (Cacho Blecua, 2000a), en el *Amadís de Gaula* (González, 1999a; Suárez Pallasá, 1999b), en el *Clarián de Landanis* (Guijarro Ceballos, 2002c), en el *Felixmarte de Hircania* (Aguilar Perdomo, 1999) y en el *Baldo* (Gernert, 2002a). Las huellas de las enseñanzas religiosas cristianas se han encontrado en el *Cavallero Zifar* (Cacho Blecua, 2003) y en el *Amadís de Gaula* (Suárez Pallasá, 2002), cuyo autor también parece mostrar marcas de alguna presencia árabe; finalmente, el influjo postclásico se manifiesta en el mismo *Quijote* (Casas Rigall, 2002).

Por último, la presencia de elementos procedentes de la literatura medieval románica o árabe se ha detectado en el *Amadís de Gaula* (Suárez Pallasá, 2000; Gómez Renau, 2000).

No faltan en ese conjunto, uno de los mejor representados, las referencias al mundo de la traducción tanto hacia el castellano como desde esta lengua.

Es bien sabido que muchos de los libros de caballerías se presentan como traducciones de originales disparatados, como *Felixmarte de Hircania*, que según su autor, Melchor Ortega, no es sino la traducción castellana de un texto de Petrarca, quien a su vez habría elaborado una versión latina de Plutarco a partir de un original griego del ateniense Philosio. Obviamente, todo ello es falso (Aguilar Perdomo, 2002).

El complejo mundo de las reelaboraciones y traducciones verdaderas ha sido estudiado por B. König, a partir de *cantari* de Luigi Pulci y de un fragmento del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo y sus correspondientes hispánicos (König, 2002).

Procedente también del italiano, *Guarino Mezquino* (1527) muestra un distanciamiento del modelo amadisiano y se inclina hacia la estirpe carolingia (Baranda, 2002).

Del francés llegan narraciones caballerescas como *Clamades y Clarmonda* o *El conde Partinuplés*. La primera deriva de una prosificación hecha en Francia sobre el texto de Adenet le Roi, aunque la versión española prescinde de las composiciones líricas contenidas en el original e intensifica los rasgos sentimentales de la obra (Martínez Pérez, 1999a y 1999b). En cuanto a los orígenes de la segunda, hay que buscarlos en el *roman* francés del siglo XII *Partonopeus de Blois*, que tuvo un gran éxito en todo occidente (Requena Pineda, 1999).

No menos éxito y complejidad tuvo la difusión de la leyenda del Caballero del Cisne, que fue conocida con enorme rapidez en toda Europa, pues no en vano se le asociaba a Godofredo de Bouillon, primer rey cristiano de Jerusalén y uno de los nueve de la fama (Querol Sanz, 2000).

Comparable a la difusión europea de la leyenda del Caballero del Cisne fue la de Fierabrás, a pesar de que su llegada a la literatura española fue tardía, ya que el gigante pagano no se encuentra citado hasta la *Historia de Carlomagno* (Sevilla, 1521) (Crosas López, 2003); sin embargo, el combate del invencible Fierabrás y Roldán ya está representado en un conocido capitel románico del palacio real de Estella.

Pero es, sobre todo, España la que exporta textos: *Amadís de Gaula* llega a Francia;⁹ *Félix Magno* a Italia en 1586, gracias al trabajo del humanista Camillo Camilli (Demattè, 2001); *La selva de cavalerías famosas*, de Antonio de Brito, a Portugal (Lucía Megías, 2001b).

1.6. Relaciones con otros géneros

Para comprender con precisión el lugar que ocupan los libros de caballerías en el conjunto de la producción literaria de finales de la Edad Media o del Renacimiento, es necesario tener en cuenta las preceptivas de la época, así como las consideraciones que los propios autores hacen en los prólogos a sus obras (Cuesta Torre, 1998; Kohut, 2002; Bognolo, 1999b).

⁹ Cfr. *Les «Amadis» en France au XVII^e siècle*, París, Éditions rue d'Ulm-Presses de l'École Normale Supérieure (Cahiers V. L. Saulnier, 17), 2000.

Las relaciones de los libros de caballerías con otros géneros, como la ficción sentimental, el Romancero y la poesía de Cancionero forman uno de los epígrafes más nutridos. Así, el conjunto de las fuentes y la difusión acaparan sin lugar a dudas un importante porcentaje, y, sin embargo, al referirse en muchos casos a aspectos puntuales, excesivamente puntuales, esos trabajos no siempre sirven para establecer una idea cabal acerca del conjunto del género.

La temprana presencia de la materia de Bretaña en la Península Ibérica explica la asiduidad con la que aparecen temas o personajes relacionados con el rey Arturo o con la leyenda de Tristán en los más variados géneros desde las *Cantigas de Santa María* alfonsíes (Carpenter, 1993) y los trovadores (Fassò y Formisano, eds., 2001), hasta la ficción sentimental (Alonso, 1999a y 1999b) o la poesía de Cancioneros (Cuesta Torre, 1999a).

La materia de Troya se vincula a *Dechado y remate de grandes hazañas*, de Esteban Corbera, libro más conocido como *Febo el Troyano*: el autor ha ido más allá de los tópicos literarios para construir un libro de caballerías sobre las leyendas de Troya, dando lugar a un extraño producto híbrido que intenta aprovechar a la vez el éxito editorial de la *Crónica troyana impresa* —de la que hubo al menos quince ediciones entre finales del siglo xv y 1587— y la popularidad de los libros de caballerías (Martín Romero, 2002).

Las *Flores de Filosofía*, seguidas como modelo en los castigos del rey de Mentón del *Cavallero Zifar*, no sólo atestiguan las relaciones existentes entre géneros distintos, sino que además pueden llegar a ser útiles para restablecer alguna lectura poco clara de esta obra (Lucía Megías, 1999a; Olivetto, 1999).

Los relatos de viajes y los libros de caballerías son dos géneros que no siempre resultan fáciles de diferenciar y cuyos límites se difuminan en obras como la *Crónica de Adramón* (Sales Dasí, 2002b) o en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Petrucci 1993), que además establece un puente con otras modalidades narrativas, como la novela picaresca.

La literatura de cordel, cada vez mejor conocida, cuenta ahora con un trabajo de conjunto que puede considerarse como una herramienta de la mayor utilidad para seguir los pasos de nuestros caballeros en algunas recreaciones populares: se trata del *Panorama* de F. Mendoza Díaz-Maroto (2001).

Una perspectiva diferente permite analizar la presencia del Romance-ro en los libros de caballerías, que no siempre tiene valor estético o decorativo, pues en ocasiones puede desempeñar una función estructural dentro de la narración (Roubaud Bénichou, 2001).

También el Renacimiento vio florecer otro género, el epistolar, y los libros de caballerías, como fruto de la época, no se sustrajeron al encanto y al juego de puntos de vista que las cartas podían proporcionarles. Como modelo de análisis se ha utilizado el *Cirongilio de Tracia* (González, 2002).

Las relaciones de nuestros textos con la historiografía apenas han despertado el interés de los estudiosos, que buscan la presencia de la realidad a través de otros testimonios. Sin embargo, la *Crónica de Fernando IV* ha permitido destacar algunos aspectos comunes con el *Cavallero Zifar*, con el telón de fondo de las reformas promovidas fundamentalmente por María de Molina durante la minoría de edad de Alfonso XI (Gómez Redondo, 1999a).

Por último, la poesía de Cancionero también se ha mostrado sensible al éxito de los libros de caballerías. Hace un momento, he hablado de la materia de Bretaña en las compilaciones poéticas de los siglos XV y XVI. Para completar el panorama hay que añadir el análisis de la presencia de los libros de caballerías en el Cancionero de Baena (Cruz Casado, 2003) y, más concretamente, las huellas del Amadís en el *Cancionero General* de 1557 (Martín-Gil Córdoba, 2003).

Los libros de caballerías se han revelado como ricas fuentes de inspiración también después de los Siglos de Oro: sus huellas se rastrean en textos de diferentes épocas, como la comedia de *El príncipe jardinero*, de Santiago Pita, impresa en Sevilla entre 1730 y 1733, inspirada posiblemente en el *Primaleón* (Marín Pina, 2001), mientras que las *Sergas de Esplandián* se encuentran reflejadas en *La reina Calafia* de Vicente Blasco Ibáñez (1923) (Sainz de la Maza, 2001).

1.7. Libros de caballería: de la imprenta a las bibliotecas

La presencia de los libros de caballerías en librerías, bibliotecas e imprentas del siglo XVI ha dado lugar a media docena de trabajos, alguno de ellos del mayor interés, en los que se analizan el proceso editorial, las

estrategias para la venta y también el fracaso de los originales que no llegaron a la letra de molde (Lucía Megías, 2000).

Así, se pueden seguir las vicisitudes del *Cavallero Zifar*, con las diferencias que marca el prólogo de Jacobo Cromberger en la edición de 1512 con respecto a la versión manuscrita (Cacho Blecua, 1999*e*). Y algo semejante se puede decir de la *Gran Estoria de Ultramar*, que poco a poco se aproxima al género caballeresco, marcado por los textos artúricos y por el primitivo *Amadis de Gaula*, que empieza a dar muestras de su éxito; por esas razones el impresor salmantino Hans Giesser saca a la luz una nueva versión de la obra, titulada *Gran Conquista de Ultramar* (1503) (Dominguez, 2000). Y, del mismo modo, se puede seguir la trayectoria de la imprenta de Toledo, siempre en busca de algún éxito comercial, más allá de los libros de devoción (Baranda, 2000; Infantes, 2000; Marín Pina, 2000).

El público del género caballeresco se ha considerado siempre muy heterogéneo y tan variado como las épocas en las que se fue desarrollando la afición a estos libros: la Castilla medieval siguió con atención las aventuras de los caballeros andantes, que, promovidas por el poder, servían a nobles y cortesanos como modelo de comportamiento (Ramos Nogales, 2003).

Por otra parte, la desmesurada popularidad que alcanzó el género dio lugar, como bien es sabido, a las más acendradas críticas de autores graves y de moralistas, ya desde tiempos del Canciller Ayala. En medio de tantas censuras, resulta llamativo oír la voz discordante de Antonio de Toledo (Comellas Aguirrezábal, 1998). Pero no sólo en España hubo crítica a los libros de caballerías; también en Italia se dejaron oír las voces de quienes consideraban el género importado desde España como el mayor de los despropósitos literarios (Sarmati, 2000).

Sin embargo, a lo largo del reinado de Carlos V se fue fraguando una crisis que aparecerá de forma inevitable en la época de su heredero, debido a las diferentes normativas y regulaciones sobre la actividad de la impresión de libros, emanadas fundamentalmente del Concilio de Trento y de las estrictas interpretaciones que se hizo de sus cánones bajo el reinado de Felipe II: la escasa publicación de libros de caballerías en este período no fue óbice para que fueran leídos por un público cada vez más bajo social y culturalmente (Alvar y Lucía Megías, 2001).

Los datos que han llegado a nosotros acerca del público o de los lectores de nuestras novelas varían mucho de unas a otras, como varían también las deducciones de los estudiosos. De nuevo, el *Cavallero Zifar* es objeto del interés de los investigadores, que establecen diferentes niveles de acercamiento del autor al público y, por consiguiente, una progresión en la incorporación del espectador a la narración del siglo XIV (Gómez Redondo, 2001), o establecen comparaciones entre el horizonte de expectativas del público en el siglo XIV y doscientos años más tarde (Cacho Bleuca, 1999a).

El *Baladro del sabio Merlín* puede servir de hilo conductor para conocer algo más de las empresas editoriales a finales del siglo XV y en los primeros años del siguiente (Cátedra y Rodríguez Velasco, 2000).

Lector del *Amadís* fue el humanista Álvaro Gómez de Castro (Moreno y Sainz de la Maza, 2000); Teresa de Jesús dejó testimonio de su afición a las novelas caballerescas, que la llevó a iniciar un libro titulado *El caballero de Ávila*, que no debe confundirse con el poema heroico homónimo de Felices de Cáceres, compuesto en 1623 (Marín Pina, 1999); por último, el ventero Juan Palomeque el Zurdo, don Quijote y Cervantes, cada uno a su manera, saborearon las aventuras de *Cirongilio de Tracia* (González, 2000-2001).

Por el contrario, la difusión de libros de caballerías en bibliotecas fuera de España apenas ha dado lugar a algún estudio, y esto de manera tangencial al analizar el contenido de la Biblioteca Municipal de Lyon (Etayo-Piñol, 2000).

II

2.1. Técnica literaria

Si de la exocrítica pasamos a la endocrítica, los especialistas se han preocupado por aspectos diversos como las estructuras narrativas y las descripciones, el espacio y el tiempo, la geografía, la toponomástica y el juego de realidad y ficción tan ligado a la idea de verosimilitud, mientras que los ejes esenciales de la narratividad, el espacio y el tiempo apenas han despertado el interés de los estudiosos, con media docena de trabajos, casi tantos como se han dedicado a la geografía real o fantástica.

Las estructuras del discurso literario han sido analizadas con diversas perspectivas críticas en algunos libros, como las *Sergas de Esplandián* (Sales Dasí, 1998) o el *Palmerín de Olivia* (Bustamante, 1999).

Sin embargo, los estudiosos han estado más atentos a otros aspectos de la técnica literaria de los autores de nuestros libros: la utilización de proverbios o de citas de textos varios —en una peculiar forma de intertextualidad— se puede observar en el *Cavallero Zifar*, cuyo autor no indica el origen o la procedencia de sus referencias: las coincidencias con el *Libro de buen amor* pueden orientar acerca de la fecha, que situaría la obra en el entorno cultural de Alfonso XI (Cacho Bleuca, 2001a). Y, de modo semejante, el análisis de los *exempla* contenidos en este libro sirve para esclarecer la actitud de los autores de cada una de las tres partes del texto y apreciar cómo insertan los cuentos en el relato de acuerdo con la estructura general de la obra, pero con diferentes motivaciones puntuales (Gómez Redondo, 2000b).

Otros recursos narrativos, como las descripciones y *ékfrasis*, pueden convertirse en elementos fundamentales para crear el ambiente necesario de maravillas o aventuras en los libros de caballerías, pero también para mantener la verosimilitud de los relatos (Ferrario de Orduna, 1999b; 1999-2000).

Descripciones, *exempla* o citas no son los únicos elementos que contribuyen a realzar la calidad literaria de los libros de caballerías: siguiendo los modelos del *Tristán* y de otros textos llegados de la Edad Media, como la ficción sentimental, los herederos de *Amadís de Gaula* presentan composiciones líricas (Aguilar Perdomo, 2001a), epístolas (González, 2002), historias «contadas» (Sales Dasí, 2001) y todo tipo de *novelle* y de narraciones breves que se intercalan con más o menos habilidad (Gernert, 2002b; Guijarro Ceballos, 2002c).

El espacio apenas ha despertado el interés de los estudiosos, pues sólo encontramos un trabajo, dedicado al *Palmerín de Olivia*, que analice el espacio geográfico, el ámbito interno, los caminos y vías terrestres y los espacios imaginarios, buscando, además, establecer una clasificación tipológica (Romeo, 1999). Sin embargo, no faltan trabajos dedicados a diferentes elementos geográficos, y en especial a las islas que constituyen uno de los polos de atracción de las narraciones caballerescas, en ocasiones con-

vertido en un motivo narrativo (Cuesta Torre, 2001; Campos García Rojas, 2000a; 2003a; Pinet, 2000; Gracia, 2002).

El eje cronológico es empleado por los autores de los libros de caballerías con funciones diversas, pues puede servir para integrar episodios de cierta extensión en otras estructuras más amplias, como ocurre con el *Cavallero del Cisne* con respecto a *La Gran Conquista de Ultramar* (Liteiras, 2000). Sin embargo, en otras ocasiones, la incorporación de episodios fantásticos puede alterar la coherencia cronológica interna, según se comprueba en los episodios del *Cavallero Atrevido* y de las *Islas Dotadas* en el *Cavallero Zifar* (Vozzo Mendía, 2000). E, incluso, una utilización adecuada de las coordenadas temporales puede contribuir no sólo a reforzar la coherencia interna, sino también a dar verosimilitud al relato: Gonzalo Fernández de Oviedo, en el *Claribalte*, emplea el recurso por primera vez (Río Nogueras, 2002).

2.2. Personajes

En general, son los personajes artúricos los que dan mayores facilidades de desarrollo, debido a la abundancia de testimonios de todas las épocas. Merlín, con sus enigmas, es el que más interés ha despertado, dando lugar a un libro y otros estudios (Gutiérrez García, 1999; Mérida Jiménez, 1998a; Roubaud Bénichou, 2000). Arturo y Morgana le siguen de cerca. La hermana del rey —Morgana— también tiene su propia monografía, pero además ocupa un lugar destacado en los trabajos sobre hadas y brujas, como veremos más adelante (Delpech, 2002; Walter, 2002; Contreras Martín, 2000; Gutiérrez García, 2003). Luego, Tristán y Mares (Rubio Pacho, 1999; Campos García Rojas, 2003a), Lanzarote y Ginebra (Contreras Martín, 2000; Chicote, 2001a).

Menos fecundos, científicamente hablando, han sido los personajes de otras obras o de otros ciclos, aunque no faltan algunos estudios sobre el Caballero Atrevido del *Cavallero Zifar* (Cárdenas-Rotunno, 1999), o sobre Oriana (Ortiz Hernán Pupareli, 2002) y Melía en la tradición amadisiana (Campos García Rojas, 2000b), o sobre el carolingio Fierabrás y su amplia repercusión en el panorama literario del occidente europeo (Crosas López, 2003), etc.

El *Cavallero Zifar* es, una vez más, la obra que ha despertado mayor interés, no sólo por la figura del Caballero Atrevido, sino también por la

presencia de otros personajes aparentemente de menor entidad, como los escuderos y los peones (Lucía Megías, 1997), o como el ribaldo, de larga tradición literaria y folclórica como personaje ruin social y moralmente (Rodríguez Velasco, 1999; Cacho Blecua, 2000*b*).

En cuanto a los personajes femeninos, hay que señalar que la imagen de la mujer ha dado lugar a diversos trabajos, tanto referidos a la literatura española medieval en general como a los libros de caballerías en particular (Mérida Jiménez, 1998*b*; Gabino, 1997; Lastra Paz, 2002).

Más abajo hablaremos del tema de la doncella perseguida o de la reina injustamente acusada. Pero además de estas damas, en los libros de caballería aparecen otros personajes femeninos, que son estereotipos por lo general, aunque no faltan las mujeres con deseos de protagonismo (Petrucci, 1999; Rubio Pacho, 2002), mientras que en otras ocasiones la presencia femenina sirve para presentar unas normas de comportamiento, o breves tratados sobre el matrimonio (Romero Tabares, 2001). Naturalmente, entre las mujeres no faltan algunas dedicadas a la magia y a la brujería, herederas de la tradición de Morgana o de la Dama del Lago, con el don de la profecía y los conocimientos de las artes mágicas (Nasif, 2002), aunque en el terreno de la fantasía son las hadas las que predominan, con toda su carga de beneficios para los caballeros (Paredes Mirás, 1998).

Nada sabemos de los demás héroes, protagonistas o deuteragonistas, caballeros o escuderos, ni de sus alteraciones, de sus transformaciones o de sus mutaciones con el paso del tiempo ni con la difusión de las obras.

2.3. Motivos y temas

Mayor desarrollo ha tenido la investigación sobre motivos y temas que se han convertido en uno de los polos de atracción de los estudios de los últimos años. Aproximadamente un 10% de los materiales recogidos se ocupan de algún motivo o de algún tema siguiendo su trayectoria desde sus orígenes conocidos hasta los testimonios más recientes. En este desarrollo ha tenido una importancia fundamental la actividad del grupo de jóvenes estudiosos guiados y coordinados por Juan Manuel Cacho Blecua en la Universidad de Zaragoza; están recogiendo de forma sistemática motivos y temas con abundante y rica cosecha.

En ese terreno se encuentran la Bestia Ladradora, las espadadas o tajos descomunales, el llanto, las bodas, el tema de la edad de oro, la doncella injustamente perseguida, las señales del destino heroico, la reina acusada —también injustamente—, los padres maldicientes, el ciervo de pie blanco, la huerta deleitosa, la penitencia de amor, el viaje aéreo, la vigilia nocturna, las Amazonas, el suicidio y la muerte, las islas, el combate singular, el destino, las maravillas, la historia fingida, la mirada, el filtro amoroso con el rescate de la dama, epístolas, las declaraciones de amor, los pasos de armas, los enanos, el castillo de la mala costumbre y alguno más. La enumeración constituye un elenco que tiene el atractivo del caos, pero que sigue intencionadamente un orden cronológico para dar idea de la evolución de los estudios. Si al conjunto se añaden los temas de origen épico, nos podemos hacer una idea bastante exacta del contenido de los libros de caballerías. Hay que señalar, sin embargo, que a cada uno de estos motivos no se suele dedicar más que un trabajo y que en general los trabajos no suelen analizar más de un solo libro de caballerías, de modo que el panorama resulta, a la fuerza, parcial.

2.3.1. El *Cavallero Zifar* inspira dos trabajos de signo muy distinto acerca del tópico del destino o de la predestinación (Riesco, 2002) y de las señales del destino heroico a través de las figuras de Roboán y Garfín (Campos García Rojas, 2001*b*).

2.3.2. Los padres que maldicen a sus hijos en el lecho de muerte, y no sólo, las reinas y princesas injustamente acusadas y calumniadas, y las doncellas perseguidas se encuentran con frecuencia en narraciones caballescas de tradición francesa, aunque no faltan ejemplos en los textos españoles (Pedrosa, 2001; Zubillaga, 2001; Orazi, 2000).

También la figura del rey puede presentar una faceta ambigua: unas veces será el monarca injusto, mientras que otras se presentará como el soberano lleno de bondad y prudencia, de acuerdo con los tiempos en los que los libros de caballerías han sido redactados o reelaborados (Roubaud Bénichou, 1998).

2.3.3. La actividad del héroe, ya marcada por las señales que aparecen a su nacimiento y a lo largo de los primeros años de vida, se manifestará fundamentalmente a través de notables hechos de armas y de sus relaciones amorosas.

Los hechos de armas tienen abundantes concomitancias con la épica, como era previsible, y se expresan a través de admirables tajos con la espada, combates singulares vinculados a pasos de armas o a rescates de otros personajes, o bien se trata de combates en los que se enfrentan dos paladines de valor sin igual en combate singular, aunque es la guerra el tema más destacado, en el que sobresalen nuestros héroes (Cuesta Torre, 2002; 1999*c*; 1999*b*; Rubio Pacho, 2001; Ferrario de Orduna, 1999*a*; Cacho Blecua, 2002*b*).

2.3.4. Por lo que respecta al amor, se trata de un proceso lento que puede tener como origen la mirada (Sales Dasí, 1999*c*)¹⁰ o el filtro, de acuerdo con la tradición tristaniana (Rubio Pacho, 2001), y que encuentra dos vías posibles: la declaración amorosa (Beltrán y Requena, 2002) y la boda (Cuesta Torre, 2000), o la penitencia de amor (Aguilar Perdomo, 2001*b*) y el llanto (Viña Liste, 1999). Estos caminos a veces se entrecruzan y se pueden encontrar con desenlaces trágicos, como la muerte (Cirlot, 2001) y el suicidio (Campos García Rojas, 2001*c*; 2003*b*).

En estrecha relación con el tema del amor están la figura de la mujer y las consecuencias que se derivan de la relación amorosa, que unas veces puede favorecer el acceso al poder, mientras que en otras ocasiones lleva a la destrucción (Heusch, 2001; González, 2002; Rubio Pacho, 2000).

2.3.5. Una gran parte de las hazañas de los libros de caballerías se vincula al mundo de la maravilla y de lo fantástico, que a su vez se desdobra en una considerable variedad de posibilidades, como veremos en el apartado correspondiente un poco más abajo. Basta ahora señalar la abundante presencia de islas (cfr. *supra*) y de otros lugares no menos dignos de admiración como la huerta deleitosa (Guijarro Ceballos, 1999) o el castillo de la mala costumbre (Sainz de la Maza, 2002). En este conjunto, adquiere especial relieve el viaje aéreo (Martínez Pérez, 2002), que en muchas ocasiones se presenta como resultado —uno más entre otros— de las aventuras nocturnas (Acebrón Ruiz, 2001).

10 Naturalmente, este artículo no sólo se refiere a la mirada amorosa.

2.3.6. Entre los seres que aparecen en los libros de caballerías con poderes maravillosos en unas ocasiones, o con funciones bien específicas en otros casos, destacan las amazonas, cuya existencia literaria es larga y conocida (Benito, 2002). Pero no se deben olvidar los enanos, personajes esenciales que se distancian de sus congéneres artúricos alcanzando una individualidad comparable a la de otros héroes (Lucía Megías y Sales Dasí, 2002).

Entre los animales, los más sorprendentes son, sin duda, la Bestia Ladradora de la *Demanda del Santo Grial* (Corral Díaz, 1999) y el ciervo del pie blanco, que aparece y reaparece como animal guía con una insistencia que va más allá del paso del tiempo (Chicote, 2002). Sin embargo, no faltan otras muestras, reales o fantásticas del género animal, que a veces llegan a desempeñar importantes funciones narrativas (Ferrario de Orduña, 1999c).

2.3.7. Por último, entre los temas recurrentes en los libros de caballerías encontramos el de la historia fingida (Mérida Jiménez, 1999; Four-nès, 2000), el recuerdo de la edad de oro y la presencia epistolar como forma de expresión de sentimientos además de comunicación entre los personajes (González, 2002).

2.4. Profecías y simbología

Las profecías y la simbología en general constituyen un grupo de estudios compacto (González, 1999b). En algunos casos sirven como guía para analizar los elementos estructuradores del relato o para descubrir el trasfondo ideológico oculto en determinados libros. En ese sentido las profecías son evidentemente un material rico y muy explotado, pues en ocasiones sirven también a fines políticos (Roubaud Bénichou, 2000). Sin embargo, todos los estudios realizados sobre el tema profético se centran en un solo libro, el *Palmerín de Olivia* y su continuación, *Primaleón*, y han sido llevados a cabo por un mismo estudioso (González, 1998a; 1998b; 1999c; 1999-2000a; 1999-2000b).

Con frecuencia las profecías y las visiones tienen una importante carga simbólica añadida, que nos lleva a un mundo hermenéutico diferente (Beltrán, 2002). En efecto, los significados ocultos de las profecías y de las visiones vienen a añadirse a los valores que reciben los números (González,

2000*b*), los colores, algunos juegos como el ajedrez (Campos García Rojas, 2000*c*) o algunos objetos como la espada rota (Porta, 1999; González, 1997). Naturalmente, puede haber ocasiones en que se mezclen varios de estos temas o que establezcan unos lazos de estrecha relación con la realidad, como ocurre con la heráldica (Contreras Martín, 1999; Montaner, 2002).

2.5. Fantasía y maravillas

Si dejamos al margen —porque se sale de los límites cronológicos señalados en este trabajo— un excelente libro italiano en el que se analiza lo maravilloso en el *Amadís de Gaula*, en las *Sergas de Esplandián*, en *Palmerín de Olivia* y en *Primaleón* a lo largo de cien páginas (Bognolo, 1997), los trabajos dedicados a lo fantástico y lo maravilloso comienzan cronológicamente con una visión somera sobre los elementos extraordinarios de los tres primeros libros que acabo de citar y su relación con la materia de Bretaña (Nasif, 1995; Gómez-Montero, 1999). El *Amadís* y más concretamente las serpientes y las naos mágicas que en él aparecen sirven para marcar la evolución que lleva hasta *Lisuarte de Grecia* (Sales Dasí, 1999*b*). El mundo de los descubrimientos y las maravillas deja paso a la afición por las artes mágicas, por los espectáculos que sorprenden y engañan los sentidos. En otras obras como el *Belianís de Grecia*, la fauna imaginaria —centauros, dragones, basiliscos y aves fénix— encarna las fuerzas del Mal, mientras que en la parte tercera del *Florisel de Niquea*, donde abundan también los elementos maravillosos procedentes de la tradición literaria y en especial del Antiguo Testamento y del mundo grecolatino, puede llegar a tener una función didáctica (Ferrario de Orduna, 1999*c*; Martín Lalanda, 1999).

Y, así, la presencia de lo fantástico permite la introducción de elementos didácticos, comentarios sociopolíticos y el desarrollo de cualquier otro tipo de ideas, creando expectativas muy variadas en los lectores; de nuevo nos remitimos al *Cavallero Zifar* (Corfis, 1999).

Claro que en otras ocasiones la presencia de monstruos conlleva un mensaje moral, pues con frecuencia semejantes engendros son el resultado de pecados nefandos, como en *El Caballero de Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra, donde el «endemoniado fauno» es hijo de la perversa Artimagay y de un fauno poseído por el diablo (Nasif, 2000).

Todos estos elementos, desde las profecías a las hadas, de los encantamientos a las enseñanzas morales, aparecen de nuevo en el estudio más profundo y pormenorizado sobre los elementos sobrenaturales del *Amadís de Gaula*: allí se revisa la presencia de la magia en la cultura literaria medieval; de la formación de Garci Rodríguez de Montalvo y sus preocupaciones como lector; de la irrupción de la maravilla en el libro y del paso de la maravilla a la magia, con la ulterior desaparición de ésta, sustituida —en el mejor de los casos— por los milagros. Así, la magia queda subordinada al adoctrinamiento, la cristianización y la racionalización (Mérida Jiménez, 2001).

Además de estos trabajos, los materiales existentes son escasos y marginales, y sólo en los últimos años ha empezado a cambiar el panorama, en gran medida gracias a los esfuerzos realizados por nuestros colegas en México.

Lo maravilloso medieval en El Bernardo de Balbuena dedica unas páginas a las fuentes folclóricas y caballerescas de este extenso poema épico en 40 000 versos endecasílabos, aunque se habla poco o nada de textos hispánicos y se habla más bien de textos italianos y franceses (Rodilla León, 1999a).

Más cerca de nuestros desvelos se encuentran los materiales recogidos en *Lo fantástico y sus fronteras* con artículos sobre lo maravilloso medieval y los límites de la realidad (Morales, 2003), el mundo maravilloso en el *Claribalte* (Rodilla León, 2003), lo maravilloso en la literatura artúrica castellana (que toma como base los fragmentos de la obra de Pietsch) (Rubio Pacho, 2003) y sobre la cabeza parlante (Olivares Zorrilla, 2003).¹¹

El *Tratado de monstruos. Ontología teratológica* define y clasifica según parámetros diversos todo tipo de monstruos, y en sus páginas no faltan las referencias a los libros de caballerías. Allí se encuentran los monstruos apotrópeos (guardianes o protectores) y psicopompos (transportadores de almas), junto a los guardianes de tesoros o los monstruos expiatorios. Se habla de monstruos y drogas o de la sobreexcitación de los monstruos; se habla de combates de héroes y monstruos, de dragones y unicornios, etc. Y no falta la etología, ruidos amenazantes, vistas petrificantes, etc. El libro es todo un tesoro monstruoso (Santiesteban Oliva, 2003).

11 A. M.^a Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (eds.) (2003), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma.

En *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro* también se encuentran algunos materiales que pueden servir de guía para estudios posteriores, ya sea referidos al *Tirant lo Blanc*, a los libros de caballerías o a la literatura medieval en general (Alemany Ferrer, 2004; Alvar, 2004a; Lucía Megías, 2004; Salvador Miguel, 2004).¹²

Volvemos a alejarnos de los libros de caballerías castellanos con *Lo maravilloso en la literatura artúrica. Problemas y perspectivas*, pues se trata de una veintena de artículos centrados fundamentalmente en la materia de Bretaña escrita en francés, alemán y holandés. Nada sobre los libros de caballerías castellanos.¹³

Por último, *El proceso de la imaginación* que lleva como subtítulo *Magia y empirismo en la literatura de la temprana Edad Moderna* cuenta con algunos trabajos directamente relacionados con los libros de caballerías. Dos de ellos se centran en el *Quijote*. Los otros tres, «Magia y poética de los caballeros hispano-portugueses», «Magos y brujas en los libros de caballerías» y «El pacto del realismo en el *Amadís*» sí que interesan directamente a nuestro tema (Gómez-Montero, 2005; Penzkofer, 2005; Morales Saravia, 2005).¹⁴ Es el libro más reciente de los que conozco sobre la materia.

2.6. Paratextos e ilustraciones

Sólo en los últimos años se ha comenzado a prestar atención a los paratextos, tan de moda en otros dominios. Las portadas, dedicatorias, prólogos y epílogos, además de anotaciones varias, pueden suministrar informaciones complementarias para comprender mejor la obra y el entorno en el que surge, aun a sabiendas de que en muchas ocasiones los prólogos encierran palabras del autor ajenas a toda credibilidad.

12 N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004.

13 F. Wolfzettel (ed.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*, Tübinga, Max Niemeyer, 2003.

14 G. Penzkofer y W. Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, 2005.

El prólogo del *Cavallero Zifar* se inserta en la tradición de las *translationes sanctorum*, y la alabanza de Toledo que constituye el *exemplum* prologal es el marco perfecto para lo que viene a continuación: la hagiografía de un caballero cristiano (Girón-Negrón, 2001*b*). Del mismo modo, se puede decir que la historia del Caballero del Cisne sirve de exordio a la *Gran Conquista de Ultramar* (Klein, 2002) y que el prólogo de Garcí Rodríguez de Montalvo suministra abundantes informaciones acerca del trabajo que realizó con el *Amadís* y de sus propias preocupaciones literarias, además de abrir paso a las «historias fingidas» (Mérida Jiménez, 1999).

En otras ocasiones los paratextos son el vehículo utilizado por los autores, o los lectores, para expresar sus ideas acerca de cuestiones de teoría literaria, como las que afectan a la verosimilitud (Bognolo, 1999*b*), o las referidas a la propia comprensión y recepción del texto (Lucía Megías, 2002*b*).

Relacionada también con la recepción de los textos está la cuestión de las ilustraciones. En un mercado saturado, no resultaba fácil vender más libros de caballerías, y por eso los impresores y libreros tuvieron que buscar diferentes modos de atraer compradores. Entre las estrategias seguidas por estos comerciantes para llamar la atención de su público y vender más ejemplares se puede considerar la utilización de ilustraciones.

Parece claro que la riqueza del *Cavallero Zifar* en este sentido ha hecho que se polaricen los estudios centrándose en el texto manuscrito (Flores, 2001; Fournès, 2002), pero no es el único caso, pues las ilustraciones de obras como el *Cavallero Determinado* (Baranda e Infantes, 2000; Huidobro Salas, 2000), *Claribalte* (Río Noguerras, 2002) y *Tristán de Leonís* (Lucía Megías, 2001*b*) han dado materia de reflexión a los estudiosos; y también ha originado un artículo la pervivencia de alguna xilografía de la *Celestina* en pliegos de cordel con romances de temas caballerescos o heroicos (Alvar, 2005).

2.7. La lengua, toponimia y onomástica

No son muchos los trabajos dedicados a la lengua de los libros de caballerías. Quedan atrás ya los tiempos en que se buscaba arabismos en el *Cavallero Zifar*, a la vez que el *Amadís de Gaula* se convierte, de nuevo, en el centro de los análisis (Ferrario de Orduna, 2001). Así, se ha estudiado la presencia de los adverbios *más* (Miyoshi, 1997), *muy*, *mucho* (Miyoshi,

1998), de los tratamientos de cortesía (Rigano, 2000) o algunos calcos sintácticos procedentes del latín (Suárez Pallasá, 2001). En todo caso, no hay monografías de conjunto, y los materiales existentes hasta ahora, al ser dispersos, apenas son una ayuda.

Un aspecto especial es el de la toponomástica, pues a través de los nombres propios de personas o lugar se puede llegar a algunas conclusiones acerca de los orígenes, de las lecturas o de la intencionalidad de nuestros textos. Así, los nombres no son sólo referencias retóricas o personales, sino que en ocasiones pueden representar una forma de pensamiento, de acuerdo con las enseñanzas de san Isidoro, como ocurre en el *Cavallero Zifar* (Cacho Blecua, 2001*b*).

Por lo que respecta a los topónimos de *Amadís de Gaula*, se ha señalado la posibilidad de identificar una serie de lugares que se sitúan a lo largo de la antigua calzada de Watling Street y marcarían posibles fuentes galesas, inglesas o irlandesas para el primitivo texto de *Amadís* (Suárez Pallasá, 1998*a*; 1998*b*; 1999*a*; 1999*b*; 2000; 1999-2000; 2000-2001), a la vez que otros topónimos nos descubren una tradición literaria ajena a la Península Ibérica, que abre la puerta a la reflexión.

En este panorama, casi exclusivamente centrado en *Amadís*, destaca el topónimo de *Sansueña*, de tradición épica y alcance lírico y caballeresco, como una excepción aislada (Millet, 2003).

Las preocupaciones de los autores de una veintena de libros de caballerías sobre la lengua y la comunicación constituyen un mundo casi desconocido: la ambigüedad terminológica no hace sino poner de manifiesto la escasez de las reflexiones lingüísticas entre estos escritores en épocas en las que ya era habitual el estudio de la lengua propia y de la ajena, gracias a los viajes y al humanismo (Alvar, 2004*b*).

III

3.1. Transmisión textual e historia editorial

Los problemas de edición que plantean los libros de caballerías han sido abordados atendiendo al género en su conjunto, a un determinado grupo de textos unidos por los avatares de la traducción, a un libro en con-

creto o a un solo ejemplar, según los casos. La debatida cuestión de la puntuación original de los textos áureos ha encontrado también su defensa en algún trabajo (Lucía Megías, 1999*b*).

La materia de Bretaña plantea sus dificultades específicas en los textos traducidos al castellano, que en ocasiones se pueden resolver recurriendo a los originales, aunque no siempre resulta fácil discernir hasta dónde llega el trabajo del traductor y dónde comienza la elaboración (Cuesta Torre, 1999*d*; Chicote, 2001*b*). En este conjunto de textos, la *Demanda del Santo Grial* ofrece algunas posibilidades de edición a partir de los testimonios conservados (Gracia, 1999*b*).

Problemas diferentes son los que plantean los fragmentos del *Tristán* castellano recientemente descubiertos, que llevan a confirmar la tradición italiana de las versiones castellanas de finales de la Edad Media (Alvar y Lucía Megías, 1998; Lucía Megías, 1998; Alvar, 2001).

La historia editorial del *Baladro del Sabio Merlín con sus profecías* se puede seguir a través de la producción del impresor Juan de Burgos y las referencias transmitidas por bibliófilos; sin embargo, sólo un ejemplar se ha conservado de aquellas aventuras editoriales, el de la biblioteca universitaria de Oviedo (Rodríguez Álvarez, 1999).

La *Gran Conquista de Ultramar* nos suministra importantes informaciones acerca del proceso de copia del manuscrito y del taller donde se elaboró, así como de los lectores y propietarios del códice, gracias al ejemplar manuscrito de la Biblioteca Nacional (Fernández y Rodríguez, 2000). Del mismo modo que la leyenda del Caballero del Cisne muestra los cambios del texto y de la sociedad a través de sus variantes (Querol Sanz, 1999).

La abundante información existente sobre *Amadís* desde el siglo XIV permite trazar algunas hipótesis, pero también abre considerables enigmas y dificulta el trabajo del editor (Ramos Nogales, 1999; 2000; 2002; Infantes, 1999-2000).

De otros libros también se puede seguir el rastro, ya sea en su estado manuscrito o una vez impresos, aunque no siempre resulta claro el camino que han recorrido hasta reaparecer en nuestros días: así ocurre con la *Crónica de Adramón* (Lucía Megías, 2001*d*), el *Florambel de Lucea* (Lucía Megías, 1999*c*), el *Palmerín de Olivia* (Lucía Megías, 2000-2001), el *Claribalte* (Rodilla León, 1999*b*) o la *Reina Sebilla* (Baranda, 1999).

3.2. Interpretación y análisis

El análisis de los libros de caballerías como unidades autónomas o incluidos en los correspondientes ciclos ha dado lugar a una serie de estudios e interpretaciones que llevan desde el planteamiento del *Cavallero Zifar* (Burke, 1999; Gerli, 1999; Cacho Blecua, 1999a; Gómez Redondo, 1999b) o el *Amadís de Gaula* (Lastra Paz, 2000-2001) como espejos de príncipes, hasta las transformaciones sufridas por estos dos textos con el paso del tiempo y con la llegada de la imprenta.

Además, contamos con un conjunto homogéneo de análisis de libros de caballerías publicado en el volumen XXI de *Edad de Oro*, correspondiente al coloquio que tuvo lugar en marzo de 2001 y que fue publicado un año más tarde. Allí se encuentran *Amadís y Esplandián* (J. M. Cacho Blecua), las continuaciones heterodoxas u ortodoxas de este ciclo (*Florisando*, *Lisuarte de Grecia* y *Amadís de Grecia*, por Sales Dasí); el ciclo de *Florisel de Niquea* (Martín Lalanda); *Don Silves de la Selva* (Romero Tabares); el *Floriseo* y su continuación, el *Reimundo de Grecia* (Guijarro Ceballos); el *Claribalte* (A. del Río Nogueras); el ciclo de *Clarrián de Landanis* (J. Guijarro Ceballos); *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* y *Leandro el Bel* (A. Bognolo); *Guarino Mezquino* (N. Baranda); *Tristán de Leonís el Joven* (M.^a L. Cuesta Torre); *Baldo* (F. Gernert); *Cirongilio de Tracia* (J. R. González); *Florando de Inglaterra* (C. Castillo Martínez); *Félix Magno* (C. Demattè); el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (A. Campos García Rojas); el *Felixmarte de Hircania* (M.^a R. Aguilar Perdomo); *Febo el Troyano* (J. J. Martín Romero) y *Clarisel de las Flores* (M.^a C. Marín Pina). Se trata, sin duda, de la introducción más completa y sistemática a los libros de caballerías castellanos, junto con la serie de guías de lectura de estas obras que publica el Centro de Estudios Cervantinos, y en la que han aparecido ya casi medio centenar de análisis, con una misma estructura formal: argumentos de los libros, diccionario de personajes, lista de hechos o motivos relevantes, tabla de los capítulos del libro en cuestión y bibliografía; si se mantiene el actual ritmo de publicación, hay que pensar que dentro de pocos años —entre seis y ocho— podremos contar con unos materiales de gran utilidad sobre el conjunto de los libros de caballerías conocidos, tanto impresos como manuscritos.

3.3. Final

Coloquios como éste, la recogida sistemática de materiales, la publicación de nuevos textos, la labor de *Clarisel* son el mejor motor para que la investigación sobre los libros de caballerías se desarrolle pasando del análisis de obras sueltas al de ciclos o períodos y para que podamos apreciar en toda su envergadura el fenómeno real del género caballeresco.

Referencias bibliográficas

- ACEBRÓN RUIZ, Julián (2000), «*Abrió los oios et santigósse*. Santiguos y conjuros contra las asechanzas del diablo en la literatura medieval», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, Madrid, Castalia, vol. 1, pp. 29-36.
- (2001), «La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballeresca», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 97-124.
- (ed.) (2001), *Fechos antiguos que los caualleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lérida, Universitat de Lleida.
- AGUILAR PERDOMO, M.^a Rosario (1999), «La utilización de las *Vidas paralelas* de Plutarco en el *Felixmarte de Hircania*. A propósito de su autor, Melchor de Ortega», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 289-306.
- (2001a), «La nao de amor del *Felixmarte de Hircania* y otras composiciones líricas en los libros de caballerías peninsulares», *Revista de Literatura Medieval*, 13, pp. 9-27.
- (2001b), «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 25-50.
- (2002), «El *Felixmarte de Hircania* y sus aventuras amadisianas», *Edad de Oro*, 21, pp. 431-441.
- ALEMANY FERRER, Rafael (2004), «Función y sentido de algunos elementos fantásticos del *Tirant lo Blanc*», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Fránkfort del Meno Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-28.
- ALONSO, Álvaro (1999a), «Rodríguez del Padrón, Inés de Castro y la Materia de Bretaña», en Patrizia Botta (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Rávena-Roma, Longo-Università di Roma «La Sapienza»-Instituto Camões (Lisboa), pp. 35-44.

- ALONSO, Álvaro (1999b), «El duelo de Persio y Leriano en *Cárcel de Amor*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 255-261.
- ALVAR, Carlos (2001), «Tristanes italianos y Tristanes castellanos», en Fabrizio Cigni y Maria Pia Betti (eds.), *Testi, generi, e tradizioni della Romania medievale*, Pisa, Pacini, vol. I, pp. 57-75.
- (2004a), «De autómatas y otras maravillas», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 29-54.
- (2004b), «Entre trujimanes y farautes», en Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Madrid, Visor, pp. 113-129.
- (2005), «De *La Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei testi a stampa. (Area iberica)*, Módena, Mucchi, pp. 97-109.
- y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (1998), «Hacia el código del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve fragmentos de la Biblioteca Nacional de Madrid)», *Revista de Literatura Medieval*, 11, pp. 9-135.
- y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (2001), «Los libros de caballerías en la época de Felipe II», en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaias Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 25-35.
- y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.) (2004), *Libros de caballerías castellanos: Una antología*, Madrid, Debolsillo.
- BARANDA, Nieves (1999), «El dinamismo textual en la prosa de cordel: a propósito de la *Reina Sebilla*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 268-288.
- (2000), «Las *historias* caballescadas en la imprenta toledana (I). Manuscrito, impreso y transmisión. Toledo, 1480-1518», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. I, pp. 291-302.
- (2002), «El *Guarino Mezquino* (1527)», *Edad de Oro*, 21, pp. 289-303.
- y Víctor INFANTES (2000), *El caballero determinado tradvzido de lengua francesa en castellana por Don Hernando de Acuña, y dirigido al Emperador Don Carlos*, Toledo, Antonio Pareja Editor, vol. II, pp. 1-44.
- BELTRÁN, Rafael (2002), «Sobre el simbolismo profético de visiones y representaciones en libros de caballerías: de *Curial e Güelfa* y *Tirant lo Blanc* a la *Corónica de Adramón*», *Edad de Oro*, 21, pp. 481-498.

- BELTRÁN, Rafael, y Susana REQUENA (2002), «La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 13-26.
- BENITO, Ana (2002), «El viaje literario de las Amazonas: desde las *Estorias* de Alfonso X a las Crónicas de América», en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València, pp. 239-251.
- BLANCO, Antonio (1998), *Esplandián, Amadís, 500 años*, Valladolid, Diputación-Sever Cuesta.
- BOGDANOW, Fanni (1999), «The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) and its Relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a hitherto unknown French Source of one of the Incidents of the *Tercero libro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, pp. 441-452.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- (1999a), «I libros de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Associazione degli Ispanisti Italiani. Atti del XVIII Convegno*, Roma, Bulzoni, pp. 81-91.
- (1999b), «Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai libros de caballerías», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2, pp. 67-93.
- BURKE, James F. (1999), «The *Libro del cavallero Zifar* and the Fashioning of the Self», *La Corónica*, 27, pp. 35-44.
- BUSTAMANTE, Nidia Antonia (1999), «Consideración de las funciones en el *Palmerín de Olivia*», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandro Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 95-99.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1999a), «El género del *Cifar* (Sevilla, Cromberger, 1512)», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 76-105.
- (1999b), «Del *Liber consolationis et consilii* al *Libro del cavallero Zifar*», *La Corónica*, 27, 3, pp. 45-66.
- (1999c), «El género del *Cifar* (Cromberger, 1512)», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 85-105.
- (2000a), «Ejemplos clásicos en el *Libro del cavallero Zifar*: Antígono, Alejandro y Régulo», *Crisol. Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-americanas de l'Université Paris X*, 4, pp. 93-110.
- (2000b), «La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del cavallero Zifar*: modelos cultos y folclóricos», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*

- (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 1, pp. 426-440.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2001a), «Las citas en el *Libro del cavallero Zifar*», en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad, pp. 137-148.
- (2001b), «La entrada en el reino de Mentón: intercambio de papeles en el *Libro del cavallero Zifar*», en Manuel José Alonso García, M.^a Luisa Daño-beitia Fernández y Antonio Rafael Rubio Flores (eds.), *Literatura y cristianidad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad, pp. 613-625.
- (2002a), «*Los cuatro libros del Amadís de Gaula y Las sergas de Esplandián*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo», *Edad de Oro*, 21, pp. 85-116.
- (2002b), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 27-53.
- (2003), «La confrontación dialéctica entre el ribaldo y Zifar a la luz del *Moralium dogma philosopharum*», *Romanica Vulgaria Quaderni*, 15, pp. 47-72.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2000a), «Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el *Amadís*», *Voz y Letra*, 11, pp. 3-20.
- (2000b) «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en Andrew M. Beresford y Alan D. Deyermond (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 135-144.
- (2000c), «El simbolismo del juego de ajedrez en *Tristán de Leonís*», en Alan D. Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 99-113.
- (2001a), «La Ínsula del Ploto en *Tristán de Leonís* y la construcción de un legado: el modelo ejemplar de los Reyes Católicos», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 75-96.
- (2001b), «Las señales y marcas del destino heroico en el *Libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, pp. 17-25.
- (2001c), «Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 6, pp. 11-26.
- (2002), «El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (1555-1580-1587)», *Edad de Oro*, 21, pp. 389-429.
- (2003a), *Geografía y desarrollo del héroe en «Tristán de Leonís y Tristán el Joven»*, Alicante, Universidad.

- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2003*b*), «El suicidio en los libros de caballerías castellanos», en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 385-413.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony J. (1999), «Entre el “deseo” y el “miedo”: el caso del *Caballero Atrevido* en el *Libro del Caballero Çifar*», en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, México, UNAM-El Colegio de México, pp. 349-365.
- CARPENTER, Dorothy Molly (1993), «A Sorcerer Defends the Virgin: Merlin in the *Cantigas de Santa María*», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 5, pp. 5-24.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.) (2002), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CASAS RIGALL, Juan (2002), «Tradiciones postclásicas y materia troyana en el *Quijote*», en Carro Carbajal, Puerto Moro y Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 55-70.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002), «Realidad, disfraz e identidad caballeresca», en Carro Carbajal, Puerto Moro y Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 71-85.
- y Jesús D. RODRÍGUEZ VELASCO (2000), *Creación y difusión de «El Baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498)*, Salamanca, Sociedad Española de Historia del Libro-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CHICOTE, Gloria B. (2001*a*), «Lanzarote en España: derroteros genéricos del caballero cortés», *Revista de Literatura Medieval*, 13, pp. 79-91.
- (2001*b*), «Aspectos de la variación textual en la materia artúrica castellana», en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, Incipit, pp. 51-68.
- (2002), «La caza del ciervo de pie blanco: resemantización del motivo en el *Romance de Lanzarote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, pp. 43-57.
- CIRLOT, Victoria (2001), «El juego de la muerte en la cultura caballeresca», *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, 77, pp. 37-57.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (1998), «Otra posibilidad de salvar los libros de caballerías: la de Antonio de Toledo en su discurso de las *Buenas Letras Humanas*», en Maurilio Pérez González (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad, vol. II, pp. 277-285.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio (1999), «La heráldica en la literatura artúrica castellana», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Caste-*

- lló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*), Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 71-84.
- CONTRERAS MARTÍN, Antonio (2000), «Lanzarote del Lago, Arturo y Ginebra en la literatura artúrica castellana», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. I, pp. 547-558.
- (2002), «*Lancelot en prose, Lanzarote del Lago hispánico y Le Morte D'Arthur*: la recepción del *roman* en España e Inglaterra», en José Enrique Martínez Fernández et al. (eds.), *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, León, Universidad, pp. 503-518.
- CORFIS, Ian A. (1999), «The Fantastic in *Cavallero Zifar*», *La Corónica*, 27, pp. 67-86.
- CORRAL DÍAZ, Esther (1999), «El motivo de la *Besta ladrador* en la *Demanda do Santo Graab*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 85-99.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (2003), «*Fierabras* dans la littérature espagnole», en *Le rayonnement de «Fierabras» dans la littérature européenne. Actes du colloque international*, Lyon, Université Jean Moulin, pp. 213-235.
- CRUZ CASADO, Antonio (2003), «Los libros de caballerías y el *Cancionero de Baena*», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» in memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento, vol. I, pp. 173-189.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (1997), «Notas sobre las relaciones paterno-filiales en la narrativa castellana medieval», *Scriptura. Letradura. Estudios de Literatura Medieval*, 13, pp. 193-206.
- (1998), «La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías», en Juan Matas Caballero et al. (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad, vol. II, pp. 297-304.
- (1999a), «Personajes artúricos en la poesía de cancionero», en Carmen Parrilla y José Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noya-La Coruña, Toxosoutos-Universidade da Coruña, pp. 7-112.
- (1999b), «La guerra en el *Amadís* de Montalvo», en José Enrique Martínez Fernández (ed.), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez Fernández*, León, Universidad, pp. 113-132.

- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (1999c), «En torno al tema de la guerra en el *Libro del caballero Zifar*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 113-124.
- (1999d), «Problemas para la edición de las “traducciones” de la materia de Bretaña», en Carmen Parrilla et al. (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, La Coruña, Universidade da Coruña, vol. I, pp. 193-205.
- (2000), «Fiestas de boda en (algunos) libros de caballería», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 618-630.
- (2001), «Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 11-39.
- (2002), «La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 87-109.
- DELPECH, François (2002), «Arthur en corbeau: le dossier ibérique», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 25, pp. 421-450.
- DEMATTÈ, Claudia (2001), «Dal *Félix Magno* al *Felice Magno*: note sulla traduzione italiana di un libro di cavalleria cinquecentesco spagnolo», *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, 18, pp. 33-50.
- DOMÍNGUEZ, César (2000), «El maestro Hans Giesser y el trabajo editorial: de la *Grant estoria de Ultramar* a la *Gran conquista de Ultramar*», en Alan D. Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 115-130.
- EISENBERG, Daniel, y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ETAYO-PIÑOL, Marie-Ange (2000), «Influencia de las ediciones literarias españolas en Lyon en los siglos XVI y XVII», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 495-499.
- FASSÒ, Andrea, y Luciano FORMISANO (eds.) (2001), *Interpretazioni dei trovatori* [en *Quaderni di Filologia Romanza*, 14, 1999-2000], Bolonia, Pàtron.
- FERNÁNDEZ, Laura, y Francisco Javier RODRÍGUEZ (2000), «Historia de J (*La Gran Conquista de Ultramar*, MS. 1187 de la Biblioteca Nacional de Madrid)», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiem-*

- bre de 1999), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 1, pp. 701-716.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia E. (1999a), «Realidad histórica y ficción novelesca. En torno al *Passo Honroso* de Suero de Quiñones, a la literatura caballerescas y al *Quijote* de 1605», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2, pp. 47-65.
- (1999b), «La descripción como recurso narrativo en la literatura caballerescas», en *La función narrativa y sus nuevas dimensiones. Primer Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología*, Buenos Aires, Fac. F. y Letras, pp. 412-419.
- (1999c), «Zoología real y fantástica: función narrativa en el *Belianís de Grecia*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. III, pp. 103-113.
- (1999-2000), «Función de la *ékfrasis* en los relatos caballerescos», *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, 5, 40-41, pp. 107-114.
- (2000), «*Palmerín de Olivia* y *Primaleón*: algunas observaciones sobre su autoría», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 1, pp. 717-728.
- (2001), «Variación lingüística y textual del discurso narrativo en la prosa ficcional caballerescas», en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, Incipit, pp. 69-92.
- FLORES, R. M. (2001), «Transfiriendo a dos iluminaciones la doctrina cristiana implícita en un pasaje escrito del *Libro del Caballero Cifar*», *Romance Notes*, 42, pp. 3-15.
- FOURNÈS, Ghislaine (2000), «L'âge d'or de la chevalerie. Pour une interprétation d'un motif littéraire», *Les Langues Néo-latines*, 315, pp. 113-126.
- (2002), «Les miniatures du manuscrit de Paris du *Libro del cavallero Zifar* (Xve siècle), miroir ou mirage de la noblesse?», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 25, pp. 255-264.
- GABINO, Juan Pedro (1997), «Mitificación y realidad del eros masculino medieval», en Antonio Cruz Casado (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad, pp. 123-135.
- GERLI, E. Michel (1999), «Zifar Redivivus: Patronage, Politics, and the Paris Manuscript of the *Libro del caballero Zifar*», *La Corónica*, 27, pp. 87-103.
- GERNERT, Folke (2002a), «El *Baldo* (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*», *Edad de Oro*, 21, pp. 335-347.

- GERNERT, Folke (2002*b*), «*Novella* e intercalación narrativa: el relato breve en el *Baldo* (1542)», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 111-121.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (1999), «*Amadís de Gaula*» y el género caballeresco en España, Valladolid, Universidad.
- GIRÓN-NEGRÓN, Luis Manuel (2001*a*), «La maldición del can: la polémica anti-judía en el *Libro del Cavallero Zifar*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, pp. 275-295.
- (2001*b*) «*Commo a cuerpo santo*: el prólogo del *Zifar* y los *furta sacra* hispano-latinos», *Bulletin Hispanique*, pp. 345-368.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1999), «*Phantasos in Litteris*. La magia ante el estatuto ficcional de lo “maravilloso” y “lo fantástico de la ficción”», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 55-92.
- (2005), «Magia y poética de los libros de caballerías hispano-portugueses», en G. Penzkofer y W. Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, pp. 115-130.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999*a*), «El *Zifar* y la *Crónica de Fernando IV*», *La Corónica*, 27, pp. 105-123.
- (1999*b*), «Los modelos caballerescos del *Zifar*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 106-154.
- (2000*a*), «Modelos políticos y conducta del rey en la literatura del siglo XIII», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 23, pp. 285-304.
- (2000*b*), «Los contadores de *exempla* en el *Libro del caballero Zifar*», *Crisol. Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université Paris X*, 4, pp. 59-91.
- (2001), «Los públicos del *Zifar*», en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad, pp. 278-297.
- GÓMEZ RENAU, Mar (2000), «Influencia de la literatura de *adab* en el origen de la prosa literaria y la cuentística castellana», en *Anaquel de estudios árabes. Homenaje a la profesora D.ª Soledad Gibert Fenech*, 11, vol. 1, pp. 321-331.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (1997), «La espada rota o dividida: su función en el *Amadís de Gaula*», *Estudios Filológicos*, 32, pp. 73-81.
- (1998*a*), «La ideología profética del *Palmerín de Oliva*», *Letras*, 37, pp. 53-81.
- (1998*b*), «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*», *Incipit*, 18, pp. 107-158.

- GONZÁLEZ, Javier Roberto (1999a), «*Amadís de Gaula*: una historia romana», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandra Rossa-rossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 285-294.
- (1999b), «La narración profética en los libros de caballerías castellanos», en *La función narrativa y sus nuevas dimensiones. Primer Simposio internacional del Centro de Estudios de Narratología*, Buenos Aires, Facultad Filosofía y Letras, pp. 294-302.
- (1999c), «El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primalción* como unidad textual (primera parte)», *Incipit*, 19, pp. 35-76.
- (1999-2000a), «El sistema profético en la determinación del *Palmerín-Primalción* como unidad textual (segunda y última parte)», *Incipit*, 20-21, pp. 81-118.
- (1999-2000b), «Profecía mesiánica y profecía apocalíptica: la cuestión constantinopolitana en las *Sergas de Esplandián* y *Primalción*», *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, V, 40-41, pp. 125-135.
- (2000a), «Los límites de la cortesía: amor y poder en el *Amadís-Sergas*», en Melchora Romanos y Florencio Calvo (eds.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de Literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 68-78.
- (2000b), «El número como símbolo en la Edad Media latina», *Stylos*, 9, pp. 89-118.
- (2000-2001), «Palomeque, Don Quijote, Cervantes: Tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas», *Letras*, 42-43, pp. 29-50.
- (2002), «Propuestas para una tipología epistolar en los libros de caballería castellanos», en César Eduardo Quiroga Salcedo y Gustavo Daniel Merlo (eds.), *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, vol. 1, pp. 115-126.
- GRACIA, Paloma (1999a), «Sobre el espíritu del primer *Amadís de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, 11, pp. 247-253.
- (1999b), «Editar la *Demanda del Sancto Grial* en el marco textual de la Post-Vulgata *Queste* y *Mort Artu*: algunas consideraciones previas y una propuesta de edición», en Carmen Parrilla et ál. (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, La Coruña, Universidade da Coruña, vol 1, pp. 315-321.
- (2002), «El *Amadís de Gaula* entre la tradición y la modernidad: Briolanja en la *Ínsola Firme*», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 135-146.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1999), «La huerta deleitosa del *Libro Segundo de Don Clarián* (1522) y otros jardines y banquetes caballerescos», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 239-267.

- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2002a), «El ciclo de *Clarián de Landanís* (1518-1522-1524-1550)», *Edad de Oro*, 21, pp. 251-269.
- (2002b), «El *Floriseo* de Fernando Bernal (1516) y su continuación, el *Reimundo de Grecia* (1524)», *Edad de Oro*, 21, pp. 205-223.
- (2002c), «Los «episodios intercalados» en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522): una nota sobre la tradición ovidiana en la literatura caballeresca áurea», *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, pp. 173-187.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (1999), *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001), «O Marot haja mal-grado: *Lais de Bretaña*, ciclos en prosa e recepción da materia de Bretaña na Península Ibérica», *Boletín Galego de Literatura*, 25, pp. 35-49.
- (2003), *A fada Morgana*, Santiago de Compostela, Lea.
- HEUSCH, Carlos (2001), «L'amour et la femme dans la fiction chevaleresque castillane au Moyen Âge», en George Martin (ed.) (2001), pp. 145-190.
- (ed.) (2000), *La caballería castellana en la baja Edad Media. Textos y contextos*, con la colab. de Jesús D. Rodríguez Velasco, Montpellier, Université.
- HUIDOBRO SALAS, Concepción (2000), «Las xilografías de Arnold Nicolai», en *El cavallero determinado tradvzido de lengua francesa e castellana por Don Hernando de Acuña, y dirigido al Emperador Don Carlos*, Toledo, Antonio Pareja Editor, vol. II, pp. 45-56.
- INFANTES, Víctor (1999-2000), «Introducción», en *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula*, Madrid, Singular, pp. 1-15.
- (2000), «Las historias caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión. Toledo, 1480-1518», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. I, pp. 303-316.
- KLEIN, Evelyn (2002), «La historia castellana del Caballero del Cisne: su función paratextual en *La Gran Conquista de Ultramar*», en César Eduardo Quiroga Salcedo y Gustavo Daniel Merlo (eds.), *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, vol. I, pp. 137-142.
- KOHUT, Karl (2002), «Teoría literaria humanística y libros de caballerías», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 173-185.
- KÖNIG, Bernhard (2002), «Prosificando la caballería: de los *cantari* al libro de caballerías», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 187-200.
- LACARRA, M.^a Eugenia (ed.) (1991), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

- LASTRA PAZ, Silvia C. (2000-2001), «La justicia divina o el *ordo amoris* en el *Ama-
dís de Gaula*», *Letras*, 42-43, pp. 67-74.
- (2002), «El arquetipo femenino-caballeresco», en César Eduardo Quiroga Salcedo y Gustavo Daniel Merlo (eds.), *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, vol. 1, pp. 287-293.
- LÁZARO, Reyes (2001), «Antiestoicismo burgués en el *Libro del Caballero Zifar*», *Hispanófila*, 131, pp. 1-7.
- LITTLE, William Thomas (2002), «Notas preliminares para unos textos subversivos de Garcí Rodríguez de Montalvo, ¿converso?», *Dicenda*, 20, pp. 157-196.
- LLITERAS, Margarita (2000), «La cronología temporal como técnica de integración del *Cavallero del Çisne* en *La Gran Conquista de Ultramar*», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. 1, pp. 168-174.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1997), «Caballero, escudero, peón. (Aproximación al mundo caballeresco del *Libro del cavallero Zifar*)», *Scriptura. Letradura. Estudios de Literatura Medieval*, 13, pp. 115-137.
- (1998), «Nuevos fragmentos castellanos del código medieval de *Tristán de Leonís*», *Incipit*, 18, pp. 231-253
- (1999a), «Los castigos del rey de Mentón a la luz de *Flores de Filosofía*: límites y posibilidades del uso del modelo subyacente», *La Corónica*, 27, pp. 145-165.
- (1999b), «La edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original», en Carmen Parrilla et al. (eds.), *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, La Coruña, Universidade da Coruña, vol. 1, pp. 402-414.
- (1999c), «Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos, XII. Tercera parte de *Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 33-75.
- (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2000-2001), «Catálogo descriptivo de libros de caballerías castellanos, XVI. Otro *Palmerín de Olivia* recuperado: Sevilla, Jácome Cromberger, 1547 (con algunas reflexiones sobre el arte de editar textos impresos)», *Letras*, 42-43, pp. 75-93.
- (2001a), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (2001b), «La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: *Segunda parte de Selva de cavalerías famosas*», en Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad, pp. 393-413.

- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001c), «Imágenes del *Tristán de Leonís* castellano. I. Las miniaturas del códice medieval (BNM 22.644)», *De re militari*, 77, pp. 73-113.
- (2001d), «Notas sobre el códice y la fecha de la *Crónica de Adramón*», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 40-60.
- (2002a), «Los libros de caballerías castellanos frente al siglo XXI», *Revista de Filología Española*, 82, pp. 407-419.
- (2002b) «Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 201-243.
- (2004), «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 235-258.
- y Emilio José SALES DASÍ (2002), «La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos», *Rivista di Filologia e Letterature Spagnole*, 5, pp. 9-24.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1996), «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 87-105.
- (1999), «*El caballero de Ávila* y las fiestas zaragozanas por la beatificación y canonización de Santa Teresa en el siglo XVII», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 155-179.
- (2000), «Las *historias* caballerescas en la imprenta toledana (III). La prosa caballeresca y los primeros años de la imprenta en Toledo», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 1, pp. 317-330.
- (2001), «El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero* de Santiago Pita», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 267-284.
- MARTIN, George (ed.) (2001), *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, París, Ellipses.
- MARTÍN-GIL CÓRDOBA, José Juan (2003), «Beltenebros en la Peña Pobre: el *Canto de Amadís* del *Cancionero General*», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» in memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento, vol. 1, pp. 429-466.

- MARTÍN LALANDA, Javier (1999), «Temas y motivos de origen maravilloso en Feliciano de Silva: la *Parte tercera de la Crónica de Florisel de Niquea* (Sevilla, 1546)», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 217-238.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2002), «*Febo el Troyano* [1576] de Esteban Corbera: la reescritura caballeresca de la materia troyana», *Edad de Oro*, 21, pp. 443-449.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1999a), «En torno a la traducción castellana de *Clamades y Clarmonda*», en Juan Paredes y Eva Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad, pp. 85-102.
- (1999b), «De Adenet le Roi a las prosificaciones castellanas del caballero Clamades», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 425-442.
- (2002), «Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomades* a *Don Quijote*)», en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València, pp. 47-58.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2001), *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1998a), «Merlín católico», en Germà Colón y Lluís Gimeno (eds.), *Cultura y humanismo en las letras hispánicas (siglos XV-XVI)*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, número monográfico del *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, 74, pp. 177-212.
- (1998b), «La imagen de la mujer en la literatura castellana medieval: hacia un laberinto bibliográfico de mudable fortuna (1986-1996)», *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 19, pp. 403-431.
- (1999), «Las historias fingidas de Garci Rodríguez de Montalvo», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 180-216.
- (2001), «*Fuera de la orden de natura*»: *magias, milagros y maravillas en el Amadís de Gaula*, Cassel, Reichenberger.
- MILLET, Víctor (2003), «Notas sobre el topónimo *Sansueña* y su geografía literaria», *Romania*, 481-482, pp. 192-217.
- MIYOSHI, Junnosuke (1997), «La partícula *más* en el *Amadís*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 52, pp. 134-143.
- (1998), «*Mucho* frente a *muy* ante el comparativo en el *Amadís*», en Claudio García Turza et ál. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Universidad, vol. I, pp. 611-618.

- MONTANER, Alberto (2002), «La emblemática caballerescas y la identidad del caballero», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.) (2002), pp. 267-306.
- MORALES, Ana M.^a (2003), «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», en Ana M.^a Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, pp. 15-41.
- MORALES SARAVIA, José (2005), «Der Realismus-Vertrag in *Amadis de Gaula*», en G. Penzkofer y W. Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, pp. 155-168.
- MORENO, Charo, y Carlos SAINZ DE LA MAZA (2000), «Álvar Gómez de Castro y el *Amadis de Gaula*», *Criticón*, 78, pp. 59-74.
- NASIF, Mónica (1995), «Elementos extraordinarios: algunas observaciones en torno a *Amadis de Gaula*, las *Sergas de Esplandián* y *Palmerín de Olivia*. Posibles conexiones con la materia bretona: *Lanzarote del Lago* y la *Historia de Merlin*», en Lía Noemí Uriarte Rebaudí et ál. (eds.), *Studia Hispanica Medievalia*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 237-241.
- (2000), «El concepto de *monstruo* en el episodio del *endemoniado fauno* de *El caballero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra», en Melchora Romanos y Florencio Calvo (eds.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de Literatura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Eudeba, vol. II, pp. 61-67.
- (2002), «Grandes sabidoras en el mundo mágico de *Primaleón*: el tratamiento especial de estos personajes extraordinarios», en César Eduardo Quiroga Salcedo y Gustavo Daniel Merlo (eds.), *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, vol. I, pp. 173-179.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío (2003), «Mito y avatares de la Cabeza parlante», Ana M.^a Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, pp. 65-75.
- OLIVETTO, Georgina (1999), «*Punaredes de ganar amigos e en guardar e retener los que ouistes ganado*. Apuntes al cap. 156 del *Libro del Cavallero Zifar*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. III, pp. 91-102.
- ORAZI, Veronica (2000), «Die verfolgte Frau: Per l'anàlisi semiològica di un motiu folclòric e delle sue derivazione medievali (con speciale attenzione all'ambito catalano)», *Estudis Romànics*, 22, pp. 101-138.
- ORTIZ HERNÁN PUPARELI, Elami (2002), «Oriana y el mundo caballeresco», en Aurelio González et ál. (eds.), *Visiones y crónicas medievales*, México, El Colegio de México-UNAM, pp. 291-303.

- OSUNA DE ESTEGUY, M.^a Luisa (1999), «Algunas observaciones sobre la sociedad ficcional en el *Palmerín de Olivia*», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandra Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 92-94.
- PANTOJA RIVERO, Juan Carlos (ed.) (2004), *Antología de poemas caballerescos castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PAREDES MIRÁS, M.^a Pilar (1998), «El simbolismo del hada en la sociedad caballeresca bajomedieval», en Ana Isabel Cerrada Jiménez y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 53-70.
- PEDROSA, José Manuel (2001), «Los padres maldicientes: del Génesis, la Odisea y el Kalevala a la leyenda de Alfonso X, el romancero y la tradición oral moderna», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, pp. 139-177.
- PENZKOFER, Gerhard (2005), «Zauberer und Hexen im Ritterroman», en G. Penzkofer y W. Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, pp. 131-153.
- PETRUCELLI, M.^a Rosa (1993), «La *Terra Australis incognita* en un relato de Vicente Espinel. Más cerca de Montalvo que de Gamboa», en Luis Martínez Cuitiño y Élide Lois (eds.), *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas: «España en América y América en España»*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 796-805.
- (1999), «Personajes femeninos y voluntad de protagonismo en el *Palmerín de Olivia*», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandra Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 302-313.
- PINET, Simone (2000), «El *Amadís de Gaula* como arte de marear. En torno a la Ínsola No Fallada», *Medievalia*, 31, pp. 23-35.
- PORTA, Aída Amelia (1999), «Carácter bisémico y valor simbólico de los objetos en el *Palmerín de Olivia*», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandra Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 104-108.
- QUEROL SANZ, José Manuel (1999), «El proceso de cambio y reelaboración textual en las variantes medievales del ciclo de poemas sobre la primera cruzada», en Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*.

- Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad, pp. 629-635.
- QUEROL SANZ, José Manuel (2000), *Cruzadas y literatura: el Caballero del Cisne y la leyenda genealógica de Godofredo de Bouillon*, Madrid, Universidad Autónoma.
- RAMOS NOGALES, Rafael (1999), «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. III, pp. 199-212.
- (2000), «Castigos al *Amadís de Gaula*», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1511-1522.
- (2002), «Adiciones en la edición zaragozana del *Amadís* (1508)», en Lola Badia, Míriam Cabré y Sadurní Martí (eds.), *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV)*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 191-209.
- (2003), «Lectura y lectores de relatos de caballerías en la Castilla medieval», *Ínsula*, 675, pp. 24-27.
- REQUENA PINEDA, Susana (1999), «Historia de la transmisión de las versiones castellana y catalana de *El conde Partinuplés*. Estado de la cuestión», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, pp. 221-230.
- RIESCO, Sandra (2002), «El tópico del destino en los *exempla* insertados en el *Libro del Caballero Zifar* y en el *Libro de Buen Amor*», en César Eduardo Quiroga Salcedo y Gustavo Daniel Merlo (eds.), *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, vol. I, pp. 187-193.
- RIGANO, Mariela E. (2000), «Fórmulas de tratamiento y cortesía en las relaciones amorosas de la novela de caballería (siglo XVI)», *Cuadernos del Sur*, 30, pp. 139-166.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2002), «El *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Edad de Oro*, 21, pp. 225-249.
- RODILLA LEÓN, M.ª José (1999a), *Lo maravilloso medieval en El Bernardo de Balbuena*, México, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa).
- (1999b), «De la azarosa existencia de una edición del *Claribalte*», *Incipit*, 19, pp. 207-215.

- RODILLA LEÓN, M.^a José (2003), «¿Negación o racionalización? El mundo maravilloso en el *Claribalte*», en Ana M.^a Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, pp. 43-52.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Ramón (1999), «*El Baladro del Sabio Merlín con sus profecías*, un libro excepcional», en *El Baladro del Sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo, Trea-Cajastur-Universidad, vol. II, pp. VII-XX.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1999), «*El Libro del cavallero Zifar* en la edad de la virtud», *La Corónica*, 27, 3, pp. 167-185.
- ROMEO, Gabriela M.^a (1999), «La problemática espacial en el *Palmerín de Olivia*. Posibilidades de clasificación», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandra Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 85-91.
- ROMERO TABARES, Isabel (2001), «Modelos de mujeres en los libros de caballerías hispánicos. El *Rosíán de Castilla*», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 191-215.
- (2002), «*Don Silves de la Selva* (1546) de Pedro de Luján y la lectura humanística», *Edad de Oro*, 21, pp. 177-203.
- ROUBAUD BÉNICHOU, Sylvia (1998), «Les deux visages du roi. Variations sur le thème du pouvoir monarchique dans les romans de chevalerie», en Jean-Pierre Étienvre, *Littérature et politique en Espagne au siècle d'or*, París, Klincksieck, pp. 199-208.
- (2000), «La prophétie merlinienne en Espagne: des rois de Grande-Bretagne aux rois de Castille», en Augustin Redondo (ed.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XVe-XVIIe siècles)*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 159-173.
- (2001), «El romancero en los libros de caballerías», en Pedro M. Piñero (ed.), *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, pp. 87-95.
- RUBIO PACHO, Carlos (1999), «Mares frente a Tristán: del triángulo amoroso al enfrentamiento caballeresco», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. III, pp. 311-318.
- (2000), «El amor destructor de Iseo en el *Cuento de Tristán de Leonís*», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1569-1674.
- (2001), «Tradición e innovación en dos episodios del *Tristán* hispánico», en Acebrón Ruiz (ed.) (2001), pp. 61-73.

- RUBIO PACHO, Carlos (2002), «La negativa presencia femenina en el *Cuento de Tristán de Leonís*», en Aurelio González et al., *Visiones y crónicas medievales*, México, El Colegio de México-UNAM, pp. 279-289.
- (2003), «Lo maravilloso y la literatura artúrica castellana: los *Spanish Grail Fragments*», en Ana M.^a Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma, pp. 53-64.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2001), «Blasco Ibáñez, lector de *Las sergas de Esplandián*», en Jean Alsina y Vincent Ozanam (eds.), «*Los trigos ya van en flores*». *Studia in honorem Michelle Débax*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 433-441.
- (2002), «La montaña defendida o el destino narrativo de los “Castillos de la mala costumbre” en la *Sergas de Esplandián*», *Revista de Literatura Medieval*, 14, pp. 81-101.
- SALES DASÍ, José Emilio (1998), «Estructura y técnicas narrativas en las *Sergas de Esplandián*», *Voz y Letra*, 9, pp. 57-73.
- (1999a), «Garcí-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», *Revista de Filología Española*, 79, pp. 123-158.
- (1999b), «Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadís de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios», en Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. III, pp. 345-360.
- (1999c), «Ver y mirar en los libros de caballerías», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, pp. 1-32.
- (2001), «Las “historias contadas” en el libro de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 97-110.
- (2002a), «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.
- (2002b) «Literatura de viajes y libros de caballerías: la *Crónica de Adramón*», en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, Universitat de València, pp. 385-409.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2004), «Los bestiarios y la literatura medieval castellana», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncofort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Veruert, pp. 311-336.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2003), *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, México, Universidad Autónoma de Baja California del Sur-Plaza y Valdés.

- SARMATI, Elisabetta (2000), «Los libros de caballerías españoles y la crítica a la novela en Italia», *Crítica del texto*, 3, pp. 981-992.
- SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino (1998a), «Gantasi, Monte Aldín, Daganel y Galdenda, topónimos del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 37, 1998, pp. 109-132.
- (1998b), «Sobre un lugar *Vallum Antonini* en el *Amadís de Gaula*. El MS. CCC 139 de la *Historia Britonum* como fuente del *Amadís de Gaula* primitivo», *Stylos*, 7, pp. 9-61.
- (1999a), «Gwynedd en el *Amadís de Gaula*», en Azucena Adelina Fraboschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandra Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 272-284.
- (1999b), «De la *Mona Insula* de los *Annales* y el *De Vita Agricola* de P. C. Tácito a la *Insula de Mongaça* del *Amadís de Gaula*», *Stylos*, 8, pp. 125-135.
- (1999-2000), «Una nueva fuente del *Amadís de Gaula* primitivo: la *Waltharii poesis* del abad Ekkehard I de Saint Gall», *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, 5, 40-41, pp. 115-124.
- (2000), «Garci Rodríguez de Montalvo lector de la *Navigatio Sancti Brendani*», *Stylos*, 9, pp. 9-66.
- (2000-2001), «Sobre la evolución de *-nn-*, *-nw-* y *-w-* interiores intervocálicas en la onomástica geográfica del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 42-43, pp. 109-129.
- (2001), «El calco sintáctico latino *como* + oración de relativo en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo», *Stylos*, 10, pp. 95-144.
- (2002), «El *Evangelio apócrifo de Nicodemo* y el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo», *Incipit*, 22, pp. 159-172.
- VIÑA LISTE, José María (1999), «Variaciones sobre el motivo o tópico del llanto en el *Libro del caballero Zifar*», *La Corónica*, 27, pp. 207-226.
- VOZZO MENDIA, Lia (2000), «Sfasature temporali negli episodi “fantastici” del *Libro del caballero Zifar*», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1799-1806.
- WALTER, Philippe (2002), «L'ours déchu: Arthur dans la *Demanda do Santo Grial*», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 25, pp. 319-328.
- ZUBILLAGA, Carina (2001), «La variación de la materia narrativa en tres romances caballerescos de reinas injustamente acusadas», en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, Incipit, pp. 197-213.

INVENCIONES POÉTICAS EN *TIRANT LO BLANC* Y ESCRITURA EMBLEMÁTICA EN LA CERÁMICA DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

Rafael Beltrán
Universitat de València

1. Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*

En el capítulo XVIII de la Primera parte del *Quijote*, el hidalgo confunde los rebaños de ovejas y carneros con ejércitos de caballeros y describe a Sancho, desde la loma, algunas de las armas y enseñas de éstos:

Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya, que viene armado con las armas partidas a cuarteles, azules, verdes, blancas y amarillas, y trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice «Miau», que es el principio del nombre de su dama, que, según se dice, es la sin par Míulina, hija del duque Alfeñiquén del Algarbe; [...] el otro [...] es el poderoso duque de Nerbia, Espartafilardo del Bosque, que trae por empresa en el escudo una esparraguera, con una letra en castellano que dice así: «Rastrea mi suerte».

Siglo y medio de ficción caballeresca antes, durante las fiestas de Inglaterra a las que acude el protagonista de *Tirant lo Blanc*, desfila el duque de Lancaster de la siguiente guisa: «Lo duch, de continent, se mès primer e tota la gent d'armes passà davant lo rey, molt ben armats e ab bell orde e ab molts cavalls ab paraments de brocat e de xaperia d'or e

d'argent, e moltes cubertes e petnaxos e simeres a modo de Ytalia e de Lombardia» (cap. 41).¹

«Cubertes, penatxos e simeres...». Recordaremos a Jorge Manrique, añorando las fiestas de los infantes de Aragón (Alfonso V el Magnánimo, el mayor de ellos): «Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras y cimera[s] [...]». Sólo faltan aquí, en esta primera cita de la novela de Joanot Martorell, las invenciones poéticas («¿Qué fue de tanta invención / como traxieron?»), las letras acompañando a empresas, aunque fueran tan absurdas como el «Miau» o el «Rastrea mi suerte» del *Quijote*. Pero es que estamos todavía en la sección de Inglaterra de la novela. Porque en cuanto lleguen a Constantinopla, Tirant y los suyos harán gala de esas invenciones, de las que, sólo siglo y medio más tarde —pero después de haber triunfado, como los propios libros de caballerías, con su pomposo alarde de ostentación y fastuosa vistosidad—, hacía burla, como de tantos otros aspectos de la vana caballería, Miguel de Cervantes.

La invención, como se sabe, no constituye una categoría exclusivamente literaria, sino un híbrido entre lo figurativo y lo verbal. Joanot Martorell las describe, de hecho, integradas junto con otros muchos detalles de camisas, briales, sobrevestas, cotas de armas, cimera[s] o banderas de los protagonistas de la novela. La letra o leyenda normalmente proporciona suficientes pistas para la correcta interpretación del conjunto, pero sin llegar a aclarar casi nunca el acertijo por completo, proceso más o menos dificultoso que ha de culminar el lector.² Las invenciones fueron sofisticada-

1 Seguiré siempre la edición de *Tirant lo Blanc* de Albert Hauf (Martorell y Galba, 1992; actualizada y profusamente anotada en Martorell y Galba, 2005). Incluiré en nota la traducción castellana, siguiendo la de Valladolid, 1511 (Martorell, 1974). Para una visión general de la novela véase mi reciente libro (Beltrán, 2006). En este caso, la traducción da: «armado todo en blanco, con quinze mill combatientes [...] todos muy bien armados en muy linda orden con paramentos de brocado chapado de oro y de plata, e muchas cubiertas e penachos y cimera[s], a la manera de Ytalia y de Lombardia».

2 El conjunto más rico de invenciones que nos ha llegado lo publicó, como una sección específica dentro de la magna recopilación, Hernando del Castillo, dentro de su *Cancionero general* (Valencia, 1511). Se puede leer ahora en la espléndida edición de Joaquín González Cuenca (2005). Estudiada exhaustiva y esmeradísimo por Macpherson (1998) y Gornall (2003), dicha sección consta de un total de ciento seis invenciones. Algunas de ellas son también de autor valenciano, aunque sólo una esté escrita en catalán. Véanse, para su integración en el mundo de la retórica cancioneril, entre otros, los estudios sobre la «micropoética» de las invenciones de Battesti Pelegrin (1984), Casas Rigall (1995: 95-

dos vehículos para la expresión de mensajes simbólicos, políticos, familiares, sentenciosos, poéticos y amorosos, en las cortes europeas de los siglos XV y XVI; cumplieron un papel distintivo y ornamental, como habían hecho, continuaban y continuarían haciendo los emblemas heráldicos.

En un trabajo anterior tuve la oportunidad de comentar trece invenciones o motes que aparecen en *Tirant lo Blanc*, relacionando algunos de sus versos o letras con otros cancioneriles, la mayor parte en castellano, que contienen motivos o presentan formas muy parecidas (Beltrán, 2005). Joanot Martorell no sería el único en integrar esos curiosos mensajes cifrados dentro de un libro de caballerías, pero sí fue, desde luego, uno de los primeros, si no el primero.³ Su novela reúne muy tempranamente un racimo muy coherente de letras de invención, dejándonos testimonio de un mundo cortesano que el autor conoció y hasta asumió en propia piel, con muy distinta perspectiva, obviamente, que la del Miguel de Cervantes que se ríe de esos signos caducos y pomposos de caballería.⁴

La curiosidad, revisión y profundización en el tema me llevó a constatar que algunos de los referentes a los que aluden varias de las invencio-

104), Reckert (1970) y Deyermond (2002). Una referencia bibliográfica más completa y actualizada, que no juzgo necesario repetir aquí, la ofrece Botta (2005).

3 Para un panorama actualizado en torno a la emblemática y su relación con la literatura de caballerías, véanse Río Nogueras (1994), centrado en las invenciones de *Don Polindo* (1526) y *Don Florindo* (1530); Montaner Frutos (2002), especialmente pp. 273-278, para las cimeras e invenciones de justadores; y Sales Dasí (2003), sobre el papel de la heráldica en las continuaciones amadisianas.

4 No hallaremos agrupación semejante, descrita en textos narrativos peninsulares —salvados los casos de las enigmáticas letras en *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (ca. 1440) y de la *Continuación* que Nicolás Núñez escribió de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (publicada en 1496)— hasta la sección, ya poética, del *Jardinet d'Orats* catalán, primer cancionero que agavilla algunas de estas composiciones, recogiendo, con sus versos correspondientes, las cimeras exhibidas en el torneo de Barcelona, 1486 (Cátedra, 1983); pero, sobre todo, hasta la magnífica sección autónoma que, como hemos dicho, se presenta dentro del *Cancionero general* de 1511. La siguiente obra, tras el *Cancionero general*, que incorpore una serie importante de cuarenta y cinco invenciones, asociadas a los desfiles de personajes de la época, será la *Cuestión de amor*, texto de difícil catalogación genérica, publicado en Valencia, en 1513, y escrito con probabilidad por un valenciano vinculado a la corte italiana de Nápoles (véase la ed. de Perugini, 1995, quien propone como autor de la obra al Comendador Escrivá). Pero ya por entonces el *Veneris tribunal*, la *Penitencia de amor* o el *Tratado* de Nicolás Núñez engarzaban invenciones con total normalidad. Véase, ahora, además, la inédita relación de fiestas de Valladolid de 1527, que publican y estudian Ruiz García y Valverde Ogallar (2003).

nes o motes de *Tirant lo Blanc* se encuentran entre los emblemas más habituales del rey Alfonso el Magnánimo o de la nobleza valenciana de la época. Y se puede comprobar, más específicamente, cómo la cerámica —la famosa y tradicional cerámica de Manises, que tuvo su primer tiempo de apogeo en el siglo XV—, encargada por el rey o por esa nobleza, la que enlosetó las cámaras, aposentos, corredores o cocinas de palacios reales o casas señoriales del siglo XV, dibuja esos emblemas y presenta también, escritos con bella y ornamental caligrafía gótica, una serie de motes o lemas de carácter sapiencial, religioso o simplemente identificativo, en ocasiones muy semejantes a otros que aparecen en la novela protagonizada por el héroe *Tirant lo Blanc*.⁵

Alfonso el Magnánimo se quiso —desde un principio, y ya desde su estancia valenciana de la década de 1420— rodear de toda una iconografía que recogiera las dos tradiciones heroicas principales para el Medievo: la clásica y la artúrica. Las referencias a la mitología e historia clásica, en especial romana, por un lado, y a las leyendas artúricas, por otro, le servirían para enraizar y exaltar su personalidad y la del reino (Ryder, 1992: 377-437). La realidad refleja con pleno valor ideológico lo que para nosotros es literatura. Pongamos sólo dos botones de muestra. En febrero de 1426 acudía el rey a la plaza del mercado de Valencia como «aventurer» en un torneo. Lo hacía presidiendo una cabalgata para la que se construyeron «III grans entremeses bastits sobre tres carros desús los quals estava asseguda en una cadira en cascun d'ells una Deessa tenint una corona al cap e I pom d'or» (García Marsilla, 1996-1997: 38). Esa estructura y personajes tienen su paralelo en «el gran cadafal» que se monta en medio de la plaza,

5 Las referencias iconográficas se volvieron mucho más significativas de lo que en un principio podía haber sospechado, justamente cuando tenía que poner punto final al artículo mencionado. La magnífica oportunidad de organizar, gracias al Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València, junto con mis dos compañeros Josep Lluís Sirera y Amadeo Serra, una exposición sobre *Del «Tirant» al «Quijote». La imagen del caballero* (2005), me permitió realizar una revisión de las piezas de cerámica de Manises procedentes del siglo XV, muchas de ellas de la corte de Alfonso el Magnánimo —la mayor parte, catalogadas, descritas y estudiadas por Manuel González Martí, pertenecen al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias que lleva su nombre en Valencia—. La consulta, además, de nueva bibliografía, me conduce a elaborar unas primeras conclusiones en torno a un tema absolutamente desconocido hasta el momento para mí (la relación entre cerámica y literatura), que presento con todas las cautelas, por si logra dar alguna pista o despertar algún interés, sobre todo entre historiadores del arte de la época.

en una de las fiestas de agasajo a los embajadores del Sultán, en *Tirant lo Blanc* (cap. 189). Lo preside «la sàvia Sibil·la», pero «baix, al peu de la cadira, seien totes les deesses ab les cares cobertes». Allí acude Diafebus, el Condestable, primo de Tirant, como «cavaller de ventura», tan pomposamente como lo había hecho el Magnánimo en Valencia («pompós» es adjetivo para Diafebus aquí). Los paramentos suyos eran de dos colores. La mitad de «brocat [se supone que blanco] sobre brocat carmesí» y la otra mitad de «domàs morat; e lo domàs era brodat de garbes de dacça, e totes les espigues eren de grosses perles brodades, e les canyes erens totes d'or». Es decir, el damasco morado iba bordado de manojos de maíz, con las espigas de perlas y los tallos de oro. En este caso son manojos de maíz; en otros, como veremos enseguida en el caso de Tirant —pero también en el del propio Alfonso el Magnánimo—, manojos de mijo.

Y volviendo a la historia, de nuevo guiada por la ficción —aquí ya plena materia de Bretaña—, cuatro meses más tarde, en junio, carpinteros y pintores levantaron «un castell de fusta apellat de la Fada Morgana en lo qual havia v torres», en el que el rey y sus altos cargos se defenderían del asalto de sus rivales. Este tipo de escenografía tendrá su reflejo, de nuevo, en la novela, tanto en el episodio, dentro de las mismas fiestas de recepción a los embajadores, de la nave profética, portadora de Morgana («la Fada Morgana»), como en el episodio de la roca o castillo de Amor, en las fiestas de Inglaterra.

Hablamos de ficción en la realidad histórica, pero hay, no cabe duda, presencia constante y viva de la realidad de la época en la novela, y desde luego nos deslumbra en ella el universo de detalles luminosos que organizaban la vida pública de la corte del rey, que sabemos que Joanot Martorell conocía a la perfección.

2. Las tres divisas del rey: el mijo, el «Siti Perillós» y el libro abierto

Para incorporar a su imagen personal la emblemática caballeresca procedente de los libros artúricos, Alfonso el Magnánimo añadió a los escudos de sus reinos unas divisas propias, que habían de funcionar como símbolos identificadores de una visión mucho más individualista del gobierno del Estado y de su propio papel en el reino, con connotaciones evidentes

de mesianismo, heroísmo y, desde luego, humanismo. «PIUS CLEMENS INVICTUS», como reza el friso que se esculpe debajo de su entrada triunfal, en el arco napolitano de Castel Nuovo. Concretamente, las divisas que le habían de distinguir y caracterizar inconfundiblemente como «Magnánimo» fueron tres: las espigas de mijo, el Asiento o Sitio Peligroso («Siti Perillós») y el libro abierto.

Pues bien, dos de estos símbolos o emblemas los encontramos perfectamente representados en *Tirant lo Blanc*, ambos principalmente en el capítulo 119, mientras que el tercero diríamos que es la propia novela: un lujoso libro abierto (aunque quizás no con el contenido que hubiera deseado el rey).



Figura 1



Figura 2

Como divisa adoptada por el Magnánimo, el mijo (figs. 1-2) era un símbolo tradicional, relacionado con la caridad, la generosidad y la abundancia que proporcionan el buen gobierno y el buen gobernante. ¿Por qué el mijo, y no el trigo o el maíz, con mayor predicamento en el mundo bíblico y clásico? Lo desconocemos. Osma (1909: 77), en su libro sobre las divisas del rey, no encontraba una respuesta clara y reconocía ignorar su simbolismo concreto, si es que existe uno que lo singularice de otras gramíneas. Tal vez se dieran razones puramente estéticas, debido al amarillo vistoso del grano o a su forma arracimada, que lo volvían más claro en el dibujo bordado en la tela, miniado en el libro o pintado en la cerámica. La divisa del libro abierto (fig. 6), que tiene que ver, obviamente, con la bibliofilia e intereses culturales del monarca, poseedor de una gran biblioteca en Castel Nuovo y mecenas de una gran corte humanista, era mucho más novedosa, y su creación le convierte en el primer príncipe seglar que tiene el saber como insignia. Impresiona ver uno de los dibujos del *Libro de horas* de Alfonso el Magnánimo, que conserva la Biblioteca Británica, donde aparece el libro abierto como emblema repetido en las gualdrapas del caballo del rey, pero —¡increíble paradoja para nosotros!— en una escena de acción bélica, ambos en movimiento, con el rey lanza en ristre. Armas y letras.



Figura 3



Figura 4

Con todo, la divisa que aparecerá con mucha mayor frecuencia, aunque también más tardíamente, será la del «Siti Perillós», que el rey probablemente adoptó después de haber conquistado, en 1442, la plaza de Pizzo-falcone, el llamado «Sitio Peligroso». Se representaba como un sillón (fig. 4), a veces llameante (figs. 3 y 5), y el dibujo iba acompañado en muchas ocasiones de diversas leyendas, en latín o catalán: entre las principales, «Virtut apurar no'm fretura sola» (fig. 4) e «In dextera tua, salus mea, Domine». Se refiere claramente a la silla de la Tabla Redonda reservada a quien, puro de corazón, lograra sentarse en ella —a riesgo de perder su vida, tragado por la tierra—, demostrando así estar destinado a encontrar el Santo Graal de la Última Cena. Como interpreta González Martí, el rey pudo asimilar esa búsqueda del Graal con la conquista de Nápoles, la gran obsesión de buena parte de su vida, y el «Siti Perillós» con su determinación de alcanzar ese objetivo. De hecho, la filacteria «Virtut apurar no'm fretura sola» haría referencia a la virtud que Perceval o Galahad poseían para encontrar el Graal, virtud que no faltaba al rey. El «Siti Perillós» aparece mencionado no sólo en la cerámica palaciega, sino en las ropas del rey («una roba del dit senyor [...] en la qual són brodades XXII

cadires appellades lo Siti Perillós»), en la tienda real («un siti perillós e lo tallador e los fochs del dit siti en la tenda nova»), en la galera real («drap de lana brodat de les armes reals d'Aragó e de Sicília, e de les divises dels Mills e dels Sitis Perillosos a ops de la Galea Real») e incluso en los uniformes de su ejército («de drap blanch cascuna de quatre Sitis Perillosos»), que pasaba así, a través de la indumentaria, a reconocerse como una fuerza al servicio personal del monarca (García Marsilla, 1996-1997: 39).



Figura 5



Figura 6

3. Escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo

El Palacio del Real de Valencia fue lugar de residencia de la familia real durante largos períodos y se le quiso conferir, por parte de don Alfonso y de su esposa, la reina María, ese carácter de monumentalidad y fastuosidad obligatorio a la hora de presentar escenarios simbólicos de poder regio. Y los pavimentos cerámicos adquirirían aquí un papel primordial como creación o fábrica nueva de símbolos permanentes (lo mismo que las arquitecturas de madera lo eran de símbolos más efímeros). Las estancias privadas, pero sobre todo las salas públicas, ubicadas entre dos de las cuatro torres del Palacio Real, las residenciales, presentaban como deco-



Figura 7

ración las armas de la corona (de Aragón y de Sicilia), las divisas personales del rey, que acabamos de ver (las hojas de mijo, el «Siti Perillós» y el libro abierto) y una serie de filacterias que contienen motes, leyendas o sentencias asociadas también a la figura del rey. La documentación de 1445 y 1446, estudiada por Osma (1909), Sanchis Sivera (1926), González Martí (1952) y Algarra Pardo (1992: 94-95), entre otros, y en concreto el documento de 1445, exhumado por Sanchis Sivera (1926: 648 y apénd. doc.), revela el detalle de un pedido de 6235 «rajoles» o azulejos desglosados del siguiente modo: 2100 con las armas de Aragón y Sicilia (detalla que 1050 con cada una de ellas), 100 cartabones (azulejos más pequeños) con las armas solamente de Aragón, 1000 «en que són juntats los *sitis perillosos*, *divisa del dit Senyor*», 1000 «hon són juntats los llibres, *divisa del dit Senyor*», 1700 «en que son juntats los *mills mats*, *divisa del dit*

Senyor» y, finalmente, 335 «rajoletes [...] mestres en lo qual és scrit *lo mot del dit senyor que diu seguidors vencen*» (cursivas nuestras). Estamos a tres años de la caída definitiva de Nápoles (1442). Observamos que la proporción, si bien relativamente equilibrada, entre azulejos con símbolos de la corona (2200) y otros con divisas personales (4035), se decantaba claramente a favor de la idea de que la conquista «no es obra tanto de la confederación como del esfuerzo personal del monarca» (Algarra Pardo, 1992: 95).

Las divisas personales del rey eran, sin embargo, mucho más antiguas. En 1423 se documenta ya un pedido de azulejos a Sancho Al-Murci, miembro de una prestigiosa familia de ceramistas valencianos, para obras de la torre y pasillo del Palacio Real de Valencia. El pedido incluía 1031 piezas de «rajola ab punta de *la divisa de mill* e titols de la divisa del senyor rey», 547 «*alfardons ab la divisa dels llibres*», etc. (Sanchis Sivera, 1926: 642; Algarra, 1992: 97). Pero la divisa del «Siti Perillós» todavía no aparecía.

En 1447, los encargos de azulejos se realizan ya desde Nápoles, donde reside definitivamente el rey y adonde acuden personalmente los fabricantes Al-Murci y Nadal, no sin haber padecido graves problemas y retrasos en el transporte. En 1457 las cantidades de piezas pedidas (200 000) han aumentado de manera tal que las fábricas de Al-Murci no pueden satisfacerlas. Envían escalonadamente 20 000 azulejos en febrero, 24 000 azulejos luego, y otros 12 000 en noviembre. Y aunque el rey muere al mes siguiente, se siguen enviando remesas iguales en 1458 y hasta en 1459. Los encargos continúan solicitando como motivos principales las armas de Aragón, Sicilia y Nápoles, y las divisas del mijo, de los libros y del «Siti Perillós» (GM, 16-17).

4. La divisa del mijo en *Tirant lo Blanc*

En el capítulo 119, uno de los primeros de la sección griega de *Tirant lo Blanc*, al día siguiente de haber conocido Tirant a Carmesina, los vestidos de ambos dialogan a través de una serie de enigmas o invenciones, dispuestos como divisas («devises»), acompañadas de su mote («mot») o letra. Tirant viste: «[...] manto d'orfebreria; la devisa era tota

de garbes de mill, e les spigues eren de perles molt grosses e belles, ab un mot brodat en cascuna quadra del manto, qui dehia: *Una val mill e mill no valen una*. E les calces e lo capiró liguat a la francesa, de aquella divisa mateixa». ⁶

El traductor del texto al castellano (en la edición publicada en Valladolid, 1511), aun manteniendo el quiasmo, no podía dar pleno sentido a la anfibología del original, pues Martorell parte de la polisemia de «mill» / «mil» en catalán, si se neutraliza la palatalización de la consonante lateral a final de palabra: *mijo* (lat., *miliu*) y *mil* (lat., *mille*).⁷ Las calzas y el «capiró» (cast., *sombrerete*) anudado a la francesa portarán, a juego con la ropa, la misma llamativa divisa. Me parece indudable que la presencia del mijo (dibujo y letra) en el vestido de Tirant ha de tener que ver con la divisa de Alfonso V de Aragón. Tirant lleva los manojos de mijo bordados en cada cuadro de la ropa, en el sombrero y en las calzas. Imaginamos que Alfonso el Magnánimo, que lució en algún momento las divisas del libro y el «Siti Perillós», tal como hemos visto (en el *Libro de horas* y en la documentación citada que describe así uno de sus mantos), tuvo que llevar bordada también la del manajo de mijo, de un modo parecido a como lo hace Tirant.

El mijo no es ajeno a la gran poesía en catalán del siglo xv. Ausiàs March, cuñado de Joanot Martorell, menciona el «gra de mill» en al menos un par de ocasiones:

Damunt és dit que virtut pren exill
si l'hom obrant obra per interès
e per delit que l'hàbit complit és,
e sens aquest no vall un gra de mill.

(CVI, vv. 217-220)

6 Un manto de orfebrería, es decir, ropa de hilo de oro, con una divisa compuesta por manojos o «manadas de mijo», con perlas como espigas, y con un mote bordado en cada cuadro de la ropa que dice: *Una vale mill y mill no valen una*. Para la terminología y contextos de la indumentaria de la Valencia de la época, véase el minucioso e ilustrativo estudio de Astor Landete (1999).

7 Hauf (Martorell y Galba, 2005: 491, n. 18) reconoce el papel del equívoco y el juego lingüístico y poético, y, aunque no establece ningún tipo de colación con la divisa del Magnánimo, sí la deja planteada de hecho, implícitamente, al dedicar una de las páginas de su edición (Martorell y Galba, 2005: 482) a ilustrar con las reproducciones de seis azulejos de la época algunos pasajes de la novela.

Lir entre cartes, no veu degun perill
 fin amador, e, si-l veu, punt no-l tem;
 tot cas és poch essent lo pus estrem;
 la torre gran li sembla gra de mill.

(LIX, vv. 41-44)

Pero Ausiàs March le da, como vemos, el sentido de algo insignificante, minúsculo, que no trasciende al simbolismo de la divisa. (También Martorell lo mencionará, descargado de cualquier connotación, en el cap. 317: «[...] mill e forment, dacça e panís [...]»). Siguiendo la escena cortés, Tirant, por su parte, ha encontrado a Carmesina vestida: «en gonella d'orfebreria tota lavorada de una erba que ha [nom] amor val e ab letres brodades de perles que entorn eren. E dehia lo mot: *Mas no a mi*».⁸

Que el mote («*Mas no a mi*», así también en el original catalán) fuera en otra lengua (en este caso en castellano) estaba recomendado en las invenciones, con el fin de aumentar la dificultad del desciframiento. Pero es curioso que encontremos un mote muy parecido, «*no es a mi*», en dos alfardones conservados, en la Colección Alfonso Barberá, de Paterna, el primero, y en el Museo Británico, el segundo.⁹

Me parece evidente que se produce el mismo juego lingüístico con las adversativas que el que encontramos en la invención que sacó un galán tocado con la cimera de una malva, reflejada en el *Cancionero general* (14CG, 230): «que mi mal no va, mas viene». Pero no insistiré en la defensa de la interpretación de ese «amor val» como «malva» (Beltrán, 2005: 142-144). Sólo me cabe añadir, en todo caso, un dato interno y otro externo. El interno, definitivo en mi opinión, demuestra que el papel de la «malva», con unas determinadas propiedades —aun sin aclarar del todo— a las que se aludía en la poesía amorosa, no le era desconocido a Marto-

8 «Brial de hilo de oro labrado todo de una yerva que se llama amor vale, con letras bordadas de perlas en torno que dezían: *Mas no a mí*».

9 En ambas piezas, el alfardón, de procedencia desconocida, azul y blanco, está decorado con hojas similares al helecho, tallos y puntos (Algarra Pardo, 1992: 15-16). El alfardón es el azulejo hexagonal (como el de las figs. 1, 3 y 6 adjuntas), con dos de sus lados más largos y los extremos en punta. La unión de cuadro de estas piezas, rodeando al azulejo cuadrado central (véanse las figs. 2, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13 y 14 adjuntas), formaban una composición en forma de octógono, que necesitaba, finalmente, de otros azulejos rectangulares (la llamada «rajola mestre»), que actuasen como marco, a modo de cenefa (obsérvese el dibujo ornamental de las letras «Seguidores vencen» en la fig. 8).

rell. En el delicioso capítulo de la declaración de amor de Tirant a Carmesina a través del espejo (estudiado en Beltrán y Requena, 2002), cuando la princesa pretende desahogarse con Diafebus, éste trata de justificar galantemente a su amigo Tirant:

—Hay senyora bona! —dix Diafebus—. Tirant ha portat açí flames de foch hi no n'hi à trobades.

—Sí —dix la princessa—, mas la lenya és de malves e per la aygua que ha passat tota és tornada humida. Mas açí n'i trobareu en aquest palau, de majors e de millors, hi escalfa molt més que vós no dieu. És de una lenya que ha nom «Lealtea», la qual és molt tendra e seca e dóna repòs ab alegria qui scalar s'i pot (cap. 127).¹⁰

El juego entre la leña seca y la húmeda, en el que interviene la malva, relaciona este pasaje con el *Libro de buen amor*, 104cd, donde se da por primera vez, que yo conozca, el juego de palabras sobre la «malva» que «mal va»:

Fiz luego estas cantigas de verdadera salva,
mandé que gelas diesen de noche o al alva;
non las quiso tomar; díxe[me] yo: «Muy mal va;
al tiempo se encoje mejor la yerva malva».¹¹

El externo tiene que ver, de nuevo, con la cerámica. Obsérvese la última de las ilustraciones que presentamos, la fig. 14. Se trata de un azulejo decorado con una mata de malva que se encuentra rodeada por los cuatro lados por una banda, con filacteria que reza: «el gueat per via cegua». En otra pieza muy parecida se aclara en parte el contenido: «el guiat per via cegua» (Algarra, 143, fig. 93). La pieza formaría parte de un pavimento

10 «—¡Ay, señora! —dixo Diafebus—. Tirante ha traído llamas de fuego e aquí no las ha hallado. —Sí —dixo la Princesa—, mas la leña es de malvas, e por la agua que ha passado está húmeda. Mas aquí hallaréys en este palacio mayores e mejores que escalien tan más que vos dezís. Es de una leña que ha nombre Lealtea, la qual es tierna e seca e da reposo con alegría al que se puede escalentar a ella» (cap. 127).

11 Las alusiones, en *Tirant lo Blanc*, a la sequedad y a la humedad de la «leña» de «malvas» podrían ayudar a corroborar interpretaciones como las aducidas por Morreale y Leira (aportadas por Joset en su edición del *LBA*) para explicar el difícil refrán del pasaje (;«encoje» = 'reseca?'); interpretaciones ligadas a la farmacopea medievals, tanto por el posible significado de 'disecarse' para el *encogerse* de la malva (Morreale), como por el uso de la malva en el menstruio o parto (*tiempo*) (Leira). Desde el punto de vista formal, no es extraña esa rima del *LBA*. La «malva» figura en los diccionarios de rimas, al menos en los catalanes, y la prueba es que aparece en el *Spill* de Jaume Roig, precisamente rimando, como en Juan Ruíz, con «salva»: «donzell, ab malva, / entrí-hi ab salva» (vv. 2293-2294).

compuesto por alfardones en forma de octógono y otros azulejos en losange más pequeños, decorados también con una mata de malva. Aunque no lo haya visto propuesto, sugiero que se consideren estos dibujos y letras de invención como partes de un jeroglífico (las invenciones forman parte de la retórica del enigma) muy fácil de descifrar, que daría: «mal va [malva]... el guiat per via cega» ('mal va el guiado por vía ciega'), indicando tal vez el sinsentido, o sin salida, de un camino (se supone que amoroso) mal guiado o mal conducido.

Pero volviendo al mote de Carmesina, «mas no a mi», hay que tener presente que Joanot Martorell, como otros autores, emplea el término *mote* no con el sentido poético restrictivo, que tendría más tarde, de octosílabo o par de octosílabos que sintetizan un pensamiento, sino con el más amplio, que acepta Le Gentil: «Le mote est une brève formule qui traduit un état d'âme habituel ou passager, résume les traits essentiels d'une personnalité» (1949-1952: I, 214). Un mote puede ser ese octosílabo, por ejemplo (como veremos más adelante en *Tirant lo Blanc*, a propósito de la invención con el cáliz): «No ha virtut que en ella no sia» (cap. 189). Ése es el mote habitual, generalmente glosado, ya fijado por Juan del Enzina en su *Arte de poesía*, y el que aparece perfectamente representado en el *Cancionero general* de 1511 (véanse los 50 motes glosados, estudiados por Macpherson, 2004).¹² Pero podía ser también un dicho, lema, *motto* o divisa, con distintas sílabas (y no necesariamente ocho).¹³

En ese sentido, hay en la serie de cerámica gótica valenciana toda una serie de alfardones decorados con motivos vegetales, con mensajes del tipo del comentado «*no es a mi*», la mayor parte de ellos con referente o contexto indescifrable, pero centrados —como los motes— en aspectos tópicos de la filosofía del amor cortés (el servicio, la entrega, el sufrimiento, el secreto, el rendimiento, la firmeza, la virtud, la esperanza...): «nulla», «celar», «secret», «tot vostre», «tots», «en vos és», «per bé a fer», «bien ser-

12 Por poner tres ejemplos: «Yo sin vós, sin mí, sin Dios», glosado por Cartagena (ID6987-ID6404; Macpherson, 2004: núm. 20), «Siempre amar y amor seguir», de Jorge Manrique, y glosado por él mismo (ID4229-ID6405; Macpherson, 2004: núm. 20) o «En la muerte está la vida», glosado por el comendador Ávila (ID 6986-ID6410, Macpherson, 2004: núm. 2).

13 Tal como lo encontramos, por ejemplo, en los dos motes que presenta, en «Soñava que vi justar» (ID 6752), Tristán de Estúñiga: «Salió con esta cimera: / dos motes en un tablero: / el uno dezía *Duero*, / el otro *Red Barredena*» (Macpherson, 2004: 13).

vir», «viu era», «sobre tot la fe», «aquell per aquella» y «la supèrvia de vos» (acompañando dibujo), «bon regiment ap delligència ap sana pensa e ab saviesa» (conjunto de cuatro alfardones); o la serie en francés: «bien peut estre», «il ay conferme», «ne oblyer», «fe pour moy», «a dieu servir»; o la serie latina: «time deum et mandata eius observa», «vince in bono malum» (con el dibujo de un ruiseñor posado en una rama y otra ave, zancuda), etc.¹⁴ Son expresiones enigmáticas, dispuestas a modo de máximas, proverbios, sentencias, epigramas o, más sencillamente, lemas lacónicos, que presentan mensajes de identificación personal o grupal. Algunos irían acompañados de algún dibujo, hoy perdido; otros aluden a una historia, individual o familiar (es el caso de «aquell per aquella», por ejemplo); pero prácticamente todos remiten al mundo de la cortesía.

El hecho de que el vestido de Carmesina presente su mote bordado «*mas no a mi*» significa, por tanto, contestar a Tirant de manera inteligente y deliciosamente cortés, negando la evidencia del otro mensaje («mal va... [il negozio de l'amore]», o «amor vale»), pero también significa introducir un lema identificativo de su posición social y estado anímico, críptico, seco, conciso y hasta cierto punto revelador, como los anteriormente citados de las losetas de cerámica.

5. La divisa del «Siti Perillós» en *Tirant lo Blanc*

En el mismo capítulo 119, el día antes del diálogo poético e indumentario anterior, se menciona como los principales cortesanos pasan a una gran sala maravillosa, que se describe magnífica, con sus paredes de

14 Detallo las referencias de catalogación de cada uno de los azulejos: «nulla» (GM, 651-652, fig. 840; Algarra, 3, fig. 3), «celar» (GM, 43, fig. 70; Algarra, 5, fig. 4), «secret» (GM, 243-244, fig. 339; Algarra, 34), «tot vostre» (GM, 43, fig. 69; Algarra, 7, fig. 6), «tots» (GM, 37, fig. 54; Algarra, 35), «en vos és» (GM, 41, fig. 62; Algarra, 9, fig. 8), «per bé a fer» (GM, 43, fig. 71; Algarra, 11, fig. 10), «bien servir» (GM, 91-93, fig. 127; Algarra, 48-49, fig. 29-30), «viu era» (GM, 42, fig. 68; Algarra, 22), «sobre tot la fe», «aquell per aquella» (GM, 111-118, fig. 153; Algarra, núm. 1, fig. 1) y «la supèrvia de vos» (GM, 111-118, fig. 161; Algarra, 2), «bon regiment ap delligència ap sana pensa e ab saviesa» [conjunto de cuatro alfardones] (GM, 677-678, fig. 933; Algarra, 25), «bien peut estre» (GM, 43, fig. 66; Algarra, 6, fig. 5), «il ay conferme» (GM, 41, fig. 65; Algarra, 8, fig. 7), «ne oblyer» (GM, 41, fig. 63; Algarra, 12, fig. 11), «fe pour moy» (Algarra, 17), «a dieu servir» (GM, 42, fig. 67; Algarra, 21), «time deum et mandata eius observa» (GM, 668-676, fig. 921; Algarra, 37), «vince in bono malum» (GM, 668-676, fig. 925; Algarra, 41), etc.

jaspe y columnas de cristal, siguiendo el tópico de las maravillas de Constantinopla, como confirma Hauf (que ofrece paralelos literarios, en especial *La faula* de Torroella). Hay una curiosa alusión, que no encontramos en otros textos, al pavimento: «lo payment, lo qual fet tot a centells, qui lançava molt gran resplandor». ¹⁵ Pero lo principal no está ahí, sino en las paredes historiadas, con dibujos o tapices: «Les ymatges de les parets diviaven diverses històries de Bèorç e de Perceval e de Galeàs, com complí l'aventura del Siti perillós; e tota la conquesta del Sanct Greal s'i demostrava». ¹⁶

El «Siti Perillós» no aparece, que yo conozca, en ningún otro momento de la novela. Pero sí existe, relacionado con él, un pasaje muy notable en el que el Santo Graal es portado como cimera, con sentido religioso y amoroso, por el propio Tirant. Se trata del capítulo 189, cuando, tras haber alcanzado el difícil premio de introducir su pierna entre los muslos de Carmesina y tocar con su zapato el «lloc vedat» («lugar vedado»), Tirant hace bordar de perlas, rubíes y diamantes su calza y su zapato. El día de la justa se los calza. Pero la cimera que lleva, acompañada de un mote, no va a ser menos original: «Per cimera portava, damunt lo elmet, quatre pilars d'or, lo sanct Greal fet a manera d'aquell que Galeàs, lo bon cavaller, conquistà. Sobre lo sant Greal stava la pinta que la princessa li havia dada, ab hun mot que y havia e, qui legir-ho sabia, deya: *No ha virtut que en ella no sia*. E axí i xqué aquell dia». ¹⁷

El motivo del peine lo relacionábamos con el Lanzarote enamorado e idólatra de la tradición literaria (Beltrán, 2005: 151-152), pero, a propósito del cáliz, en el *Cancionero general* el poeta Soria glosa un «mote de una

15 El traductor no entiende que el suelo pueda ser tan resplandeciente y suprime la mención del pavimento: «Las ventanas y pilares eran de puro cristal, la entrada era muy maravillosa, lo qual era hecho de tal manera que parecía echar centellas de gran resplendor».

16 «Las imágenes de las paredes devisaban historias de Bores y de Perseval y de Galaz como cumplió la aventura de la silla peligrosa, y toda la conquista del Santo Grial estava allí pintada». El rey Magnánimo mandaba tapizar, no pintar, las paredes de sus palacios. Y gastó enormes cantidades en conjuntos de tapices (conocemos los temas de alguno, como el dedicado a Nabucodonosor), así como en otros ornamentos (Ryder, 1992: 414).

17 «Llevava por cimera quatro pilares de oro y encima el Santo Grial, hecho a manera de aquel quel buen cavallero Galaz conquistó, y sobre el Santo Grial llevaba el peyne que la Princesa le avía dado, con un mote que dezía: *No ay virtud que en ella no sea*. Y desta manera salió aquel día».

dama» (ID 3671) que presenta las palabras de la pasión de Jesús (Mateo, 26, 39): «Transeat a me calix iste». Macpherson (2004: núm. 41), a partir de este mote, pone en relación el tema con el de una «canción de [Pedro de] Cartagena a su amiga que traía un cáliz por divisa» (ID 6210).

Sin entrar en el alcance hiperbólico o incluso trasgresor de ambos poemas —pues parten del paralelo entre el sufrimiento de Cristo y el sufrimiento del amante—, lo cierto es que el icono del cáliz santo recuerda claramente, por metonimia, la divisa del artúrico «Siti Perillós». Pero es que, además, el mismo *Cancionero general* nos ha dejado constancia inequívoca, en su sección de invenciones, de la propia divisa del rey Magnánimo, como tal divisa y como invención poética (es decir, conjunción de dibujo, o figura en la cimera, más letra):

El rey don Alonso quinto de Aragón sacó el sitio peligroso, y dixo:
Seguidores vencen

(11CG, 590; ID 6400)

El lema, «Seguidores vencen», en efecto, se encuentra, como hemos comentado, entre los más reproducidos en la cerámica (fig. 8), utilizado en especial para las «rajoles apellades mestres», es decir, aquellas rectangulares que habían de ir combinadas como cenefas en los pavimentos (GM, 13-15, fig. 17; Algarra, 47, fig. 28).

En principio, el sentido del lema sería bélico (el relacionado, como también vimos, con la toma en 1442 de Pizzofalcone, el llamado «Siti Perillós»). Ahora bien, podía estar implícito, desde el primer momento, o haber incorporado, luego, un significado cortés. Dicho significado se hace evidente en la poesía áulica dirigida al Magnánimo. Como señala Macpherson (1998: núm. 110), la letra hexasilábica «Seguidores vencen» es versión concisa, que Carvajales ampliará como octosílabo en su poema dedicado al propio rey:

Oid qué dize mi mote:
*Siempre vençen seguidores;
non puedo vençer amores.*

(ID 0601)

Pero más explícitamente, en otro poema del mismo autor, esta vez de alabanza a Lucrezia d'Alagno, la amante italiana del rey Magnánimo (el poema pudo ser escrito entre 1448, cuando comenzó su relación, y 1458,



Figura 8

muerte del rey), Carvajales pone a Lucrezia en el «Sitio Peligroso», aludiendo con claridad a elementos iconográficos asociados a la silla, que aparecen en la divisa regia, como los de las llamas:

Sola uos por don precioso
 merecistes ser aquélla,
 sentar en el temeroso
 sitio ardiente, peligroso,
 por la más casta donsella;
 porque, uirgen, no temiendo
 el furor de grandes flamas,
 mas ellas de uos fuyendo
 e uos muy leda sintiendo
 como entre flores e ramas.

(*Cancionero de Estúñiga*, CV, vv. 31-40)

Como comenta Nicasio Salvador, en su edición del poema, «[...] Lucrecia se encuentra en un lugar peligroso a causa de su cercanía a Alfonso V, por lo que su alabada castidad conlleva un mayor valor» (1987: 515). La castidad es una virtud esencial. «*No ha virtut que en ella no sia*», dice Tirant en su invención, refiriéndose al cáliz y al peine (de Ginebra), y, por tanto, a la castidad y a la belleza, obviamente de Carmesina. «*A virtut res no pot noure [;moure?]*», como dirá de nuevo un alfardón rescatado del siglo XV (GM, 53, fig. 80; Algarra, 36).

6. Posibles vinculaciones emblemáticas de la divisa de los Centelles

Son bellos, llamativos y algo misteriosos los motivos de los azulejos pertenecientes al pavimento de los palacios de la influyente familia Centelles, en Oliva y Nules, encargados posiblemente por el primer conde de Oliva, Francesc Gilabert de Centelles, camarlengo de Alfonso V. Dos modelos de alfardeón se combinarían: el primero con la letra «cap d'ells» ('ninguno de ellos', pero también, y aquí con ese sentido, 'cabeza de ellos') y el segundo con el dibujo de tres ovillos de lana, que en valenciano se denominan «cabdells» ('ovillos' o 'madejas'). El mensaje debería estar relacionado, como ya sugería González Martí, con las disputas familiares y la primacía en la ostentación del linaje.¹⁸

En el capítulo 132 de la novela se describen cuatro «motes» más. Los dos primeros referidos a las dos cotas de armas de dos familiares de Tirant, Ricard y Diafebus. El tercero y cuarto, referidos a Tirant.

La de Ricart era tota brodada de madeixes de or totes embaraçades, e dehia lo mot: *No y trop cap ni sentener*. La [de] Diafebus era tota brodada de cascayls, e dehia lo mot: *Ço que ha altri fa dormir a mi desperta*. Com Tirant fon del tot armat mirà la camisa, que era tota de fil de seda ab grans listes de grana molt amples e en les listes hi havia brodades àncores de nau, e dehia lo mot: *Qui bé stà, no-s cuyt a moure e, qui seu en pla, no ha d'on caure*. Era brodada a costats, les mànegues molt grans, que tocaven en terra. Vestí-la's sobre totes les armes, e la mànegua dreta pleguà-la fins prop del muscle e la mànegua squerra la pleguà fins a mig braç, e senyí-la's ab un cordó tot de or de sanct Francesch. E féu-s'i posar, sobre tot, sanct Cristòfol, ab lo Jhesús a la part sinestra, tot de or, ben liguat perquè no caygués (cap. 132).¹⁹

18 GM, 122-130, fig. 174; Algarra, 53. A la misma familia pertenecieron otra serie de azulejos, con el dibujo de un libro de cuentas viejo y una filacteria, «baralla nova», que se habría de interpretar, para GM (126-128), con referencia al refrán antiguo *Contes vells, baralla nova* —«[...] y como barajarse es sinónimo de pelearse, traducido al castellano dice que 'resacar cuentas viejas es motivo de nuevas peleas'—, tal vez a propósito de la violenta rivalidad que este notable linaje valenciano sostuvo con los Vilaragut, en especial a partir de la muerte sin sucesor de Martín I el Humano.

19 «La de Ricarte era toda bordada de madexas de oro muy rebueltas, y decía el mote: *No hallo el cabo ni la cuenda*. La de Diafebus era toda bordada de cascaveles y decía el mote: *Lo que a otro haze dormir, a mí desperta*. [...] era toda de hilo de seda, con muchas listas de grana muy anchas, y en las listas estaban bordadas àncoras de nao, y decía la letra: *Quien bien está no se mude y El que está asentado en llano no ay adonde caya*. [...] la manga izquierda revolvióla hasta medio del braço e ciñóla con un cordón de oro de Sant Francisco; e sobre todo se hizo poner un Sant Cristóval con el Jhesús a la parte izquierda, todo de oro muy rico, y bien atado porque no se cayesse» (cap. 132).

Nos vamos a detener aquí solamente en el primero de ellos.²⁰ El «sentener» (cast., ‘cuenda’) es el sujetador o cordoncillo de hilo con el que se ata o se recoge una madeja para que no se enrede. El tema de la «hevilla sin cabo» («cap»), veámos como aparecía en una invención del comendador de Triana en el *Cancionero general* (11CG, 503; Macpherson, 1999: núm. 23).

Pero comentábamos también como el tema de las madejas enmarañadas («madeixes d’or totes embaraçades») de la divisa de Ricard se relacionaría con otro tema muy distinto, y casi opuesto, el del desorden en el amor del poeta, tal como lo presenta en otra invención del *Cancionero general* (11CG, 551; Macpherson, 1998: núm. 71) Francí o Francisco de Monpalau:

Don Francisco de Monpalao traía en bordadura unas marañas, y dixo:
Va mi vida con la muerte,
tan rebuelta,
que sin vós no será suelta.

Ricard podría estar reclamando de su amada, como Monpalau, algo de orden en su «vida»/ «maraña» que va «tan rebuelta» o «muy rebuelta».²¹

Pero lo que simplemente quiero destacar aquí es que el tema de la maraña, madeja o nudo revuelto seguiría desempeñando un papel muy

20 Los comenté en el anterior artículo (Beltrán, 2005: 144-147). Añado sólo que la misma estructura de los dos últimos motes (Quien + verbo, [no] + verbo) se da también en algunas otras letras de azulejos, como la atribuible a la familia Fenollet (¿tal vez Andreu Fenollet, secretario de Alfonso V?): *Qui va pla, viu sà* (GM, 291, fig. 401; Algarra, 54, fig. 34). Algarra Pardo (1992: 239) anota que este azulejo recuerda un refrán vivo en Mallorca: *Aquell està sa, qui va p’ès pla*, significando que la felicidad consiste, principalmente, en no sufrir dificultades. Los otros dos, aunque procedan —son copia casi literal— de sendos refranes que aparecen en la traducción que hizo el valenciano Jacme Conesa de la *Historia destructionis Troiae* (VI, i) de Guido de Columna, eran conocidos. Como recuerda Hauf (Martorell y Galba, 2004: 549, n. 23), el primero de ellos, por ejemplo, ya estaba en el ejemplo IV de *El conde Lucanor*: «quien bien se siede, non se lleve».

21 De hecho, Martorell ha introducido otra invención, y además histórica, con la pareja «civella», ‘hebilla’ (pero no «sentener») / «cap», al presentar el origen de la Orden de la Garrotera (‘Garter’, en inglés; ‘Jarretera’, en castellano actual), a propósito de las fiestas de Inglaterra. La versión de Martorell es la primera que se conoce —incluidas las inglesas— sobre el legendario origen de esta orden, instituida por Eduardo III de Inglaterra en 1348, la más antigua europea (si se excluye la de la Banda, fundada por Alfonso XI de Castilla), así como también sobre el origen de la divisa heráldica de las armas de Inglaterra, *Honni soit qui mal y pense*. Según la leyenda, durante el asedio de Calais, en una de las fiestas organizadas por los sitiadores ingleses, la princesa Juana de Kent, futura esposa del Príncipe Negro y de la que se decía que estaba enamorado el propio rey, perdió una liga (la «garrotera») mientras bailaba con éste. Dándose cuenta del apuro de la dama, el rey recogió la

importante en la emblemática. Pongo un ejemplo muy notable, a partir del estudio más reciente sobre el tema que conozco. Mingote Calderón (2005: 154-166) recoge y justifica toda una serie de opiniones antiguas y modernas —entre las antiguas, las de Alciato o Paulo Giovio—, que entroncan el simbolismo del yugo de Fernando el Católico con el nudo gordiano. Recordemos que Alejandro Magno tuvo que desatar el sobeco que unía el yugo al timón del carro de bueyes de Gordio, y optó por cortar con su espada la correa en lugar de desatarla. De ahí el lema adoptado por el rey: «tanto monta, monta tanto»; es decir, tanto da hacerlo de una forma como de otra, ya que el resultado es el mismo.²² No pretendo insinuar, por supuesto, que exista relación directa entre la divisa familiar de los Centelles (el nudo del ovillo), el nudo amoroso en la invención de *Tirant lo Blanc* y el nudo gordiano desatado de un espadazo (acción que podría explicar las cuerdas deshilachadas junto al yugo en el emblema de Fernando de Aragón). Sencillamente, me interesaba dejar apuntada la común relación emblemática entre elementos iconográficos que remiten a

liga y se la colocó sobre su rodilla izquierda, proclamando en voz alta: «Honni soit qui mal y pense» («Mal haya quien piense mal»). Martorell cuenta básicamente esa versión, cambiando el nombre de la dama por el de «Madreselva», en forma castellana (como dice Martín de Riquer, por influencia de una de las cartas pseudo-ovidianas de Juan Rodríguez del Padrón, la «Carta de Madreselva a Mauseol»), modificando el «Honni...» de la divisa por «Puni...» y algún otro detalle. Martorell, a continuación, extracta y resume algunos de los estatutos de la orden (caps. 85-95), redactados ya en tiempos de Enrique V (1413-1422). Y, finalmente, habla del origen de otra divisa, la del collar con las «eses» entrelazadas («porque en todo el a.b.c. no hallaréys letra, una por una, de mayor autoridad y perfición que pueda significar cosas más altas que esta letra s»), típico de las estatuas yacentes de caballeros ingleses del siglo XV, probablemente procedente de la divisa *Souverain* de Enrique IV (1399-1413) (caps. 96-97). Estamos ante una invención en toda regla, con su letra (*Puni soit qui mal y pensa*) y dibujo (la liga femenina o jarretera). Cada caballero de la orden, dice Martorell, estaba obligado a lucir «todos los días de su vida» esa divisa de la liga bordada de la cabeza a los pies: «[...] la bordadura era tal como la garrotera, que estava fecha en esta forma: de una correa de ceñir con su cabo y hevilla [*ab cap e ab civella*], como muchas gentiles damas traen en las piernas para atar las calças, y como han metido el cabo por la hevilla de la garrotera dan una buelta con la correa sobre la hevilla, dando un nudo, y el cabo de la correa cuelga quasi hasta el medio de la pierna; y en medio de la garrotera están escritas aquellas mismas letras: *Puny soyt qui mal i pensa*. La ropa y el manto y el capirote, todo es bordado de garroteras [...]» (cap. 85).

22 Como decía Paulo Giovio, «el rey católico llegó al grado de perfición, quando traxo por empresa el nudo gordiano con la mano de Alexandro Magno, que lo cortó con la spada no pudiendolo desatar con las manos, y puso encima el presente mote TANTO MONTA» (tomo la cita del estudio citado de Mingote). Naturalmente, la coletilla *Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando* es una banalización posterior.

la sujeción, atadura o doma (la cuerda, la hebilla, el yugo) y lemas que aluden igualmente a esa sujeción (o la liberación de ella): «capdells», «no y trop cap ni sentener», «mi vida [...] rebuelta», «tanto monta...».

7. Otras letras poéticas en *Tirant lo Blanc*

Hay otras letras poéticas, con su dibujo o sin él, en la novela, que no dejan de ser reveladoras. Así, en las justas que se celebran, entre otros muchos festejos, para agasajar a los embajadores del Sultán, Diafebus lleva en su escudo un escrito «en lengua española o en francés», que dice:

Malaja amor qui la'm féu abellir,
si no li fas de mes dolors sentir

(cap. 189)²³

Pero veamos ahora el dibujo, o escultura (de yeso o cartón), al lado de otras dos letras, cuando en la misma justa participa un pariente del Emperador:

Vengué al rench hun cavaller, parent de l'emperador, qui-s nomenava lo Gran Noble, lo qual venia molt bé en orde e portava en les anques del cavall una donzella de peus, e tenia-li los braços damunt los muscles e lo cap seu pujava tot sobre l'elm, que tota la cara mostrava. E portava hun scrit en l'escut ab letres d'or que deyen:

*Enamorats, mirau-la bé,
que en lo restant millor no y sé.*

Era vengut hun altre cavaller, primer d'aquest, qui portava altra donzella axí com sent Cristòfol portà en lo muscle a Jhesucrit; axí portava la donzella aquell cavaller. E portava en los paraments e en lo cap del cavall hun scrit qui deya, por ço com sa enamorada havia nom Leonor:

*Enamorats, féu-li honor,
puix de totes és la millor...*

(cap. 189).²⁴

23 «Mal aya amor, que me la hizo embellir, si no le hago de mis dolores sentir».

24 «Un pariente del Emperador, que se llamava el Gran Noble [...] y llevaba en las ancas del cavallo una donzella en pie, y teníale los braços encima de los hombros y su cabeça sobrepujaba sobre el yelmo que mostrava toda la cara, y en el escudo traía un escripto de letras de oro que dezía: *Enamorados, miradla bien, que en todo el restante par no tiene*. E otro cavallero era venido primero, que traía otra donzella en el hombro, y traie en los paramentos y en la cabeça del cavallo un mote que dezía: *Enamorados, hazedle onor, pues de todas es la mejor*, y esto dixo porque la donzella a quien servía se llamava Leonor».

Yo relacionaba la primera de ellas (Beltrán, 2005: 140-141) con la invención anónima de 11CG, 517 (Macpherson, 1998: núm. 37):

*Un galán sacó un dragón con media dama tragada,
y el gesto y la meitad se mostrava de fuera, y dixo:
Ésta, que veis que padescce,
es porque dio
all uno lo que paresce,
all otro lo qu'escondió*

pero sin darme cuenta de que, más cerca de Joanot Martorell, Ramon de Perellós, barón de Dos Aigües (Dos Aguas) y noble que igualmente acompañó al rey Magnánimo en sus principales campañas italianas, tenía como uno de sus dos emblemas principales la cabeza de una mujer sobre corona vegetal, y esa divisa fue lucida por él mismo, al menos en una ocasión, en unas justas en honor de la reina de Nápoles. Conservamos, de hecho, notables piezas de azulejos y «socarrats» con la divisa.²⁵

Otro día en que no hay justa, pero durante las mismas fiestas, Tirant «ixqué vestit de hun manto de orfebreria brodat sobre vellut negre, de hun arbre qui's nomena seques amors, qui fa hun petit fruyt blanch que se'n fan paternostres [...]» (cap. 189).²⁶

El simbolismo de los bordados conduce aquí, como comentábamos, aduciendo ejemplos de Juan Tapia, Carvajales o Juan Álvarez Gato, a los equívocos religiosos sobre la devoción amorosa (Beltrán, 2005: 141-142). El árbol que se llama «seques amors» muy probablemente se trate de un «sicómoro». ²⁷ El término *sicómoro* es cultismo derivado del griego, *sykómoron*, compuesto con *sykon* 'higo', y *moron* 'mora'. Se trata —nos dirá cualquier buen diccionario— de un árbol procedente de Egipto, de hojas

25 Cf. GM, 6 y 296, figs. 7 y 411. En la mencionada exposición *Del «Tirant» al «Quijote»*. *La imagen del caballero* se exhibió, procedente del Museo González Martí, un magnífico *socarrat* ('ladrillo cocido'), con casco adornado con esa cimera de busto de dama que era divisa de Ramón de Perellós. Puede verse una buena reproducción en el catálogo, con el comentario y el contexto de la pieza (Serra Desfilis, 2005: 44). Para la reproducción de otros azulejos con el mismo motivo, véase también Gisbert (1999: 291).

26 «Con una ropa de terciopelo negro, bordada de oro macizo de unos árboles que se llaman amores secos y hazen un fruto que se hazen cuentas de rezar [...]».

27 El profesor Carlos Alvar me lo hizo notar, al final de la presentación de una versión de este texto en el Seminario Internacional celebrado en Albarracín. Constato, pues, gracias a él, lo que tal vez fuera una obviedad, pero obviedad en la que yo, lo confieso, no había reparado (ni he visto que otros críticos señalaran).

parecidas a las de la morera y frutos comestibles semejantes al higo. Su madera es incorruptible, y los antiguos egipcios la empleaban para las cajas de las momias. No es extraño, por tanto, que se empleara, por su resistencia, para los rosarios. Corominas aporta, *s. v. ciclamor*, dos referencias en catalán antiguas, ambas del siglo XIV, en las que se asocia a las cuentas del rosario: «non portet parternostres, nisi tantummodo de os vel de suchamor, sive aliqua commixtione scilicet quod non sit eburneum» (a. 1315) y «paternostres [...] de sucamors» (a. 1390). El árbol, en *Tirant lo Blanc*, hace, en efecto, unos frutos blancos, «petit fruyt blanch» («quod non sit eburneum»), llamados «paternostres». Carvajales presenta a la reina María de Castilla, en *Retraída estava la reina* (*Cancionero de Estúñiga*, CXIV), rezando el rosario con «paternosters en sus manos». Muy parecidos, en fin, a los frutos de los que se hacen «paternostres» o «cuentas de rezar» en los bordados de la ropa de Tirant.²⁸

Y gracias al reciente trabajo de Botta (2005: 187), creo que podemos encontrar una nueva pista, además de las pocas anteriormente aportadas (Beltrán, 2005: 144), para el «mot de lletres» que, como divisa del Emperador, porta un tal Fonseca, en el alarde del capítulo 132: «La bandera de la divisa de l'emperador, la qual era ab lo camper blau ab la torre de Babilònia tota de argent, ficada una espasa dins la dita torre, ab un braç tot armat qui tenia la espasa per lo mantí, ab un mot de letres de or qui dehien: *Mia és la ventura*».²⁹

Porque otra empresa con la torre de Babel («Babilònia») haciendo de divisa de invención, y asociada igualmente, como en *Tirant lo Blanc*, a una letra que habla de la «ventura» del portador o justador («mia és la ventura» / «mi ventura»), fue lucida por Rodrigo de Castro, el 29 de diciembre de 1490, tal como consta en el *Cancioneiro geral* de García Resende (Lisboa, 1516):

26. *Dom Rodrigo de Castro levava a torre de Babilonia e dizia:*
Es tan baixa mi ventura
y tan alto el hadefiçio
que no basta mi serviçio.

28 Véanse otros ejemplos poéticos de rosarios en Beltrán (2005: 141-142).

29 «El campo della era azul con la torre de Babilonia toda de plata, hincada una espada dentro de la torre con un braço armado que tenía la espada por la empuñadura con un mote de letra de oro que dezía: *Mia es la ventura*».

8. Otras divisas en la cerámica del rey y la nobleza

Eximén Pérez Roís de Corella, copero del rey y gobernador de Valencia, presenta una serie de divisas relacionadas con la cautividad y el servicio amoroso. La filacteria «esdevenidor» acompaña a una culebra dando la vuelta al escudo familiar, con cabeza de mujer y llamas de fuego (GM, 217, fig. 308; Algarra, 50, fig. 31).

Pero véase ahora la fig. 9, que adjuntamos. La letra «me faze bevir penado ta libre captivitat» (GM, 35, fig. 41; Algarra, 28, fig. 21), acompañada de dos grilletes, recuerda de nuevo la comentada divisa del yugo de Fernando el Católico, con su letra «tanto monta, monta tanto», nada ajena —todo lo contrario— al sentido cortés de sujeción amorosa (como demuestra Mingote Calderón, 2005).

Tengamos presentes otras dos letras: «de tot liguam so la virtut desli-gua» y «vostres virtuts fallir no'm con[t...]trar», que van acompañando el dibujo de un nudo en el centro del azulejo. La primera, con dibujo de ser-



Figura 9



Figura 10



Figura 11

piente y lema de cautividad, recuerda otra (véase fig. 13), que presenta el mote «per estalvi de ma vida», acompañado de serpiente que se muerde la cola, de la que, sin embargo, no conocemos familia propietaria ni contexto. Tal y como interpreta Algarra Pardo (1992: 124), parece decir que el círculo de la serpiente, rueda o *continuum* vital, impide romper la barrera de ascenso espiritual ascético; sólo el desprecio o ahorro ('estalvi') de la vida es el camino a la plenitud.

Y veamos ahora dos piezas variantes del azulejo hallado en el palacio de la familia Almunia, en la calle Avellanas de Valencia (figs. 10 y 11). Como se puede observar, se trata de un arma de artillería, rodeada por la filacteria: «lo guardo vostra virtud de mos merits» [¿'vuestra virtud es galardón de mis méritos?']. El mensaje tendría que ver —si procede, como propone González Martí, de Bernardo Almunia, justicia criminal y civil de Valencia— con los valores personales del emisor. Muy curiosa es la filacteria del azulejo que revestía los pavimentos de la Llotja de l'oli (Lonja de



Figura 12



Figura 13

aceite), donde se reunía el Consolat del Mar de Valencia, tribunal en el que se trataban los asuntos relacionados con las actividades marítimas y mercantiles (fig. 12). Podemos percibir con claridad un mástil de barco del que pende una enseña con la filacteria: «qui fermetat per pilot ab si'n porta, ateny la fe que tal ensenya mostra» [‘quien lleva consigo por piloto la firmeza, alcanza la fe que tal enseña muestra’], haciendo alusión probablemente a las actividades del gobierno municipal o de algún colectivo ligado a las actividades marítimas o mercantiles (Algarra, 112 y 127). Otra divisa de tema marítimo pudo tal vez pertenecer a una cofradía de pescadores relacionada con la iglesia de Nuestra Señora de la Buena Vía, puesto que el azulejo presenta el dibujo de un timón de barco, con la filacteria «bona via» (GM, 249-251, fig. 348-349; Algarra, 32-33). Y, finalmente, relacionado con esa «bona via», véase el azulejo adjunto que perteneció a Martín de Torres Aguilar, tesorero de la reina María: «El guiat per via cegua» (fig. 14).

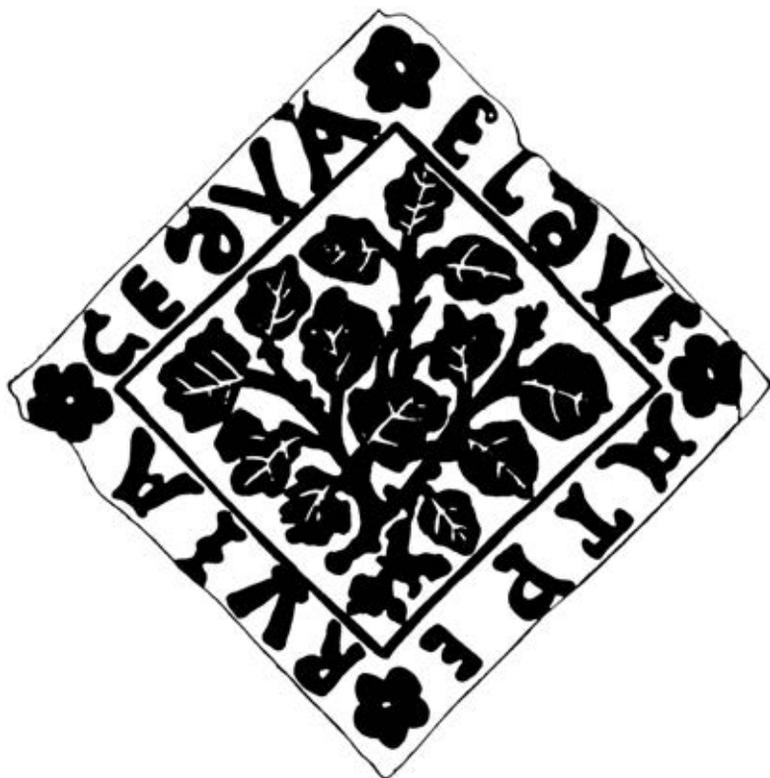


Figura 14

Si incluimos todos estos casos más dispersos al final de nuestro artículo no es para dejar hilos sueltos, que no se entrecruzan, como los anteriores, en la urdimbre de la novela, sino justamente para tratar de sugerir que estamos ante un campo de trabajo que en absoluto se encuentra cerrado. En concreto, el tema iconográfico del barco (el timón, el mástil, la «via»), al que se refieren los últimos ejemplos, remite a un mundo simbólico y poético complejo, en el que entran, por supuesto, las imágenes marítimas de Ausiàs March, pero está presente también, una vez más, la indumentaria en la novela: por ejemplo, la camisa de Tirant, en el capítulo 132, «tota de fil de seda ab grans listes de grana molt amples e en les listes hi havia brodades àncores de nau [...]».

Las manifestaciones simbólicas de poder y de identidad (del rey, del caballero, del noble, de la dama...) se dieron, sin duda, de manera mucho más interrelacionada, flexible y abierta de lo que pudiéramos imaginar. La cerámica y la poesía son dos campos de la expresión artística, aparentemente independientes, en los que convergieron algunas de esas manifestaciones. Conviene que historiadores de las artes y de la literatura estudiemos conjuntamente esos campos para que, desde un enfoque más abierto, se puedan iluminar mejor caras que aún permanecen ocultas de aquel período de extraordinario esplendor cultural.

Referencias bibliográficas

Abreviaciones:

Algarrá Algarrá Pardo (1992)

GM González Martí (1952)

ALGARRA PARDO, Víctor Manuel (1992), *La escritura en la cerámica medieval de Manises, siglos XIV y XV: aproximación al estudio contextual de los mensajes de identificación*, tesis de licenciatura, Valencia, Universitat de València.

— (1996), «Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo», en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Jaca, Gobierno de Aragón, tomo I, vol. 3, pp. 271-289.

ASTOR LANDETE, Marisa (1999), *Indumentaria e imagen. Valencia en los siglos XIV y XV*, Valencia, Ajuntament de València.

BATTESTI PELEGRIN, Jeanne (1984), «Court ou bref», en Benito Pelegrin (ed.), *Les Formes brèves: Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix, 26-27-28 novembre 1982*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 98-122.

BELTRÁN, Rafael (2005), «La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad, vol. I, pp. 135-152.

— (2006), «*Tirant lo Blanc*», de *Janoit Martorell*, Madrid, Síntesis.

— y Susana REQUENA (2002), «La declaración de amor a través del espejo: un motivo cortés en textos de caballerías», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías. (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 13-26.

- BOTTA, Patrizia (2005), «La rubricación cancioneril de las letras de justadores», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad, vol. 1, pp. 173-192.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CÁTEDRA, Pedro (1983), *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses*, Exeter, University of Exeter, 1983.
- Del «Tirant» al «Quijote». La imagen del caballero* (catálogo de la exposición realizada en Valencia, de febrero a mayo de 2005), Valencia, Universitat de València (hay también ed. en catalán del mismo catálogo).
- DEYERMOND, Alan D. (2002), «La micropoética de las invenciones», en Juan Casas Rigall y Eva M.^a Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 403-424.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (1996-1997), «El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso V el Magnánimo», *Ars Longa*, 7-8, pp. 33-47.
- GISBERT, Josep A. (1999), *El gust d'Ausiàs March (catàleg de l'exposició celebrada als Palau dels Borja de Gandia, del 14 de novembre de 1997 al 15 de febrer de 1998)*, Gandía, Ajuntament de Gandia.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2005), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 5 vols.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1952), *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, 3 vols., vol. II: *Alicatados y azulejos*; y vol. III: *Azulejos, «socarrats» y retablos*, Barcelona, Labor.
- GORNALL, John (2003), *The «invenciones» of the British Library «Cancionero»*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Papers of the Medieval Research Seminar, 41.
- JOSET, Jacques (ed.) (1990), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1952), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.
- MACPHERSON, Ian Richard (1998), *The «invenciones y letras» of the «Cancionero general»*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Papers of the Medieval Research Seminar, 9.
- (2004), *Motes y glosas in the «Cancionero general»*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary, Papers of the Medieval Research Seminar, 46.
- MARTORELL, Joanot, y Martí Joan de GALBA (1974), *Tirante el Blanco*, ed. de Martí de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 5 vols.
- y Martí Joan de GALBA (1992), *Tirant lo Blanch*, ed. de Albert Hauf, Valencia, Generalitat Valenciana [1.^a ed., 1990].

- MARTORELL, Joanot, y Martí Joan de GALBA (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. de Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanch [incluye en un segundo volumen la traducción castellana de Valladolid, 1511].
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis (2005), *Los orígenes del yugo como divisa de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2002), «Emblemática caballeresca e identidad del caballero», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 267-306.
- OSMA, G. J. de (1909), *Las divisas del Rey en los pavimentos de «obra de Manises» del Castillo de Nápoles (años 1446-1458)*, Madrid, Fontanet.
- PERUGINI, Carla (ed.) (1995), *Question de amor*, Salamanca, Universidad, Textos Recuperados, X.
- RECKERT, Stephen (1970), *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, Londres, King's College.
- RICO, Francisco (1990), «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 169-187.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1994), «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», en M.^a Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Universidad, vol. 1, pp. 303-318.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, y Pedro VALVERDE OGALLAR (2003), «Relación de las fiestas caballerescas de Valladolid de 1527: un documento inédito», *Emblemata*, 9, pp. 127-194.
- RYDER, Alan (1992), *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia*, Valencia, Alfons el Magnànim-IVEL.
- SALES DASÍ, Emilio (2003), «Una primera aproximación a la heráldica caballeresca de las continuaciones caballerescas del *Amadís de Gaula*», *Emblemata*, 9, pp. 219-230.
- SALVADOR, Nicasio (ed.) (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SANCHIS SIVERA, José (1926), «La cerámica valenciana. Notas para su estudio medieval», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 88, pp. 638-661.
- SERRA DESFILIS, Amadeo (2005), «El espejo roto. Las imágenes del caballero: del *Tirant* al *Quijote*», en *Del «Tirant» al «Quijote». La imagen del caballero* (catálogo de la exposición realizada en Valencia, de febrero a mayo de 2005), Valencia, Universitat de València, pp. 19-52.

PROCEDENCIA DE LAS FIGURAS

Figura 1: Cerámica azul, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo xv. Alfordón de 23 cm en su eje mayor, que ofrece el «haz de mijo», encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el «Castel Nuovo» de Nápoles (GM, III, 11).

Figura 2: Cerámica azul, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo xv. Azulejo de 14 cm de lado, que ofrece la divisa el «haz de mijo», encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el «Castel Nuovo» de Nápoles (GM, III, 10).

Figura 3: Cerámica azul y morada, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo xv. Alfordón de 23 cm en su eje mayor, decorado con la divisa del *Siti perillós*, encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el «Castel Nuovo» de Nápoles (GM, III, 17).

Figura 4: Cerámica azul y morada, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo xv. Azulejo de 11 cm de lado, que presenta la divisa del *Siti perillós* y el mote *Virtut apurar nom fretura sola*, encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el «Castel Nuovo» de Nápoles (GM, III, 16).

Figura 5: Cerámica azul y morada, de Valencia, perteneciente a los promedios del siglo xv. Loseta de 20 cm de lado, que presenta la divisa del *Siti perillós*, procedente del convento de la Trinidad, hallado en el cauce del río Turia (GM, III, 18).

Figura 6: Cerámica azul, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo xv. Alfordón de 23 cm en su eje mayor, que presenta las divisas de los «mijos» y el «libro», encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el «Castel Nuovo» de Nápoles (GM, III, 14).

Figura 7: Azulejo azul y blanco, del primer tercio del siglo xv, cuadrado (14 cms de lado), rodeado por una banda y decorado con un libro de cuentas del que se nos muestra el lomo y, forzando la perspectiva, la portada, abriéndose por una de las hojas. En la parte superior, filacteria sin enmarque: *Baralla nova*. Procedencia: Palacio de los Centelles en Nules (Castellón), actualmente derruido (GM, III, 126-127, fig. 176; Algarra, 27).

Figura 8: Cerámica azul, de Manises, perteneciente a la primera mitad del siglo xv. Loseta rectangular de 21 × 11 cm de lado, que presenta el mote *Seguidores vencen*, encargo a Juan Al-Murci por el rey Alfonso V, para el «Castel Nuovo» de Nápoles (GM, III, 15).

Figura 9: Azulejo azul y blanco, del segundo cuarto del siglo xv, cuadrado (15 cm de lado), decorado con una filacteria enmarcada por dos bandas, que corre en los cuatro lados del azulejo, dejando un cuadrado central ocupado por dos grilletes. La filacteria reza: *me faze bevir penado ta libre captividat*. Procedencia desconocida (GM, III, 35, fig. 41; Algarra, 28, fig. 21).

Figuras 10 y 11: Azulejo azul y blanco, del tercer cuarto del siglo xv, cuadrangular (de 14 cm de lado), decorado con dos bandas paralelas que enmarcan la escritura (*lo guardo vostra virtut de mos merits*), ocupando el espacio central la figura de una catapulta. Procede de la calle Avellanas, 22, de Valencia, en la casa-palacio de Bernardo Almunia (GM, III, 78-81, fig. 113; Algarra, 124, figs. 77-78).

Figura 12: Azulejo del último cuarto del siglo xiv (ca. 1380), losángico (11 cm de lado), con decoración en manganeso, enmarcado por una banda que encierra un mástil de barco del que pende una bandera con filacteria. El ángulo superior ha sido restaurado y repintada la decoración. La filacteria reza: *[q]ue fermetat p(er) pilot ab si('n) porta / [a]teny la fe q(ue) tal ensenya mostra*. Procede de la antigua sede del Consolat del Mar de Valencia (GM, III, 160-162, fig. 176; Algarra, 130, fig. 82).

Figura 13: Azulejo azul y blanco, del último tercio del siglo XV, losángico (11 cm de lado), decorado con dos bandas paralelas que enmarcan una filacteria. El espacio central está ocupado por una serpiente estrangulada. La filacteria reza: *per estalvi de ma vida*. Procedencia desconocida (GM, III, 36, fig. 46; Algarra, 139, fig. 90).

Figura 14: Azulejo azul y blanco del tercer cuarto del siglo XV, losángico (13 cm de lado), decorado con una mata de malva encuadrada por una banda, con filacteria (*el gueat per via cegua*) dispuesta a lo largo de los cuatro lados del azulejo. En cada una de las esquinas, una flor de cinco pétalos. Formaría parte de un pavimento compuesto por alfarzones bizcochados en forma de octógono y otros azulejos losángicos más pequeños decorados con una mata de malva (Algarra, 143, fig. 94).

Depositario: El depositario de todas las piezas ilustradas es el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, con excepción de la última, cuyo depositario es el Instituto Valencia de don Juan de Madrid. Agradezco el permiso para reproducir las ilustraciones (a partir de los dibujos de González Martí y Algarra) con el fin de ser estudiadas en este artículo.

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS MOTIVOS LITERARIOS EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS (1508-1516)*

Ana Carmen Bueno Serrano
Universidad de Zaragoza

Introducción

Al margen del nivel de abstracción desde el que se opere, en los textos caballerescos castellanos se advierten recurrencias en el contenido (*motivos*) (Cacho Bleuca, 2002) y en la forma (*fórmulas*) (Lucía Megías, 1996; Guijarro Ceballos, 1998).¹ Sin embargo, la sistematización de estos datos conlleva especiales dificultades para segmentarlos con criterios coherentes y homogéneos (Vázquez Recio, 2000). La multidisciplinariedad del concepto de *motivo*, su extraordinaria amplitud e indeterminación semántica (González Pérez, 1990; 2003) y la proliferación de teorías más o menos intuitivas, adaptadas deductiva o inductivamente a necesidades empíricas que pretenden conciliar teoría y práctica, no han hecho más que dificultar el reconocimiento de esta unidad en los textos.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología BFF20002-00903, dirigido por Juan Manuel Cacho Bleuca, y cuenta con el apoyo de la Fundación Caja Madrid.

1 A veces *motivos* y *fórmulas* pueden hacerse coincidir en la expresión, sin que por ello exista una relación recíproca entre ambos. Esta afirmación supone que las fórmulas pueden reconvertirse en motivos.

Sin precisiones teóricas, que rebasan ampliamente el objetivo de estas líneas, en los modelos vigentes se observan dos tendencias en difícil equilibrio:² o bien se desarrollan reflexiones muy elaboradas y complejas, inductivas en su mayoría, pero que se adaptan de forma artificial a los datos concretos, sobre los que se imponen y a los que desplazan (tematología alemana, antropología, psicoanálisis o narratología), o bien resultan mucho más prácticas, pero con bases conceptuales difusas (en especial el *Motif-Index* de Thompson, aplicado a repertorios de naturaleza, génesis y difusión muy heterogénea por Rotunda, Keller, Cross, Boberg, Bordman, Goldberg, Neugaard, Guerreau-Jalabert, o *An Index of Themes and Motifs in Twelfth-Century French Arturian Poetry* de Ruck, con criterios de catalogación distintos a los de Thompson). Una posición intermedia trata de adoptar el grupo de investigación francés SATOR,³ que, si bien llama *topoi* a los motivos, intenta coordinar ambos métodos de estudio (<<http://www.satorbase.org>>). Estas reflexiones iniciales no rechazan, en modo alguno, que puedan acomodarse los procedimientos y logros de unos y otros y ser de gran utilidad para la recopilación y el análisis de los datos en los libros de caballerías.

1. Los motivos en los libros de caballerías castellanos

Sin embargo, un modelo adecuado debería ajustar equilibradamente la relación entre teoría y práctica, pero al mismo tiempo tendría que resultar útil y fácil de manejar para localizar los datos, si bien el trabajar con un corpus genérico (libros de caballerías castellanos) poco abarcable por su extensión (aquellos cuya primera edición conservada se publica entre 1508 y 1516) dificulta esta labor. En nuestro estudio, el criterio para la recogida de los materiales y el diseño del aparato teórico aspira a ser operativo o, lo que es lo mismo, práctico, rentable y funcional, pero sobre todo senc-

2 Para un estado de la cuestión preciso con comentarios y reflexiones muy pertinentes puede consultarse González Pérez (2003).

3 Société d'Analyse de la Topique Romanesque. El grupo fue fundado en 1985 en Baton Rouge por N. Boursier, Eglal Henein y Henri Coulet con el objetivo estudiar las características de la novela antes de la Revolución francesa a partir de la repetición de *topoi narratifs* con los que se pretendía hacer un inventario, y mostrar cómo cambian, «actualizan» y regeneran en el tiempo y en cada una de las obras. La primera reunión tuvo lugar en París en 1986.

llo. Se trata de una aproximación deductiva en la que los ejemplos concretos de los textos determinarán el nivel o niveles de abstracción e influirán en la extensión del enunciado del motivo, los vínculos y dependencias discursivos, la jerarquía narrativa, etc., problemas que, aunque en distinto grado y repercusión, se ha planteado ya la crítica y que ha resuelto según intereses particulares.

Los ejemplos obtenidos nos confirman con argumentos objetivos, cualitativos y cuantitativos, la existencia de repeticiones de contenido en los libros de caballerías, sin que su reiteración pruebe de ninguna manera la falacia, tantas veces criticada y desestimada por inexacta, de que todas las «historias fingidas» son iguales. Ahora bien, la identificación en el discurso de estas unidades repetidas no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento más de estudio de la poética de lo caballeresco. Con estos elementos comunes es posible acercarse a los textos como paso previo para el estudio de lo diferente, porque son los desvíos del paradigma de la prosa caballeresca los que marcarán lo original de cada ficción, aportando referencias concretas sobre la evolución del género y las características de cada autor en el uso de materiales heredados o con nuevas propuestas. Además, las conclusiones pueden rebasar el ámbito de estos libros, pues se comprueban interacciones, paralelismos y relaciones diversas con otros géneros más o menos contemporáneos (ficción sentimental, cuentística, hagiografía, crónicas, epistolografías, etc.), y con la realidad histórico-política, social, ideológica, antropológica y cultural del momento de su redacción, a la que en más de una ocasión hay que recurrir para explicar episodios y temas (Bueno Serrano, en prensa *b*).

1.1. Consideraciones prácticas: la obtención y organización de los datos a través de índices de motivos. El «Motif-Index» de S. Thompson

Thompson, bajo los auspicios del FFC y contando con la experiencia previa de Aarne en los tipos folclóricos, inició un trabajo de recopilación y clasificación empírica de datos que ha tenido notables seguidores: se trata del *Motif-Index*, un catálogo manejable y abierto a nuevas incorporaciones, capaz de ser aplicado a repertorios heterogéneos, como los *exempla* y *folk-narratives* hispánicos o la producción artúrica en verso, entre otros. El trabajo de Thompson y sus continuadores se centra casi en exclusividad

en el motivo folclórico, a pesar de que su corpus de referencia sea mucho más amplio. En esta dirección y como han ensayado ya otros autores, queremos utilizar su catálogo como paso previo, aunque auxiliar y secundario, para el diseño de un índice de motivos caballerescos de *Amadís de Gaula*, *Sergas de Esplandián*, *Florisando*, *Palmerín de Olivia*, *Primaleón*, *Lisuarte de Grecia* y *Floriseo*, en una línea diferente, en técnicas y objetivos, a la emprendida por Sonia Garza Merino en su tesis de licenciatura sobre los motivos en el libro I del *Amadís de Gaula*.

El *Motif-Index* de Thompson es considerado un paradigma pionero, muchas veces imitado y adaptado, de recogida, organización y clasificación de motivos. Sigue siendo un repertorio útil y de consulta imprescindible por la variedad de fuentes que maneja, por su reconocimiento internacional como libro de referencia (Lacarra, 2000) y porque ofrece un modelo de cómo extraer, catalogar y recuperar para su análisis unos datos textuales que «nos remiten a una tradición literaria y folclórica que no conviene desechar» (Cacho Blecua, 2002: 52). De este modo, el recurrir a las fuentes orales multiplica y enriquece los significados y las relaciones de los modelos escritos.

Sin embargo, su disposición y estructura han sido contestadas en nombre de las dificultades de su uso, lo heterogéneo de su ordenación y lo endeble de su fundamento teórico, si bien estas críticas quedan oscurecidas ante la experiencia pionera que propone y el provecho científico de los resultados expuestos. En su aplicación a la materia caballerescas ha sido precursor el trabajo de Guerreau-Jalabert, en relación con la literatura artúrica en verso. Pero la catalogación de libros de caballerías castellanos sería insuficiente si se abordase únicamente desde el punto de vista de la indexación de Thompson, porque este corpus ofrece problemas particulares, ajenos a aquella. Ahora bien, como complemento, recurrir a este trabajo es, por las razones señaladas, un paso previo, necesario y práctico, aunque deficiente.

La adecuación de este criterio de ordenación a textos distintos a los usados por Thompson plantea varios problemas, a los que se ha intentado dar respuesta de maneras diversas. Una solución es la compartida por los trabajos de Guerreau-Jalabert (1992), Goldberg (1998; 2000) y Bordman (1963), que han operado añadiendo a los motivos de *Motif-Index* las nuevas variantes documentadas, aprovechando las posibilidades de este reper-

torio abierto. Así, tenemos el D1344.15(G) *Magic shield renders invulnerable* de Guerreau, agrupado bajo el marbete genérico D1344. *Magic object gives invulnerability* de Thompson; el D1380.11.1(B) *Magic stone in ring protects from harm* de Bordman, concreción del D1380. *Magic object protects* del *Motif-Index*; o el K511.1.1* *Death avoided by trickery* de Goldberg, adaptación a los relatos folclóricos hispánicos del genérico K510. *Death order evaded*. Otros, como Ruck, han creado su propia tradición.

En nuestro caso hemos adoptado una postura intermedia porque una y otra, el seguir fielmente a Thompson o el crear un catálogo *ex novo* y *ad hoc*, planteaban ciertos problemas. Hemos intentado conciliar el trabajo de aquel con la presentación del *motivo* como una unidad narrativa recurrente de contenido (Cacho Blecua, 2002), adaptación no exenta de dificultades, pues se hace más por aproximación que por identificación literal de formas, aunque no sea extraño el hallazgo de enunciados paralelos. A modo de ejemplo, el episodio de la mala interpretación por Ardián de las relaciones entre Briolanja y Amadís que luego relata a Oriana podría enunciarse de la siguiente manera: *Falsa acusación de adulterio por errónea interpretación de enano* (*Amadís de Gaula*, 2, 48, 705), realización del motivo de la *Falsa acusación de adulterio*, que puede remitir a varias entradas del *Motif-Index*:

K2114. Man falsely accused of infidelity /treachery/; K2150. Innocent made to appear guilty; K2100. False accusation; J1805. Other misunderstandings of words; J2671.4. Foolish messenger muddles messenger; U110. Appearances deceive; J1750. Absurd misunderstandings; K2132. False message of love carried to hero and maiden by troublemarker; K1271. Amorous intrigue observed and exposed; J2211. Logical absurdity based upon certain false; N455. Overheard (human) conversation; J2350. Talkative fools; J2650. Bumbling fool; J2470. Metaphors literally interpreted.

Condensados en dos ideas, los problemas de la aplicación del catálogo de Thompson a los textos caballerescos son: *a)* su adaptación ofrece unos resultados muy desiguales, pues episodios extraordinariamente ricos en la acumulación de motivos folclóricos conviven con otros en los que no hay una correspondencia entre estos y los caballerescos. A veces, las deficiencias pueden paliarse al repertoriar motivos muy generales, con los que nos aproximamos de forma imperfecta al texto; *b)* aunque se encuentren motivos idénticos o similares, su función, uso y significado en las «historias fingidas» pueden ser distintos a los de Thompson. A la hora de cata-

logar e identificar hay que considerar el contexto discursivo pero también el del *Motif-Index*, prestando especial atención a la letra que los organiza y a las apostillas o aclaraciones posteriores, porque los enunciados de este investigador son ambiguos, ambigüedad que necesita ser aclarada en su contexto. Sin embargo, fuera de él, pueden aplicarse a una gran variedad de situaciones, lo que explicaría que cada investigador que se haya dedicado a la tarea de aplicar el *Motif* a la literatura, no solo folclórica, pueda establecer un repertorio de motivos de extensión variable, rozando en ocasiones la subjetividad.

En el fondo subyace el problema de la *interpretación*. Según un artículo reciente publicado por Guerreau-Jalabert (2005), los índices de motivos, informatizados o no, son instrumentos eficaces para la localización de datos, sin que se opere sobre ellos ningún proceso de inferencia, análisis o interpretación, es decir, la información catalogada busca la literalidad más objetiva. Sin embargo, en su indexación como paradigmas de contenido se aplica un proceso previo de selección y reducción, pues, al inscribir en una categoría de motivos un enunciado, estamos interpretando, ya que toda denominación trae asociada, en mayor o menor medida, un proceso cognitivo por el que un término se inscribe dentro de una categoría. Hay ocasiones en las que estas categorías son objetivas porque quedan conceptualizadas en los propios textos. Así, se dice que Melía es una maga en las *Sergas de Esplandián* (5, 101, 555) y una hechicera en el *Lisuarte de Grecia* (7, 8, 28). Sin embargo, en ocasiones los personajes que tienen una función, en sentido proppiano, similar a aquella son genéricamente llamados, sobre todo en el *Palmerín y Primaleón*, dueñas, doncellas u hombres sabios, y es al investigador al que le corresponde la tarea de interpretarlos como D1711. *Magician*. Lo mismo ocurre con el pájaro que muere a la vez que Palmerín, un B2. *Animal totems* (*Primaleón*, 2, 216, 537), reconocido como tal por indicios externos rastreados en la propia obra y del que dependen otros motivos:

B192.0.1. Magic birds die when owner is killed; E765.2. Life bound up with that animal; B330. Death of helpful animal; D867.1. Magic object disappears at owner's death; D2171. Magic adhesion; E765. Life dependent on external object or event; E765.2. Life bound up with that a animal; E765.4. Life bound up with external event; D2171.3. Magic adhesion to animal,

o las misteriosas aves negras, representación simbólica del diablo, que salen del ídolo roto por Polendos entre grandes ruidos y graznidos (*Primaleón*,

2, 12, 30): G303.3.3.3.3. *Devil in form of black bird*; G303. *Devil*; G303.17.2.3. *Devil goes out with great noise*; G303.10.17. *Bird as messenger of devil*; G303.17.2.8. *Devil disappears amid terrible stench*.

En resumen, aunque el objetivo ideal de un índice de motivos sería la recuperación objetiva de datos, desde el momento en el que les damos nombre, estamos interpretando y categorizando la realidad según criterios extraliterarios que, en este caso, dependen del patrón de Thompson. Su manera de organizar o nombrar no se ajusta al modelo de los libros de caballerías, lo que explica muchas de las dificultades y las necesidades de adaptación. Además, el que se haya aplicado a textos y realidades muy diferentes contribuye a aumentar los problemas de interpretación de cada una de las entradas.

1.2. Fundamentos teóricos en la catalogación de motivos caballerescos: reflexiones a partir de los datos obtenidos

La recogida de datos para diseñar un índice de motivos propiamente caballerescos ofrece ventajas gracias a los avances informáticos, como se ha puesto de manifiesto en la edición del *Motif-Index* de Thompson en formato electrónico (CD-ROM, 1987-1990). Pero, además, con bases de datos (DataBase, Excel, FileMaker, etc.) el trabajo con las referencias es bastante más ágil y dinámico porque los materiales se organizan en distintos niveles fácilmente, sin necesidad de recurrir a complejos procesos de programación, como ocurría en los años noventa, a los que solamente podían acceder los iniciados. La elaboración de un índice a partir de estos programas es uno de los métodos más útiles para la organización y recuperación de los materiales. Sin embargo, la informática es solo un instrumento y, como tal, no elimina los principales problemas, como la introducción de los registros, es decir, el aparato teórico que justifica y orienta la selección de los datos y el enunciado de dichos registros, a cuyos requisitos quedan subordinadas la obtención y la estructura de aquellos.

1.2.1. *Los motivos como paradigmas de contenido*

Como ya señaló y ejemplificó en el anterior seminario internacional celebrado en Salamanca Cacho Blecua, el *motivo literario* puede ser definido *como una unidad narrativa recurrente y estereotipada de contenido*

(Cacho Blecua, 2002).⁴ Supone este enunciado una definición tripartita, en tres ideas principales e independientes, cuya combinatoria limita o restringe el uso individual y aislado de cada una de ellas. Atendiendo al conjunto, se construirá el repertorio de motivos, se delimitará la extensión de su enunciado y se elegirá el nivel de abstracción adecuado según las condiciones impuestas por los propios textos.

El motivo es una unidad de *contenido* por oposición a las fórmulas, elementos de la expresión. La identificación de una *fórmula* en el entramado narrativo es relativamente automática, pues corresponde, como ocurría en la épica medieval o en el Romancero, a un grupo de palabras combinadas de acuerdo con una misma organización («no ovo menester maestro», «comiençan entre sí una tan dura batalla que parecía que veinte caballeros se combatían», «armado de todas las armas», «el gigante dio tal golpe en tierra que parecía que una torre caía», «llamas de fuego de los yelmos y de las espadas salían», «alzadas las mesas, tablas o manteles», etc.). El enunciado en el caso de las fórmulas se resuelve con facilidad, pues se limita a reflejar literalmente este tipo de recurrencias según los propios textos. En cambio, con los motivos, al tratarse de unidades de contenido, la enunciación debe recrearse metaliterariamente a partir de las dos condiciones anteriores: ser *a)* un elemento narrativo y *b)* recurrente. Ambos requisitos moldean el contenido creando paradigmas (*motivos como unidades paradigmáticas*) a los que se pueden reducir fragmentos literarios similares, aunque de desigual extensión, sobre los que se consigue aplicar niveles de abstracción distintos, que organizarán la materia en variantes y motivos propiamente dichos.

La *recurrencia* es la segunda condición para identificar el motivo, la más característica, suscribiendo una idea ya indicada por Cacho Blecua (2002). Se trata de una propiedad por la que «ideas» o contenidos narrativos paralelos se repiten en los libros en más de tres ocasiones, cantidad elegida como referencia para minimizar el peso del azar o casualidad de una repetición binaria. Los motivos serían, hasta el momento, elementos del contenido que pueden ser sometidos a un proceso de abstracción y selección encaminado a conseguir enunciados similares, a través de los que se hiciera evidente esa recurrencia.

⁴ A su artículo se acoge con similares presupuestos, idéntica bibliografía y metodología Beltrán en su trabajo sobre el episodio de Felip i Ricomana del *Tirant lo Blanc* (2006).

No proponemos que estos enunciados sean aleatorios, sino, como señala la definición, *unidades narrativas* o, lo que es lo mismo, unidades de acción o predicación. Esta premisa deja fuera del marbete de *motivo* a los personajes, lugares, objetos, etc., que en el índice de Thompson se trataban aisladamente, sin que por ello se eliminen del motivo dentro del que se integran como un miembro más. El tratarse de unidades narrativas implica que estamos trabajando con un tipo de enunciados capaces de asumir funciones sintácticas oracionales en forma de esos personajes, lugares, objetos, tiempos, etc. De este modo, y para facilitar la tarea de búsqueda, catalogación e identificación de recurrencias, hemos decidido construir enunciados dependientes de sustantivos deverbales, aprovechando y potenciando su sema verbal y, como tal, capaz de subordinar complementos. En este sentido, haríamos construcciones del tipo *Abandono de un niño por su criado*, *Encuentro accidental de un niño por un ermitaño*, *Entrega de una espada a un caballero por maga*, etc., realizaciones de oraciones similares a *Un niño es abandonado por su criado*, *Un niño es encontrado accidentalmente por un ermitaño* o *Una maga entrega una espada a un caballero*. Estas nominalizaciones favorecen el reconocimiento de motivos similares y agilizan la ordenación y la localización de los datos en la base, como intentaremos demostrar a la hora de hablar del *nivel de abstracción*.

En resumen, los motivos, unidades paradigmáticas en su génesis y relacionados según la retórica clásica con la *inventio*, pueden definirse como elementos narrativos intertextuales recurrentes que repiten miméticamente un contenido narrativo estable. De extensión variable, reformulan y se formalizan metaliterariamente mediante unos mecanismos de comprensión, aprehensión y abstracción previamente definidos; a través de ellos, presentan estructuras formalmente idénticas, pero funcionalmente condicionadas por las relaciones contextuales que establecen o mantienen (*motivos como unidades sintagmáticas*, vid. infra). Aunque los hay tradicionales, folclóricos o que han perdido el referente de su autor primero por la transmisión oral, en general a cada género se asocian unos determinados motivos, que lo definen y diferencian frente a otros. Asimismo, la relación de estas unidades recurrentes entre sí queda codificada por cada género concreto. Esta caracterización diferencia al *motivo* del *tópico* (Guillén, 1985; Escobar Chico, 2000) y del *tema* (Naupert, 1998a; b; y la escuela de Colonia). La expresión de estos motivos depende del fragmento concreto, y, por ello, la recurrencia se basará en la posibilidad de reformular en los mismos términos un contenido de amplitud cambiante.

Una vez más en esta pseudo-sintaxis del motivo —que en ningún momento excluye la semántica en el estudio de la morfología de los libros de caballerías— nos sale al paso el *nivel de abstracción*, uno de los grandes inconvenientes para aprehender el motivo. Este asunto ha preocupado a la crítica, con Brémond a la cabeza (1966; 1973), y se ha convertido en un escollo con el que debe enfrentarse tarde o temprano toda teoría. En nuestro caso y según los materiales de los libros de caballerías (sin pretender, pues, generalizaciones o aplicaciones a otro tipo de relatos), es mejor hablar de niveles de abstracción, pues, como mínimo, podemos distinguir dos: uno, el de la *variante*; y otro, el del *motivo* propiamente dicho, entendiendo por *variante* la realización contextual de un motivo. Los enunciados:

- Entrega de una lanza por maga (*Amadís*, 1, 5, 282)
- Entrega de una espada por maga (*Amadís*, 1, 11, 339)
- Entrega de una lanza y una espada a un rey por una doncella (*Amadís*, 1, 34, 562)
- Entrega de unas reliquias a un caballero por dueña (*Florisando*, cap. 45)
- Entrega de unas armas a doncel por ermitaño (*Floriseo*, 1, 14, 26)
- Entrega de unas armas negras ricamente pintadas por mago (*Lisuarte de Grecia*, 7, 2, 8)
- Entrega de unas armas a caballero por dueña (*Palmerín de Olivia*, 1, 63, 136)
- Entrega de un anillo a caballero por dueña (*Palmerín de Olivia*, 1, 69, 139)
- Entrega de una espada y un escudo por doncel (*Primaleón*, 2, 47, 104)

pueden ser realizaciones del motivo *Obtención de un don extraordinario*, mucho más genérico y abstracto y, por tanto, capaz de asumir las construcciones individuales y garantizar el cumplimiento de la condición que asocia al motivo la característica de su repetición.⁵ Así pues, si bien no necesariamente, una realización puede ser localizada en una única ocasión,

5 En general, las variantes se seleccionan de un número reducido de posibilidades debido a la gran tipificación de personajes, lugares, etc., de los libros de caballerías.

pero no así el motivo, que se construirá a partir de procesos cognitivo-lingüísticos de abstracción, en los que intervienen relaciones semánticas (de hiperonimia, sobre todo)⁶ y sintácticas.

Los motivos y sus variantes tienen distintas funciones dependiendo del contexto. En consecuencia, a la misma forma puede corresponderle una función diferente en otro episodio, de modo que la relación entre forma y función no es biunívoca ni recíproca, sino contextual. El motivo se integra dentro del relato y con él establece relaciones lógicas y narrativas de dependencia y subordinación que afectan a su función y significado.

1.2.2. *El motivo como unidad sintagmática*

Además de ser paradigmas, los motivos en los libros de caballerías son *unidades sintagmáticas*, en el sentido de que estos paradigmas establecen relaciones entre sí en el interior de los propios textos y de las secuencias.⁷ Y estas relaciones son también unidades narrativas recurrentes de contenido, aunque su extensión y su grado de abstracción sea mayor que el comentado antes.⁸ Y son, igualmente, susceptibles de distinguir variantes. Estas variantes serían secundarias con respecto a las anteriores y los motivos serían mucho más concretos que los documentados en el primer nivel.

Un breve ejemplo puede contribuir a aclarar estos conceptos. Las variantes *Abandono de un niño en el hueco de un árbol por su criado* (*Amadís de Gaula*, 3, 66, 1006; *Palmerín de Olivia*, 1, 8, 26) y *Abandono de un niño en isla por su criada* (*Lisuarte de Grecia*, 7, 100, 223; *Floriseo*, 1, 11, 19) son realizaciones contextuales del motivo *Abandono de un niño por*

6 La *hiperonimia* es una relación entre significados a partir de su jerarquía. El hiperónimo de un término contiene menos rasgos que este, es decir, menor comprensión. Puede aplicarse a más seres porque tiene mayor extensión. El hiperónimo de *perro*, *gato*, *buey*, *asno*, *caballo*, etc., es *animal*.

7 Entiendo la secuencia en términos de Brémond, como una agrupación de funciones. La secuencia básica tiene tres fases, integradas por funciones: una que inicia, otra que realiza y otra que cierra (Brémond, 1966; 1973).

8 Por su parte, González Pérez (2003) habla igualmente del motivo como una unidad sintagmática, pero en un sentido diferente, ya que la define como una unidad cuya función depende del contexto. En su teoría, deudora del más puro estructuralismo, la recurrencia es una propiedad accesoria, ya que privilegia la función que los motivos, unidades paradigmáticas, desempeñan en el Romancero, el corpus con el que trabaja.

criado. En otro sentido, *Huida de los criados de un niño por miedo a los rugidos de leona* (*Amadís de Gaula*, 3, 66, 1006) o *Huida de la criada de un niño por miedo a diez corsarios negros* (*Lisuarte de Grecia*, 7, 100, 223) son también variantes de un posible motivo similar a *Huida del guardián*. Hasta este momento, aplicamos literalmente la definición de motivo y trabajamos aún en el nivel del paradigma.

Ahora bien, podemos dar un paso más. En los libros de caballerías existe una causa común entre los enunciados anteriores, de modo que podrían unificarse en un enunciado similar, casi simétrico:

1. *Abandono de un niño en el hueco de un árbol por criado que huye por miedo a los rugidos de una leona*
2. *Abandono de un niño en una isla por criada que huye por miedo al ruido de diez corsarios negros.*

Y ambas reformulaciones son variaciones del motivo *Abandono de una persona por su guardián por miedo*, una estructura más compleja formada por la adición lógica de dos enunciados que, aislados, funcionan independientes y con sentido pleno, pero que en conjunto también son unidades recurrentes, narrativas y de contenido y, por tanto, según la definición inicial, motivos, aunque de un nivel distinto. El mismo resultado está, además, en *Amadís de Gaula* (1, 3, 265). Este proceso de abstracción genera una unidad que gana en precisión y extensión al perder nivel de abstracción, y a la que podemos llamar *motivo compuesto*.⁹

Ahora bien, en todos los casos estamos trabajando con variantes y motivos, unidos por una relación lógica interna y empírica. Como consecuencia, los motivos no se asociarán siempre en los mismos términos, es decir, el motivo del *Abandono de un niño por criado* puede entrar en combinación con otro motivo, que no necesariamente tiene que ser la *Huida del guardián*. La consecuencia inmediata es que el *motivo compuesto* será, en parte distinto en cuanto a su enunciación, es decir, también tiene variaciones.

9 Si nos fijamos en esta precisión y la extensión, podríamos llamarla *macromotivo* porque la información que aporta es mayor que la del motivo; por la misma razón, si damos más importancia al nivel de abstracción, a qué es más abstracto si el motivo simple o el compuesto, estaríamos ante un *micromotivo*. Para evitar esta confusión, preferimos llamarlo *motivo compuesto*.

Ejemplificaremos ahora con otros materiales para comprobar la versatilidad y las consecuencias reales de los límites de nuestra definición de motivo. Si tenemos en cuenta las variantes *Abandono de una isla por habitantes por miedo a endriago* (*Amadís de Gaula*, 3, 73, 1139) o a gigante (*Florisando*, 6, 22, f. 37^v^a), realizaciones de *Abandono de un territorio*, y las variantes *Destrucción de una isla por endriago* (*Amadís*, 3, 73, 1139, y también en *Primaleón*, 133, 321) y *Rechazo de vasallos al gigante usurpador* (*Florisando*, 6, 22, f. 37^v^a), concreciones respectivamente de *Destrucción de territorio por monstruo* y *Rechazo del gobernante*, podemos construir una estructura similar a la siguiente:

Abandono de una isla por habitantes por miedo a su destrucción por endriago

Abandono de una isla por habitantes por rechazo al gigante usurpador,

enunciados que pueden ser englobados en los genéricos:

Abandono de un territorio por actos destructivos de monstruo (*Amadís*, 3, 73, 1139, y también en *Primaleón*, 2, 133, 321).

Abandono de un territorio por rechazo al nuevo gobernante (*Florisando*, 6, 22, f. 37^v^a; *Florisando*, 6, 70, f. 90^v^b; *Florisando*, 6, 193, f. 185^r^b; *Florisando*, 6, 36, f. 49^r^a).

A su vez, la primera y la segunda parte del enunciado pueden combinarse con otros, teniendo como límite los marcados por los materiales de los propios textos. A modo de ejemplo, tenemos:

Abandono de un territorio para buscar una persona perdida (*Lisuarte de Grecia*, 7, 61, 147; *Palmerín de Olivia*, 1, 176, 384; *Primaleón*, 2, 7, 18; *Primaleón*, 2, 10, 23-24; *Primaleón*, 2, 20, 43; *Primaleón*, 2, 150, 372).

Abandono de un territorio para buscar una persona para continuar una lucha (*Palmerín*, 60, 131; *Primaleón*, 83, 181).

Abandono de un territorio por actos destructivos de animal (vid. supra)

Abandono de un territorio por aviso de sueño (*Palmerín de Olivia*, 1, 95, 195)

Abandono de un territorio por rechazo del nuevo gobernante (vid. supra).

Precisiones de desigual entidad deben hacerse a esta característica del motivo a partir de los datos ofrecidos: *a)* mientras que los motivos siempre son unidades paradigmáticas, no necesariamente establecen regularmente

relaciones sintagmáticas recurrentes en el seno del discurso, es decir, no siempre es posible formular *motivos compuestos*; b) además, estos emparejamientos no siempre son de dos elementos, pues pueden afectar a más unidades (véase en este sentido la *Captura por engañosa petición de ayuda* [*Amadís*, 1, 33, 545; *Amadís*, 4, 133, 1741; *Lisuarte*, 7, 7; *Lisuarte*, 97, 219; *Lisuarte*, 54, 119; *Floriseo*, 2, 41, 255; *Florisando*, 6, 94, f. 109^{v^b}]); c) unas combinaciones y otras identifican series y definen libros. Así, en el ejemplo anterior, la *captura por engaño* (generalmente femenino) no se documenta en ningún caso ni en el *Palmerín* ni en el *Primaleón*, y esto, dentro de un contexto más amplio, es significativo como elemento externo caracterizador.

En consecuencia, la unidad sintagmática en los libros de caballerías no se entenderá como la función que en el entramado narrativo desempeña el motivo o su variante, sino como la relación que se establezca entre enunciados completos en el seno del discurso, es decir, su combinación. Desde este punto de vista, el motivo no será la unidad mínima de la que hablaba Thompson, porque en ella se distinguen niveles según los grados de abstracción y los filtros colocados. En todo caso, el límite vendrá marcado por la posibilidad de identificar un contenido reformulado con el motivo resultante. Una abstracción excesiva serviría para explicar y aplicarla a un número mayor de textos, en la línea de Brémond (1973; 2000), si bien se dificultaría su reconocimiento.

1.3. Tipos y función de los motivos

Los estudios sobre la épica y el Romancero han aportado las más valiosas y brillantes reflexiones en relación con el *motivo* en la literatura. Distinguen Martín (1992), González Pérez (1990) y Vázquez Recio (2000) dos grandes bloques: a) *motivos narrativos* o entidades dinámicas que hacen avanzar la acción (en nuestros textos, *Lucha entre gigantes*, *Encantamiento de caballero en isla*, etc.), y b) *motivos descriptivos o retóricos*, que la matizan, desencadenan y perfilan, o determinan y codifican el espacio y el tiempo (*Llegada de un caballero a una floresta peligrosa*, *Observación de una sepultura extraordinariamente hermosa*, *Visión de una espada protegida por serpientes*, etc.). A veces, los motivos descriptivos son indicios y símbolos que regulan y orientan las tramas narrativas, pues actúan de espoletas que ponen en marcha el relato. Además, moldean secuencias que individualizan a cada autor no sólo por los motivos que emplea, sino tam-

bién por la manera en la que estos se interrelacionan, relaciones que son a su vez dinámicas. *A priori*, los motivos no necesariamente se implican mutuamente, si bien la conexión entre ellos es predecible por el tema o por la realidad empírica.

Sin embargo, parece conveniente en nuestro caso concretar esta división por cuanto deja fuera un tipo de información muy relevante en los libros de caballerías, la que afecta a los detalles de la creación del texto, a las reflexiones sobre la tarea de la escritura (*Manuscrito encontrado, Traducción de una lengua extranjera*, etc.),¹⁰ es decir, a la metanarración (*motivos de la metanarración*, en términos de Cacho Blecua). Así, el siguiente esquema podría sintetizar esta variante, subdivisión que en ningún momento impone restricciones jerárquicas:

- A) Motivos de la narración, que incluyen *a*) motivos narrativos y *b*) motivos descriptivos.
- B) Motivos de la metanarración, que incluyen *a*) motivos narrativos y *b*) motivos descriptivos.

Aunque pueda parecer que los motivos descriptivos quedan subordinados a los narrativos, están en el mismo nivel y tienen una doble importancia en el propio texto, pues *a*) conectan a través de relaciones lógicas de finalidad, modo o causalidad, fundamentalmente, los motivos entre sí, creando combinaciones que van a determinar el tipo de jerarquía implícita, el grado de dependencia entre los motivos y la originalidad del autor para resolver cada episodio; y *b*) matizan las acciones, describen a los personajes y los objetos, y ubican los acontecimientos en unas coordenadas espacio-temporales concretas. Esta multiplicidad de significados no queda suficientemente reflejada en el marbete de *motivo descriptivo*, porque, junto con las descripciones, se encuentran otros valores, otras implicaciones lógicas. Podría, por ello, hablarse de *motivos modificadores de la acción*, dentro de los que se incluirían los descriptivos y los relacionales u oracionales, según la siguiente estructura:

10 En los últimos tiempos se están estudiando los libros de caballerías desde los presupuestos de los motivos. Véase, en este sentido, la clasificación de Marín Pina (1998) o los marbetes utilizados en la agrupación de los ejemplos de la *Antología de libros de caballerías castellanos* de Lucía Megías, publicada recientemente como libro de bolsillo por Espasa-Calpe.

- a) Motivos de la narración
 - 1) Motivos narrativos
 - 2) Motivos modificadores
 - Motivos descriptivos
 - Motivos relacionales
- b) Motivos de la metanarración
 - 1) Motivos narrativos
 - 2) Motivos modificadores
 - Motivos descriptivos
 - Motivos relacionales.

1.4. Jerarquías de motivos

Independientemente de su amplitud y de su función, la recurrencia, aunque ajustada por otras características, es la propiedad más fiable para la identificación del *motivo*. No obstante, conviene tener en cuenta que un mismo enunciado puede funcionar de forma diferente en episodios, temas o secuencias, si bien existen algunos codificados como apriorismo, dentro de un conjunto que los define como parte integrante. Parece, pues, que los motivos se agrupan en niveles de acción, cuyo estadio superior será un motivo subordinante o desencadenante que *a)* asumirá los anteriores, que quedarán subordinados, y *b)* establecerá relaciones de distinto tipo con respecto a los motivos que se encuentren en su mismo nivel. Este motivo estructurador puede ser tanto narrativo (*Rapto de un niño por gigante*) como modificador (*Existencia de una mujer extraordinariamente hermosa* [Bueno, en prensa *a)*). En ambos casos, toda la estructura de la secuencia queda definida por este motivo principal, al que los demás se subordinan. Este tipo de relación, por la cual una secuencia queda definida por la recurrencia principal, no se mantiene inalterable, de modo que el motivo que en un episodio sería el desencadenante e imprescindible, podría ser en el siguiente accesorio, secundario y, en cierta medida, prescindible.

2. Conclusiones

Las novelas de caballerías, como otros géneros, son el resultado de un proceso de *contaminatio* o *imitatio*, en las que conviven distintas fuentes, dentro de las cuales la deuda folclórica ha sido ya apuntada (Cacho Blecua, 1991: 56; 2002; Beltrán, 2006). En este artículo hemos propuesto un

método de trabajo a partir de ese poso folclórico comentado. Se trata de uno de los múltiples medios de análisis de motivos, que, como otro cualquiera, se ha adaptado a los intereses narrativos, al punto de vista adoptado y a la formación intelectual del diseñador. Es solo una tentativa, una aproximación, una línea abierta que no pretende ni agostar ni agotar ni resolver un tema tan complejo.

Según este planteamiento, los motivos en los libros de caballerías son, pues, unidades sintagmáticas y paradigmáticas, definidas por su capacidad de combinación, y recurrentes de acuerdo con estructuras fijas o modelos de construcción que los escritores repiten con pequeñas variantes. Por ello en la segmentación e identificación de estas unidades debe tenerse en cuenta su combinatoria, repetida de acuerdo con los temas vertebrales del género (amor, armas, política y maravilla [Cacho Blecua, 1991: 111]).

Referencias bibliográficas

- Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo (1991), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols., 2.ª edición.
- BELTRÁN, Rafael (2006), «La princesa que no sabia l'endevinalla (ATU, 851) i altres tipus rondallístics a l'episodi de Felip i Ricomana (*Tirant lo Blanc*)», en Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia, PUV, pp. 57-88.
- BORDMAN, Gerald (1963), *Motif-Index of the English Metrical Romances*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- BRÉMOND, Claude (1966), «La lógica de los posibles narrativos», *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 15-35.
- (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- (2000), «Vers un *Index des actions narratives*», *Crisol*, 4, pp. 243-250.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (en prensa a), «Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia*: la "Gloria de Niquea"», *Recovecos de la literatura áurea (Oviedo, 13-15 de octubre de 2004)*, Oviedo, Universidad.
- (en prensa b), «Los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516): el "dolor de las dueñas"», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991): véase *Amadís de Gaula*.
- (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.
- ESCOBAR CHICO, Ángel (2000), «Configuración, desarrollo y definición del tópico literario grecolatino», en *Aspectos didácticos de lenguas clásicas. I*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación-Universidad-Gobierno de Aragón, pp. 65-110.
- Florisando* = Ruy Páez de Ribera (1510), *Florisando*, Salamanca, Juan de Porras.
- Floriseo* = Fernando Bernal (2003), *Floriseo*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 14.
- GOLDBERG, Harriet (1998), *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies, vol. 162.
- (2000), *Motif-index of folk narratives in the pan-hispanic romancero*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (1990), *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, México, El Colegio de México.
- (2003), «El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales», en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 353-384.
- GUERREAU-JALABERT, Anita (1992), *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Ginebra, Droz.
- (2005), «Une tentative d'indexation. L'index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers», *Cahiers du centre de recherches historiques. Indexer les exempla médiévaux. Varia*, 35, pp. 39-45.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1998), «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, pp. 115-136.
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- LACARRA, M.^a Jesús (2000), «Tipos y motivos folclóricos en la literatura española medieval: “La disputa de los griegos y los romanos” entre la tradición oral y la escrita», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1039-1050.

- Lisuarte = Feliciano de Silva (2002), *Lisuarte de Grecia*, ed. de Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 12.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1996), «Dos caballeros en combate: batalla y lides singulares en *La leyenda del caballero del Cisne* y el *Libro del caballero Zifar*», en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional «La Literatura en la época de Sancho IV»* (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994), Alcalá de Henares, Universidad, pp. 427-452.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1998), «Motivos y tópicos caballerescos», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. de Francisco Rico, *Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, pp. 857-902. Reeditado en 2004 para Galaxia-Gutenberg.
- MARTIN, Jean-Pierre (1992), *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (discours de l'épopée médiévale, I)*, Lille, Université de Lille III, Centre d'études médiévales et dialectales.
- NAUPERT, Cristina (1998a), *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros.
- (1998b), «Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, pp. 171-183.
- Palmerín = *Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)* (2004), ed. de Giuseppe di Stefano, intr. de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 18.
- Primaleón = *Primaleón (Salamanca, 1512)* (1998), ed. de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 3.
- Sergas de Esplandián* = Garci Rodríguez de Montalvo (2003), *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- THOMPSON, Stith (1932-1937), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements*, Helsinki-Bloomington, FFC-Indiana University Studies, 6 vols.; ed. revisada, Copenhagen-Bloomington, 1955-1958. Existe versión electrónica en CD-ROM (1987-1990) «created by InteLex Corporation, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis».
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2000), *Una yerba enconada. Sobre el concepto de motivos en el Romancero tradicional*, Cádiz, Universidad.

RECEPCIÓN Y BIBLIOGRAFÍA
DE LA LITERATURA CABALLERESCA.
«AMADÍS», BASE DE DATOS
DE *CLARISEL* <CLARISEL.UNIZAR.ES>*

Juan Manuel Cacho Blecua
Universidad de Zaragoza

En los últimos tiempos, la bibliografía sobre la literatura española se ha incrementado de forma generalizada, progresiva y extraordinaria en algunos casos, como sucede con los libros de caballerías castellanos, cuyas referencias casi se han triplicado en poco más de veinte años; la mayoría de éstas corresponden a tareas científicas emprendidas en muy distintos países, en especial Alemania, Argentina, Colombia, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, España, México, Italia, Portugal y Reino Unido, en cada uno de los cuales investigamos sobre el tema uno o varios grupos. Este aumento, unido a la dispersión de las publicaciones, dificulta el acceso a su contenido y, por consiguiente, su conocimiento preciso, pese a los recientes instrumentos de trabajo que facilitan las búsquedas bibliográficas.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología BFF20002-00903. Gracias a la generosidad de Ana Bueno, M.^a Carmen Marín, José-Carlos Mainer y Francisco Marco he podido ampliar y revisar algunos datos.

Desde hace años, se han renovado los medios usados para la difusión de las investigaciones académicas, entre los que la Red electrónica está abocada a desempeñar un papel cada vez más relevante por su carácter internacional, por sus menores costes, por su sencillez y rapidez para renovar su información y por su accesibilidad. En esta tesitura, ante la dificultad de controlar la creciente bibliografía y dadas las nuevas posibilidades técnicas, desde Zaragoza iniciamos la aventura de elaborar un banco de datos bibliográfico sobre literatura caballerescas que se actualizara de forma constante, pudiera ser consultado por todos gratuitamente y en cada una de sus entradas se sintetizara su contenido. El resultado es la base «Amadís», a la que se accede desde nuestro sitio electrónico <clarisel.unizar.es>, en donde también se incluyen otras creadas posteriormente como «Sendebar» y «Heredia». En lo que sigue explicaré sus principales características, insertando nuestro trabajo colectivo en el contexto de la recepción moderna de la materia.

Clarisel:
BASES DE DATOS BIBLIOGRÁFICAS

Amadís
BASE DE DATOS
DE LITERATURA CABALLERESCA

Sendebar
BASE DE DATOS
DEL CUENTO MEDIEVAL

Heredia
BASE DE DATOS
DE LITERATURA ARAGONESA

CLARISEL. Bases de Datos Bibliográficas.
Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Española
Responsables: Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra
con la colaboración del Centro de Documentación Científica
clarisel@unizar.es

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

Singularidades historiográficas

El reciente interés suscitado por esta tradición literaria supone un desvío del panorama previo, cuya extraña situación denunciaron dos eminentes hispanistas, Keith Whinnom (1967) y Alan D. Deyermond (1975). El primero destacó graves anomalías de la historiografía literaria hispana como la marginación de series que habían obtenido en su época un extraordinario éxito, por ejemplo los libros de caballerías, frente a creaciones muy estimadas en la actualidad que tuvieron escasa influencia en su época (Whinnom, 1967). El segundo subrayó la existencia de un género «perdido» denominado en inglés *romance*, cuya producción medieval había sido desatendida por la crítica hispana. Entre las razones de su postergación señalaba la inexistencia en castellano de una palabra para designarlo y la gran influencia de Menéndez Pidal y su escuela sobre los estudios literarios (Deyermond, 1975).

Un cambio de gustos estéticos no justifica el olvido de una materia como la caballeresca, cuya importancia para la historia literaria se explica por varias razones: *a)* el gran número de textos abarcados; *b)* la amplitud temporal de su presencia, ya sea en novedosas obras creadas, traducidas, remodeladas, etc., ya sea en su continuada difusión (con seguridad desde el siglo XIV hasta el XVII, arco que en las historias breves caballerescas difundidas en populares pliegos de cordel llega hasta el siglo XX), y *c)* su especial incidencia en la evolución de la narrativa europea y española: sin sus claves difícilmente podría explicarse el surgimiento de la novela europea, medieval (*romance*) y moderna.

La influencia de Cervantes sobre el canon posterior y su autoridad como crítico ha condicionado la escasa o nula valoración de los libros de caballerías a partir del siglo XVII: los ha condenado creativa y éticamente, ha difundido la idea errónea de que todos eran idénticos, de que el *Amadís* constituía su principal modelo y de que el *Tirante* constituía una obra singular en la serie. El alcalaíno tenía un apreciable juicio literario y un gran sentido histórico de la literatura (Blecua, 2006: 327-340), pero artísticamente se propuso derribar «la máquina mal fundada» de los libros de caballerías, sin duda con el objetivo de erigir otra contraria «bien fundada», para lo que seleccionó y recreó de forma interesada dicha tradición. Sus censuras se han visto reforzadas por anotaciones de raigambre neoclá-

sica que subyacen en los comentarios del *Quijote* suscritos por algunos de los mejores conocedores de la ficción caballeresca como Clemencín (Baquero Escudero, 1988; Lucía Megías, 2002). En sentido contrario, la influencia cervantina también ha favorecido, en tiempos más propicios, el estudio y edición de varias obras representativas de esta tradición narrativa, en esencia, las rescatadas de las llamas, el *Amadís*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Tirante*, sobre las que ha recaído buena parte de la bibliografía. En definitiva, la materia casi siempre ha sido analizada a partir del prisma cervantino (el género censurado que no requería ningún examen especial), y más raramente se ha estudiado desde la óptica diacrónica que conduce al hidalgo manchego.

El Romanticismo favoreció y actualizó en Europa la recepción de la Edad Media y de la literatura caballeresca, con el *Quijote* a la cabeza. La época propiciaba el estudio de la «ficción romántica», ámbito en el que Gayangos (1857) insertaba los libros de caballerías (1963: II). Su «Discurso» y «Catálogo», incluidos como preliminares en la edición del *Amadís de Gaula* y de *Las sergas de Esplandián*, constituyen un trabajo pionero mediante el que por vez primera en España se delimita la materia en el campo de la erudición y de la historia literaria. El eminente bibliófilo marcó una senda frecuentada por investigadores de la talla de Menéndez Pelayo, Bonilla y San Martín, o más recientemente Thomas, Entwistle, Bohigas Balaguer y Martín de Riquer.¹

Pero también en el Romanticismo hispano se encuentran gérmenes poco favorables para el estudio de la literatura que nos ocupa. A la hora de reflexionar sobre los romances caballerescos, Durán enfrentaba a Roldán y los Doce Pares con protagonistas castellanos como el Cid, lo que facilitaba una contraposición maniquea, teñida de ideología. Por un lado destacaban los héroes épicos originarios, auténticos, populares e incluso democráticos en su interpretación, por ejemplo, el Cid. Frente a él se alzaban otros personajes más refinados, cortesanos, aristocratizantes, ficticios, representativos de un feudalismo que en España no fraguó. Los primeros encarnaban la auténtica tradición española, robusta y recia, de matamoros, frente a los (falsos) héroes de los libros de caballerías, dedicados a unas prácticas depor-

1 Para las referencias bibliográficas de estos críticos, véase Eisenberg y Marín (2000) y nuestra base «Amadís» de <clarisel.unizar.es>.

tivas y extranjeras, ajenas a la tradición española. A su juicio, la condena de don Quijote y su total desaparición indicaban su condición artificial.²

Desde comienzos del siglo XIX se estaba fraguando un nacionalismo literario cuyas consecuencias han perdurado hasta nuestros días a partir de una metodología variable en sus presupuestos superficiales pero no en sus premisas metodológicas más profundas.³ Se elegían las características que persistían desde la Edad Media, seleccionando con mayor o menor rigor y conocimiento sus rasgos esencialistas y definitorios. Los criterios utilizados por Menéndez Pelayo favorecieron que la tarea de fijar ese nacionalismo estuviera reservada en gran medida a los krausistas (Mainer, 1981: 454), y en especial a Menéndez Pidal (1869-1968), fundador de la escuela filológica española. Partiendo de prejuicios de época (Portolés, 1986: 66), desde la épica castellana se reiteraban las peculiaridades que, en su opinión, caracterizaban la literatura española: sobriedad, austeridad moral, populatismo, parquedad de lo maravilloso y fantástico, realismo, etc. En la posguerra don Ramón remozó y relanzó sus ideas originarias, época en la que cobraban nuevas resonancias: se habían desmantelado o reorientado las infraestructuras académicas e investigadoras anteriores, se había radicalizado su pensamiento, desde el franquismo se ensalzaban unos rasgos supuestamente peculiares de la «raza» y había cambiado la estética literaria.

En una época anterior (1933), y dirigiendo sus dardos contra Cejaador, Dámaso Alonso había descrito las consecuencias de dichas prácticas: los conceptos prefijados influyen «directamente en la metodología y preferencias de la investigación y la enseñanza: por lo menos, por la limitación de los temas de estudio» (Alonso, 1955: 13). Una vez establecidos los rasgos auténticos, se considera advenedizo y antiespañol todo lo que se aparte de ellos (Alonso, 1955: 15). Ambas derivaciones podían proyectarse sobre el estudio de los libros de caballerías: ni eran españoles por sus orígenes ni reflejaban la auténtica tradición, o, con presupuestos más refinados, la intrahistoria española.

2 En sus «Observaciones sobre los romances caballerescos» de su introducción al *Romancero general* (1849) consideraba que los libros de caballerías eran producto de un feudalismo falso, que «no simpatizaron mucho con nuestro carácter», pues carecían del «sello de nuestra verdadera y arraigada civilización», y no «salían de nuestras entrañas» (Durán, 1945: xv y xx).

3 Para su formación, véase Mainer (1981; 2000) y Ramos Corrada (2000).

Se olvidaron aquellos géneros literarios que se antojaban ajenos a los intereses de la escuela pidaliana (centrada como estaba en la literatura de orígenes, la épica, el romancero y la historiografía), lo que perjudicó a la ficción narrativa medieval en su totalidad (ya que la novela o *roman* era, en su parecer, un género foráneo y ajeno al alma española, dada al arte realista y refractaria a la pura fantasía) (Gómez Moreno, 2004: 164).

Las censuras cervantinas se veían refrendadas desde puntos de vista complementarios: los libros de caballerías constituían una planta exótica y censurable. Podían salvarse y recrearse obras representativas de un idealismo y de un belicismo adecuado para la posguerra, como sucede con el metamorfoseado *Amadís* de Ángel María Pascual (1943), que en sus transformaciones se convierte en José Antonio Primo de Rivera.⁴ Tampoco fue éste el camino habitual, pues la representación guerrera se encauzaba hacia personajes históricos, algunos épicos, desde Viriato hasta el Cid, Pelayo, el Gran Capitán o Hernán Cortés; la consecuencia más generalizada fue el desinterés por la literatura cabaleresca, la omisión señalada por Whinnom y Deyermond.

Los tiempos modernos

Para la revitalización de las investigaciones sobre los libros de caballerías hubo que esperar cierto tiempo y circunstancias más favorables, lo que sucedió a fines de los sesenta. Sin analizar con detalle el contexto, seleccionaré unos hitos representativos de cambios que negaban o ponían en tela de juicio afirmaciones antes consideradas irrefutables.

Caro Baroja, casi siempre a contracorriente de la cultura oficial, terminaba en 1969 un muy saludable libro sobre el *Mito del carácter nacional*, desde cuyo título cuestionaba la existencia de unos rasgos esenciales y definitorios, constantes en el tiempo y en el espacio, además de subrayar su ideología subyacente, de fácil manipulación. «En suma, el del carácter nacional es un mito amenazador y peligroso, como lo fueron muchos de la Antigüedad pagana. Pero acaso no tenga la majestad y profundidad de aquéllos» (Caro Baroja, 1970: 112).⁵

4 Puede consultarse ahora la edición de Sánchez Ostiz (Pascual, 2002).

5 Como señala Castilla Urbano, en la obra de Caro Baroja hay «una preocupación constante por las caracterizaciones étnicas, por el concepto de nación (española) y su vínculo con los nacionalismos internos y externos, así como su credibilidad y consecuencias» (1998: 194).

En el mismo año, Lázaro Carreter publicaba un artículo sobre el realismo encabezado por una cita de Menéndez Pidal. Acababa de morir el maestro, y la revisión del término era una forma de prolongar el «discipulado». Su punto de partida de la convencionalidad de la obra artística implicaba unas conclusiones bien diferentes a las pidalianas. Aún es más, cuestionaba si era *irreal* un libro de caballerías del siglo XVI, o si su poética había tenido vigencia sólo durante un cierto tiempo (Lázaro Carreter, 1976: 131-132). Eliminaba, así, las implicaciones extraliterarias del término para abordar el problema desde una óptica formal.

Durante la posguerra, el «realismo» había sido la tendencia más frecuentada por los novelistas, con variedad de matices dentro de las mismas corrientes y algunas notables excepciones; sin embargo, con ciertos atisbos previos, la década de los sesenta dejaba paso a unas nuevas orientaciones, visibles desde *Tiempo de silencio* (1962) hasta *La saga fuga de J. B.* (1972). Entre tanto, triunfaba la literatura hispanoamericana, en especial la del «realismo mágico», o «maravilloso». Del mismo modo que había sucedido en el Romanticismo, unas nuevas circunstancias propiciaban el éxito de la imaginación en los textos literarios y «la literatura fantástica», por retomar el título de Todorov publicado originariamente en 1970.

En fechas cercanas, en 1967, Vargas Llosa celebraba la aparición de *Cien años de soledad* con un artículo titulado «Amadís en América», en el que vinculaba los libros de caballerías y *Cien años de soledad*. Poco después, García Márquez seleccionaba el *Amadís* entre sus lecturas favoritas y relacionaba la libertad narrativa hispanoamericana con la de los libros de caballerías; incluso pronto comenzaron a aparecer guiños literarios, desde los amadises mencionados en *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndida* hasta la rara edición sevillana leída por Cayetano Delaura en *El amor y otros demonios*, 1994 (Cacho Blecua, 1997). En este contexto vio la luz *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell* (1972) de Martín de Riquer y Mario Vargas Llosa, libro en el que se prologaban y reimprimían las cartas de desafío del escritor valenciano, que el ilustre romanista ya había publicado en 1947 con el *Tirant*. El tema actualizaba estéticamente la materia de la mano de un excelente defensor como Vargas Llosa (Mérida Jiménez, 2006), quien ya había dado muestra de su interés en 1969 con su «Carta de batalla por Tirant lo Blanc»; además, un perspicaz editor, Barral, destinaba la obra a un público no especializado, indicio de su potencial atractivo.

Desde una óptica científica contaba con el aval de don Martín de Riquer, quien poco antes (1967) había publicado su excelente *Caballeros andantes españoles*. Los estudios sobre el tema en España no se entenderían bien sin su magisterio (y en la cercanía también sin su entusiasmo), ejercido durante más de sesenta años y desde variadas perspectivas: textuales, históricas, documentales, heráldicas, armamentísticas, literarias, traductoras, etc., referidas a textos castellanos, catalanes y franceses. Desde la misma ciudad, en Barcelona, Alberto Blecua editaba en 1969 un librito de bolsillo titulado *Libros de caballería*, en el que recogía dos historias caballerescas: *Oliveros de Castilla* y *Roberto el Diablo*, mientras que poco después (1972) mostraba los tesoros intergenéricos escondidos en el *Baldo*. El discurso académico producía excelentes frutos, todavía escasos, al tiempo que la edición de algunos textos, incluso alejados de los más canónicos, se dirigía a un amplio público, como también demostró el poeta, traductor y filólogo Luis Alberto de Cuenca, en varias obras de aquellos años, por ejemplo en la *Floresta española de varia caballería* (1975).

El artículo de Alan D. Deyermond (1975), cuya primera versión de 1970 estaba destinada al *Homenaje a Rafael Lapesa*, supuso una influyente llamada de atención en una coyuntura favorable, al tiempo que proporcionaba muy útiles orientaciones. Dada la importancia que prestaba al «género perdido», resulta lógico que bajo sus auspicios se realizaran dos bibliografías que debemos considerar el punto de partida inexcusable para el estudio moderno de la materia que nos ocupa. Harvey L. Sharrer dedicó su breve monografía a la literatura hispánica artúrica en prosa (1977), mientras que Daniel Eisenberg restringió su campo de acción a los libros de caballerías castellanos del siglo XVI (1979). Ambos incorporaban los testimonios de las obras (bibliografía primaria), esfuerzo ímprobo en algunos casos dada la dispersión de los materiales, y se convertían en imprescindibles instrumentos de trabajo.

En la primera edición, Eisenberg (1979) incluyó 689 referencias; en la segunda, remozada y enriquecida con la colaboración de M.^a Carmen Marín (2000), el panorama había cambiado de forma sustancial: el número de entradas, 2022, casi se había triplicado en el transcurso de 21 años, síntoma de su vitalidad. La distribución cronológica permite matizar su progreso, para lo que establezco series artificiales, la primera de las cuales

la hago llegar hasta el fin de la guerra civil y después las agrupo cronológicamente en decenios:

<i>Años</i>	<i>Porcentaje</i>
Hasta 1939	24,71
1940-49	4,13
1950-59	3,93
1960-69	6,02
1970-79	8,58
1980-89	19,40
1990-99	33,19

La pequeña y sorprendente diferencia entre los porcentajes de la década de los cuarenta y la de los cincuenta se explica por el aumento de los trabajos escritos al amparo de la celebración del centenario cervantino en 1947; después se percibe un ascendente y continuado interés, ya marcado en los sesenta y setenta, en los que me he detenido, y mucho más intenso en los años posteriores. Estos últimos crecimientos serían inexplicables sin la transformación de las estructuras docentes e investigadoras, que sólo quiero apuntar.

De acuerdo con J.-C. Mainer (2003), a la altura de 1970-1975 no había indagación académica que no buscara la revisión de un prejuicio arraigado; se renovaban los estudios de distintas épocas, los medievalistas con intensidad como consecuencia del ocaso de Menéndez Pidal y su escuela; a la hora de articular lo «nacional» en literatura se multiplicaban las preguntas: ¿Qué estatuto otorgábamos en la Edad Media a la transmisión internacional de obras y temas, algo que la noción tradicional de «literatura nacional» había «marginado por mucho tiempo en beneficio de los productos y los temas nacionales»? (Mainer, 2003: 263). Se revisaban contenidos, métodos y enseñanzas, en un ambiente inquieto y de crisis desde una perspectiva académica, política y hermenéutica, sin que todo ello supusiera un cambio radical.

En la década de los setenta se triplicó el número de estudiantes, pasando de más de 160 000 a unos 500 000. Paralelamente, se transformó la idea de Universidad, se multiplicó el profesorado y se renovaron los pla-

nes de estudios. Como consecuencia de estas variaciones, se transformaban o surgían nuevas especialidades, en concreto varias filologías hispánicas, se hacían necesarios unos docentes con perfiles más especializados, se ampliaba el tiempo dedicado a la enseñanza de la literatura y surgían asignaturas opcionales monográficas. En poco tiempo se produjeron cambios profundos en las estructuras legales, administrativas, académicas e investigadoras, estas últimas gracias a la consolidación de los Proyectos de Investigación + Desarrollo, que han favorecido la aparición de numerosos grupos de trabajo.

Estas transformaciones se han traducido en un crecimiento de la investigación, que en algunos campos, como en lo referido a la caballería literaria, ofrecían todo un mundo poco transitado. Se han incrementado las tesis leídas sobre literatura española, han proliferado congresos, coloquios y seminarios al mismo tiempo que sus participantes, han aparecido nuevas revistas, a veces más específicas, han surgido nuevas asociaciones profesionales, etc. Sin estas innovaciones sería difícil explicar el aumento de los trabajos científicos, como se comprueba en el número de entradas recogidas en la base de datos dirigida por Simón Palmer, *Bibliografía de la Literatura Española desde 1980*. Pese a sus carencias, tiene la ventaja de abarcar todas las épocas y ofrecer cifras uniformes (agrupo los datos en quinquenios, en los que indico el número de ítems recogidos):

<i>Años</i>	<i>General</i>	<i>Edad Media</i>	<i>Siglos de Oro</i>	<i>Caballería</i>
1981-1985	17719	2072	5200	45
1986-1990	22226	2765	5858	60
1991-1995	25068	3241	7146	122
1996-2000	29795	4924	8178	176
2001-2005	23049	5450	7037	184
TOTAL	117857	18452	33148	587

Los resultados, orientativos, tratan de enmarcar la investigación de una materia en unos contextos más generales; sólo resultan válidos en sus líneas generales evolutivas, si bien arrojan unas cifras concluyentes en varios aspectos: a) la bibliografía sobre la literatura española se ha amplia-

do de forma generalizada en todas las épocas;⁶ b) el crecimiento ha sido mayor en trabajos dedicados a la Edad Media, aspecto perceptible en la renovación del canon señalado por Ángel Gómez Moreno (2004); c) como ya habíamos visto antes con datos más específicos, se han multiplicado los estudios dedicados a la caballería.

El intenso crecimiento de la bibliografía sobre este tema es paralelo a los sucesivos estados de la cuestión que tratan de dar cuenta de los estudios aparecidos, como sucede con los ya clásicos de Nieves Baranda (1994) y de M.^a Carmen Marín Pina (1995), el más general de Víctor Infantes (1997), o el más específico de Anna Bognolo (2001), por mencionar sólo algunos de los más recientes y significativos. Además, se han producido importantes novedades referidas al medio de transmisión de las investigaciones y a las premisas desde las que se ha concebido el género.

En 1998 apareció un sitio electrónico dedicado a la materia, la revista *Tirant. Butlletí Informatiu i Bibliogràfic de Literatura de Cavalleries*, dirigida desde Valencia por Rafael Beltrán Llavador (<<http://parnaseo.uv.es/tirant.htm>>), incluida en *Parnaseo* (<<http://parnaseo.uv.es>>), uno de los más importantes servidores electrónicos del mundo hispánico.⁷ La página caballeresca acoge bibliografías sobre el *Tirant* (hasta 1997) y *Curial e Güelfa* (hasta el 2000), además del propio *Boletín*, de periodicidad anual y características tradicionales, como sus suplementos bibliográficos.

También a fines de los noventa, Carlos Alvar y José Manuel Lucía iniciaban dos colecciones que revitalizaban el panorama: las Guías de Lecturas y Los Libros de Rocinante, esta última destinada a ediciones de libros de caballerías. Por vez primera se promovía una colección que invertía los criterios más transitados por la crítica: la serie se planteaba desde la suceso diacrónica e individualizada de sus componentes, y no desde una selección de unos modelos elegidos de acuerdo con los patrones cervantinos. De este modo se han estampado numerosos textos que no habían visto la luz desde el siglo XVI, por lo que su acceso sólo estaba disponible a través de los viejos ejemplares o de sus reproducciones en microfilme.

6 No me atrevería a extraer ninguna conclusión objetiva de los números referidos al último quinquenio. Para interpretarlos bien debe tenerse en cuenta el retraso de muchas revistas, y desconozco cuándo se producen las actualizaciones del banco de datos.

7 Para su descripción, véase el artículo de Haro Cortés (2005), trabajo incluido en un número monográfico dedicado a la red electrónica desde una perspectiva medievalista.

El mejor y más extenso conocimiento de los libros de caballerías se ve claramente reflejado en las antologías, de las que pondré algunos ejemplos. José Amezcua (1973) seleccionó con amplios criterios fragmentos, destinados a un público escolar, procedentes de *El Caballero del Cisne*, *El Caballero Cifar*, *Amadís de Gaula*, *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Olivia* y la *Crónica del emperador Clarimundo*, seis obras representativas de Castilla, Cataluña y Portugal. Una treintena de años más tarde, para unos destinatarios similares, Carlos Alvar y José Manuel Lucía (2004) han hilvanado en núcleos temáticos fragmentos de 32 obras diferentes, buen síntoma de los cambios experimentados. Éstos resultan todavía más perceptibles en la *Antología de libros de caballerías castellanos* coordinada por José Manuel Lucía (2001) para una de las colecciones del Centro de Estudios Cervantinos, bien es cierto que dirigida a un público diferente. Incluye 81 testimonios, manuscritos e impresos, limitados exclusivamente a los textos castellanos.

Gracias a los cambios reseñados se han incrementado los trabajos realizados por los críticos españoles (con apreciable presencia de mujeres), cuando buena parte de la bibliografía anterior siempre ha dependido de hispanistas, a quienes nunca estaremos lo suficientemente agradecidos.⁸ La aparición en España de diversas agrupaciones profesionales internacionales no ha sido ajena a este impulso, entre las que destacaré la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) y la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM), fraguadas por las mismas fechas (1984), si bien me detendré sólo en esta última por su vinculación bibliográfica con nuestro banco de datos.

La base de datos bibliográfica «Amadís»

En marzo de 1984, organizado por Carlos Alvar y Fernando Carmona, se celebró en Murcia un Congreso Internacional sobre la lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X, en el que se fraguó (fraguamos) el germen de

8 Los críticos de habla inglesa, herederos de una brillante tradición, han realizado notables contribuciones. Entre los más recientes, subrayaré los nombres de Corfis, Deyermann, Eisenberg, Mancing, Michael, Riley, Sharrer, Urbina, Whinnom o Williamson. Una conciencia lingüística más precisa sobre el «romance», unida a un sistema cultural más receptivo para dicha tradición, y unas infraestructuras investigadoras casi nunca parangonables a las españolas, han propiciado un mayor interés y dedicación a la materia, extensible también a otros campos.

la futura AHLM. En Santiago de Compostela (1985) tuvimos nuestra primera reunión científica, en la que el medievalismo literario hispánico mostró en público su base institucional, «que los sociólogos de la cultura reconocen como constitutiva y definitoria de una disciplina» (Rico, 2000: X). Bien pronto, en 1987, se editó el primer número del *Boletín Bibliográfico (BBAHLM)*, de periodicidad anual, instrumento de trabajo que «no tiene nada que envidiar a ninguna de las publicaciones similares dedicadas a otras literaturas» (Rico, 2000: XI). Dirigido eficazmente por Vicente Beltrán, ha aparecido de forma regular y continuada, gracias a la tenacidad y al esfuerzo de múltiples colaboradores. De acuerdo con sus límites cronológicos, se reseñan los trabajos aparecidos sobre la Edad Media, pero tienen generosa acogida las referencias caballerescas posteriores. Su inclusión no es sistemática incluso por la bibliografía revisada, aspecto de especial importancia en la génesis de nuestro banco de datos porque la información sobre la materia resulta necesariamente incompleta para los siglos áureos.

En esta situación, desde Zaragoza pretendimos impulsar y aunar unos esfuerzos colectivos que resolvieran estas carencias, pues las investigaciones sobre la materia estaban creciendo de forma extraordinaria. Para ello nos propusimos crear y coordinar diferentes bancos de datos sobre la literatura caballeresca escrita en las diferentes lenguas hispánicas y en sus diversas modulaciones discursivas, sin que nos impusiéramos unos límites cronológicos. Siguiendo el esquema del *BBAHLM*, tratábamos de abarcar textos castellanos, catalanes y gallego-portugueses, pero también deseábamos incluir los portugueses, tradición que arranca ya desde Gayangos y continúa con Menéndez Pelayo. En función de nuestros propósitos, resultaba indiferente su procedencia y tipología, bien fueran creaciones originales o traducciones, con todos los grados intermedios de las remodelaciones. Por ejemplo, buena parte de textos carolingios sólo pueden entenderse a partir de los originales italianos, pero, como han demostrado en especial Bernhard König, Javier Gómez Montero y Folke Gernert, las versiones españolas actualizan o rehacen las obras originarias en los nuevos contextos.

Ambicionábamos ocuparnos de una materia compleja que, en la diacronía de los diferentes sistemas culturales, procedía de diversos orígenes (por lo general franceses e italianos) y se articulaba en muy variados géneros. Delimitados de forma tan amplia nuestros objetivos, en nuestra base podían incluirse referencias temáticas como los trabajos sobre los «rieptos»

o sobre tácticas militares; del mismo modo, debíamos incorporar la bibliografía primaria y secundaria de obras tan diversas como el *Libro del caballero Zifar*, el *Amadís de Gaula*, *Roberto el Diablo*, el título XXI de la segunda partida alfonsí, el *Tirant lo Blanch* o el *Tirante*, el *Clarimundo*, el *Palmeirim de Inglaterra* y su traducción hispana. De forma intencionada, tenían acogida distintos subgéneros, desde los libros de caballerías castellanos hasta las historias caballerescas breves, los tratados teóricos, o los «libros de caballerías espirituales», además de los consiguientes temas relacionados con la materia. De su contenido nos responsabilizaríamos investigadores diferentes, entre otros D. Eisenberg y M.^a Carmen Marín, R. Beltrán, V. Infantes, N. Baranda y J. D. Rodríguez Velasco. A su vez, dada la complejidad técnica del proceso y nuestra falta de medios y conocimientos técnicos, en nuestros primeros pasos colaboró J. L. Canet, de la Universidad de Valencia, responsable del servidor *Parnaseo* (<<http://parnaseo.uv.es/>>).

Los problemas surgidos a la hora de unificar las fichas, introducir los resúmenes y sincronizar los esfuerzos, unidos a la mejora de nuestros medios informáticos, nos impulsaron a emprender la aventura en solitario desde Zaragoza. Contábamos ahora con el desinteresado asesoramiento de Luis Julve, técnico adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras, y después con la inestimable ayuda de Agustín G. Urdangarín, del Centro de Documentación Científica de la Universidad de Zaragoza, sin los cuales hubiera sido imposible finalizar con éxito una tarea emprendida con más voluntad que conocimientos. Más recientemente nuestras páginas electrónicas han sido rediseñadas gráficamente por Guillermo Laplana.

Pronto fuimos conscientes de que la reorientación de nuestra labor requería un esfuerzo continuado y colectivo, a la vez que ciertas disponibilidades económicas para obtener unos imprescindibles medios materiales y bibliográficos, que obtuvimos gracias a diversos proyectos de investigación, entre cuyos objetivos nos propusimos la creación y mantenimiento del banco de datos. El grupo inicial lo componíamos María Jesús Lacarra, M.^a Carmen Marín, Alberto Montaner, Alberto del Río, José Aragüés, Ana Bueno y yo como director, quienes emprendimos nuestro trabajo más institucional al amparo del proyecto I+D «Bases para el estudio de los libros de caballerías (I)» (PB 98-1582), iniciado el 10 de enero de 2000 y finalizado el 31 de diciembre de 2002.

Las tareas pudieron proseguir gracias a su continuación, «Bases para el estudio de los libros de caballerías (II)», del Ministerio de Ciencia y Tec-

nología (BFF2002-00903), que duró desde el 1 de diciembre de 2002 hasta el 31 de noviembre de 2005. Permanecíamos todos los componentes del grupo inicial, a los que se sumaron Xiomara Luna y Patricia Esteban. Nuestro trabajo fue reconocido por el Gobierno de Aragón en resolución del 13 de abril de 2005, *BOA*, núm. 48, del 20 de abril de 2005, por la que hemos sido considerados «Grupo Consolidado» con el nombre de «Clarisel», dirigido por María Jesús Lacarra, lo que nos impulsó a ampliar los campos que constituían el primitivo objeto de estudio.

Finalmente, nos han concedido un nuevo proyecto de I+D, «La ficción narrativa de la Edad Media al siglo XVI: confluencia de tradiciones y géneros» (Hum2006-07858), que nos permite prolongar los trabajos iniciados, al tiempo que atender las principales líneas de investigación de los distintos miembros del grupo. Bajo mi dirección está ahora formado por María Jesús Lacarra, M.^a Carmen Marín, Alberto del Río, José Aragüés, Concha Salinas, Emma Herrán, María Sanz, Ana Bueno, Xiomara Luna, Patricia Esteban y Jesús Duce.

A lo largo del tiempo, el banco de datos inicial ha experimentado cambios estructurales y de diseño, destinados a sistematizar las citas, a relacionarlas con sus reseñas, a incorporar más fácilmente las nuevas referencias y a que pudieran incluirlas colaboradores ocasionales. Nuestro propósito fundacional ha dejado su impronta en la denominación general del sitio, llamado *Clarisel* en alusión al libro de caballerías, todavía inédito, del aragonés Jiménez de Urrea. Las ampliaciones posteriores nos han obligado a renombrar la primitiva base de datos, pues la caballeresca se llama ahora «Amadís», y sobre ella se han modelado las otras dos posteriores, «Sendeban» y «Heredia», que contienen resúmenes de artículos, libros y reseñas sobre diferentes materias literarias:

«Sendeban». Recoge y sintetiza la bibliografía sobre el cuento medieval hispánico a partir de 2005, fecha de nuestro reconocimiento como grupo investigador consolidado por el Gobierno de Aragón. Se incluyen estudios sobre cuentos escritos en castellano, catalán y gallego-portugués, así como en otras lenguas occidentales y orientales (latín, árabe, hebreo, portugués, francés, italiano, etc.), siempre que se trate de obras que mantengan conexiones, directas o indirectas, con producciones hispanas. Con idénticas restricciones, se incorporan publicaciones sobre el relato folclórico y sus métodos de estudio, dada la interrelación entre el cuento escrito en la Edad Media y la tradición oral.

sendebar
BASE DE DATOS DEL CUENTO MEDIEVAL

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

AMADIS SENDEBAR HEREDIA

Elja una opción

PRESENTACIÓN

Esta base de datos recoge resúmenes de artículos, libros y reseñas relacionados con el cuento medieval hispánico publicados a partir de 2005, fecha de nuestro reconocimiento como grupo investigador consolidado por el Gobierno de Aragón. Asimismo se inscribe en el Proyecto de I+D HUM 2006-07858/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia, cofinanciado con fondos FEDER.

Su creación y mantenimiento dependen del grupo investigador Clarisei, vinculado al Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección y coordinación de María Jesús Lacarra.

Para obtener más información relacionada con el Proyecto pueden elegirse en la pestaña de arriba las opciones siguientes: Contenidos y Autores.

Buscar •
Búsqueda avanzada •
Añadir •
Ayuda General •

«Heredia». Está dedicada a la literatura escrita en Aragón durante la Edad Media y el siglo XVI. Como la anterior, ha sido creada en el año 2005, si bien tiene vocación de incorporar, poco a poco, referencias impresas anteriores.

Bases de Datos CLARISEI - Universidad de Zaragoza

Heredia
BASE DE DATOS DE LITERATURA ARAGONESA

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

AMADIS SENDEBAR HEREDIA

Elja una opción

PRESENTACIÓN

Esta base de datos recoge resúmenes de artículos, libros y reseñas relacionados con la literatura escrita en Aragón durante la Edad Media. Ha sido creada en el año 2005, fecha de nuestro reconocimiento como grupo investigador consolidado por el Gobierno de Aragón. Asimismo se inscribe en el Proyecto de I+D HUM 2006-07858/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia, cofinanciado con fondos FEDER.

Su creación y mantenimiento dependen del grupo investigador Clarisei, vinculado al Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección y coordinación de Juan Manuel Cacho Blecua.

Para obtener más información relacionada con el Proyecto pueden elegirse en la pestaña de arriba las opciones siguientes: Contenidos y Autores.

Buscar •
Búsqueda avanzada •
Añadir •
Ayuda General •

«Amadís». Está destinada a los trabajos sobre literatura caballeresca hispánica publicados a partir de 1998. También incorpora referencias anteriores a esta fecha incluidas en el *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (BBAHLM)*.

Amadís
BASE DE DATOS DE LITERATURA CABALLERESCA

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

AMADIS SENDERAR HEREDIA

PRESENTACIÓN

Esta base de datos contiene resúmenes de artículos, libros y reseñas sobre literatura caballeresca hispánica publicados a partir de 1998. También incorpora las referencias sobre esta materia incluidas en el *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (BBAHLM)*.

Su creación y mantenimiento dependen del Equipo de Investigación "Clarisel", vinculado al Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza.

Para obtener más información relacionada con el Proyecto pueden elegirse en la pestaña de arriba las opciones siguientes: Historia, Contenidos y Autores.

Limitándome a la base de datos caballeresca, seguimos manteniendo la mayoría de los primitivos propósitos, pero los hemos adaptado a las circunstancias actuales de acuerdo con las siguientes características:

1) Tratamos de localizar y resumir la bibliografía de una materia —la caballería— que desde un punto de vista literario tiene diversas manifestaciones genéricas, libros de caballerías, historias breves, «caballería espiritual», crónicas caballerescas, poemas caballerescos, carteles de desafío, etc. Sus ámbitos de influencia rebasan los géneros narrativos, pues deja también su impronta especialmente en la historiografía, en el romancero y en el teatro. Se trata de una institución histórica de carácter internacional, que se adapta desde sus orígenes medievales a diferentes contextos en el devenir de su larga duración. La caballería histórica y la literaria mantienen unas dialécticas relaciones, perceptibles sobre todo en los espectáculos y en sus proyecciones ideológicas.

2) Desde una perspectiva lingüística, nos centramos prioritariamente pero no exclusivamente en la literatura caballeresca castellana, al tiempo que incorporamos referencias sobre literatura gallega y portuguesa, y en menor grado sobre la catalana por la existencia de un boletín bibliográfico específico, la revista *Tirant*.

3) Recogemos sistemáticamente las referencias sobre obras escritas en otras lenguas y que se han incorporado traducidas a los sistemas literarios estudiados, independientemente de su procedencia (p. ej., *Tirante el Blanco*, *Palmerín de Inglaterra*, *Baladro del sabio Merlín*, etc.). Sintetizamos la bibliografía sobre los textos originarios cuando arroja nuevas perspectivas acerca de la obra traducida.

4) Cronológicamente abarcamos la producción literaria compuesta desde la Edad Media hasta el siglo XVII. No obstante, incluimos estudios posteriores que tengan como referencia intertextual la literatura caballeresca anterior (p. ej., los artículos sobre *Beltenebros* de Muñoz Molina que aludan a su relación con el *Amadís de Gaula*).

5) Aunque nuestro ámbito de trabajo es fundamentalmente filológico, incluimos entradas interdisciplinares —de historia, derecho, arte, folclore, antropología, etc.—, que aborden la materia y puedan ayudar a interpretar y contextualizar la producción literaria.

6) Incorporamos sistemáticamente datos desde 1998, fecha de nuestros inicios, teniendo en cuenta, además, que en 2000 apareció la bibliografía sobre los libros de caballerías de D. Eisenberg y M.^a Carmen Marín. Para completar el panorama, en un principio volcamos los datos anteriores del *BBAHLM*, muchos de los cuales han sido posteriormente reemplazados por síntesis más amplias.

7) Además de nuestros propios resúmenes, introducimos las reseñas aparecidas. De este modo, en las referencias más complejas se superponen tres estratos: *a*) una primera información identificadora con los datos mínimos: autor, título y año; *b*) un resumen de su contenido; *c*) las reseñas que tuviere. De esta manera, el lector interesado, además de la síntesis avalada en «Amadís», puede conocer datos complementarios sobre la incidencia de los trabajos resumidos. En todas las entradas se incluyen los dos primeros niveles, y, salvo casos excepcionales de referencias indirectas, las informaciones siempre van firmadas por el responsable de su contenido.

Bases de Datos CLARISEL - Universidad de Zaragoza

Amadís

BASE DE DATOS DE LITERATURA CABALLERESCA

AMADIS
SENDEBAR
HEREDIA

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

Elija una opción ▼

DETALLE

[Ayuda de Resultado]

Ficha 1

Referencia

Eisenberg, Daniel; M.ª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, 516 págs. (Colección Humanidades n.º 40).

Resumen

La publicación por Daniel Eisenberg de *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, London, Grant & Cutler, 1979, supuso un hito en los estudios caballerescos que contribuyó al cambio de nuestros conocimientos sobre el género. Esta transformación se percibe en las 2092 referencias recogidas en esta bibliografía, ahora realizada por el crítico norteamericano conjuntamente con María Carmen Marín. En el breve prólogo delimitan el objeto de estudio: los libros de caballerías escritos originariamente en castellano, por lo que omiten las obras de otras lenguas hispánicas, por ejemplo el *Tirant*, así como las historias breves, las traducciones y los textos medievales. Tras las "Fuentes bibliográficas", incluyen un apartado de "Estudios generales", al que siguen secciones de cada una de las obras de acuerdo con las siguientes pautas: autor, ediciones o manuscritos y estudios. Las entradas se ordenan por fecha de composición o de publicación del estudio. En muchísimos casos se hacen extensos comentarios de trabajos importantes o difíciles de encontrar. Cierran la obra unos variados índices: sobre ediciones impresas, libros perdidos, microfilmados, lugares de edición hasta 1623, nombres y temas, lo que todavía acrecienta más su utilidad. Hecho con rigor y precisión, el libro no se limita a la mera enumeración de su bibliografía primaria y secundaria. Fruto de la colaboración entre dos expertos, resulta necesario e imprescindible para cualquier investigación sobre el tema.

Reseñado en:

2000-01	González, Roberto Javier	Letras
2001	Rodríguez, Mª del Mar	Voz y Letra
2002	Rodríguez Alemán, Mª del Mar	Revista de Literatura Medieval
2001	Victor Infantes	Noticias Bibliográficas
2004	Cuesta Torre, María Luzdivina	Bulletin of Hispanic Studies

Fecha de Introducción: 28/12/2001

Introducido por: Juan Manuel Cacho Bleuca



Buscar *

Búsqueda avanzada *

Añadir *

Ayuda General *

8) Pretendemos facilitar la investigación sobre la materia, por lo que la base de datos está diseñada para que puedan localizarse los trabajos con facilidad. El procedimiento más elemental consiste en recuperarlos por el nombre del autor o por el título, o por ambos conjuntamente. También puede hacerse por alguna de las palabras de su resumen, en el que lógicamente se reflejan sus contenidos más importantes. Existen también otras posibilidades más complejas: a través de la opción de «avanzada», pueden localizarse las entradas por editorial, colección, reseñista e incluso indicar el tipo de ordenación con el que se desea que aparezcan los resultados. La búsqueda por años merece mención aparte, pues localiza las entradas tanto de la fecha solicitada como de un periodo, que el interesado puede delimitar mediante dos fórmulas diferentes: *a*) con tres puntos suspensivos y sin espacios entre los años deseados, como, por ejemplo, 1998...2000, y *b*) con los signos > (mayor que) y < (menor que) antes de las respectivas fechas; así, >1995 <2000 equivaldría a los trabajos correspondientes a 1995, 1996, 1997, 1998, 1999 y 2000.

Bases de Datos CLARISEL - Universidad de Zaragoza

Amadís

BASE DE DATOS DE LITERATURA CABALLERESCA

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

AMADIS SEÑALAR HEREDIA

Elige una opción

BÚSQUEDA AVANZADA

[Ayuda de Búsqueda]

Para localizar una entrada bibliográfica, introduzca una palabra o sus primeras letras en el campo en el que desee buscar. La opción COMBINADA permite especificar en una misma búsqueda datos del título, autor, editor y resumen.

Autor-Editor

Título

Combinada

Colección

Tipo

Introducido por

Año

Editorial

Ordenar

BUSCAR

9) En cada una de las distintas fases del proceso puede consultarse la ayuda específica.

En la actualidad la base incluye más de 1600 entradas, para cuya elaboración hemos contado también con la ayuda de Vicente Beltrán y Gemma Avenzoa, en representación del *BBAHLM*, y especialistas de otras universidades, entre otros Gloria Sabaté y Lourdes Soriano (Universidad de Barcelona), José Manuel Lucía Megías y Aurelio Vargas Díaz-Toledo (Universidad Complutense de Madrid), Cristina Castillo (Universidad de Jaén), Paloma Gracia (Universidad de Granada), Rafael Mérida (Universidad de Lérida), Anna Bognolo y Stefano Neri (Universidad de Verona). Su colaboración nos resulta imprescindible para complementar una información que a veces desde Zaragoza nos resulta más dificultosa de obtener, por su difusión, a veces local o en otros casos internacional.

Cada uno de los componentes del equipo investigador, ayudados por nuestros colaboradores externos, examinamos una serie de revistas nacionales e internacionales previamente asignadas, así como la bibliografía no periódica. Para su adjudicación realizamos reuniones cuatrimestrales, cuya función va más allá del reparto de nuevos materiales, pues coordinamos nuestras actividades, exponemos las investigaciones en curso y abordamos las dificultades surgidas, así como las necesidades bibliográficas y tecnológicas. Todos disponemos de una clave personalizada mediante la que introducimos los nuevos registros. No obstante, cualquier interesado puede facilitarnos nueva información por medio de un acceso específico destinado a los usuarios no registrados; a través del correspondiente enlace se accede a distintos formularios en función del tipo de documento que pretende reseñarse: artículo, capítulo de libro, libro, tesis y reseñas. Su contenido nos llega a través del correo electrónico, y posteriormente lo revisamos e incorporamos. Sea cual sea la procedencia, externa o de los miembros del equipo, el ítem correspondiente necesita ser validado antes de que pueda ser consultado en el sitio electrónico, para evitar repeticiones, corregir errores, unificar criterios, etc.

En toda actividad científica, el investigador debe partir de un objeto de estudio previamente delimitado y debe conocer con antelación el estado de la cuestión sobre dicho objeto. En nuestras tareas filológicas, los problemas relacionados con los textos (transmisión, historia, fijación, etc.) y su bibliografía constituyen el punto de partida previo para cualquier inda-

gación científica posterior. Ambas actividades resultan imprescindibles y son humildes casi por definición. Limitándome a la bibliografía, ésta siempre requiere, y mucho más ahora, actualizaciones necesarias para incorporar las novedades aparecidas, pero también para restaurar olvidos y corregir errores, ambos casi inherentes a la actividad. Siendo conscientes de esta situación, agradecemos de antemano cualquier ayuda que perfeccione o incremente los contenidos de nuestras bases de datos, que al fin y al cabo son instrumentos colectivos de trabajo que ponemos al servicio de la comunidad científica, de quien esperamos también su ayuda y colaboración. Como indica el prólogo del *Livro del cavallero Zifar*, «otrosí mucho deve plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos quantos la quesieren emendar e sopieren, ca quanto más es la cosa enmendada tanto más es loada».

Bases de Datos CLARISEL - Universidad de Zaragoza

Amadís

BASE DE DATOS DE LITERATURA CABALLERESCA

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

AMADIS SENDEBAR HEREDIA

Elja una opción

IDENTIFICACIÓN

[Ayuda a la opción añadir]

La introducción de referencias y reseñas en la base de datos está restringida. Solo los usuarios registrados pueden incluirlas directamente.

Acceso para usuarios registrados

Si usted desea añadir nuevas referencias y no está registrado, puede hacerlo a través de los formularios que encontrará en este acceso. Por favor, cumplimente el mayor número de campos posible.

Acceso a los formularios para usuarios no registrados

VOLVER ←

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso (1955), «Escila y Caribdis de la literatura española», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 9-28.
- ALVAR, Carlos, y José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.) (2004), *Libros de caballerías castellanas: Una antología*, Barcelona, Debolsillo.
- AMEZCUA, José (1973), *Libros de caballerías hispánicas: Castilla, Cataluña y Portugal*, Madrid, Ediciones Alcalá.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1988), *Una aproximación neoclásica al género novela: Clemencín y el «Quijote»*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- BARANDA, Nieves (1994), «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45, pp. 272-294.
- BLECUA, Alberto (2006), *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica.
- BOGNOLO, Anna (2001), «Las novelas de caballerías (1995-99)», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, pp. 215-238.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1997), «Del *Amadís de Gaula* al nostálgico Gerineldo en *Cien años de soledad*», en Túa Blesa (ed.), *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso «Gabriel García Márquez» celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992*, Zaragoza, Tropelías, pp. 209-220.
- CARO BAROJA, Julio (1970), *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- CASTILLA URBANO, Francisco (1998), «Julio Caro Baroja y el análisis del carácter nacional», en Rafael Huertas y Carmen Ortiz (eds.), *Ciencia y fascismo*, Madrid, Doce Calles, pp. 193-210.
- DEYERMOND, Alan D. (1975), «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43, 3, pp. 231-259.
- DURÁN, Agustín (1945), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Atlas, vol. 1, BAE, X.
- EISENBERG, Daniel (1979), *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, Grant Cutler.
- y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GAYANGOS, Pascual de (1963), *Libros de caballerías*, Madrid, Atlas, vol. 1, BAE, XL.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2004), «Historia y canon de la literatura española medieval: 20 años de evolución y cambios», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria: Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 161-175.

- HARO CORTÉS, Marta (2005), «Servidor web Parnaseo: literatura medieval y nuevas tecnologías con especial atención a *Memorabilia: Boletín de literatura sapiencial medieval*», en *Pescar o navegar: la Edad Media en la red. Sesiones de trabajo. Seminario de Historia Medieval*, Zaragoza, Departamento de Historia Medieval Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, pp. 103-115.
- INFANTES, Víctor (1997), «La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 13-48.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976), «El realismo como concepto crítico-literario», en *Estudios de poética. (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, pp. 121-142.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002), «Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín», *Edad de Oro*, 21, pp. 499-539.
- (coord.) (2001), *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MAINER, José-Carlos (1981), «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios de Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, vol. II, pp. 439-472.
- (2000), *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2003), «Años de fe: la reconstrucción de la historia de la literatura (1968-1975)», en Juan José Carreras Ares y Carlos Forcadell Álvarez (eds.), *Usos públicos de la historia*, Madrid-Zaragoza, Marcial Pons Historia-Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 257-280.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1995), «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. II. Los libros de caballerías españoles», *Romanistisches Jahrbuch*, 46, pp. 314-338.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2006), *La aventura de «Tirant lo Blanch» y de «Tirante el Blanco» por tierras hispánicas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PASCUAL, Ángel María (2002), *Amadís; San Jorge o la política del dragón; Don Tritonel de España*, ed. y pról. de Miguel Sánchez Ostiz, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- PORTOLÉS, José (1986), *Medio siglo de filología española (1986-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.
- RAMOS CORRADA, Miguel (2000), *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española: las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- RICO, Francisco (2000), «Quince años después», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica*

- de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 1, pp. IX-XII.
- SHARRER, Harvey L. (1977), *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material. I. Texts: The Prose Romance Cycles*, Londres, Grant & Cutler.
- WHINNOM, Keith (1967), *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, University of Exeter.

DON QUIJOTE Y OTROS CABALLEROS ANDANTES PERSEGUIDOS POR LOS MALOS ENCANTADORES. (EL MAGO COMO ANTAGONISTA DEL HÉROE CABALLERESCO)

María Luzdivina Cuesta Torre
Universidad de León

Cuando el ama y la sobrina reciben el encargo de quemar los libros de caballerías de don Quijote, ambas manifiestan su temor a los sabios encantadores de los que estos libros están poblados (*Quijote*, 1, 5, 77),¹ buen indicio de la importancia que este tipo de personajes adquirirían en dicha clase de obras.

Entre los antagonistas caballerescos no suele mencionarse a los encantadores.² Sin embargo, si hemos de buscar un tipo de personaje caracterís-

1 Se indican con estos datos el libro, el capítulo y la página, sucesivamente.

2 Muguruza (1996: 275-276) distribuye a los adversarios en cuatro categorías: malos caballeros, moros, gigantes y animales monstruosos. Sales Dasí (2004: 98-118) divide a los antagonistas en tres tipos: pagano, gigante y monstruo, aunque después, al tratar de la figura del mago, comenta las «amenazas de la magia» (Sales Dasí, 2004: 88-91). Sin embargo, en ocasiones los buenos caballeros se enfrentan entre sí, por desconocimiento u otros motivos, y los moros no son adversarios por el hecho de ser musulmanes, sino cuando persiguen a los cristianos o son malos caballeros, es decir, no son una clase de enemigos. Los animales monstruosos, como las fieras, no parecen dignos de ser considerados antagonistas al no poseer una voluntad o una inteligencia humanas. Una clasificación de los motivos de enemistad puede leerse en Cuesta Torre (2005: 330-331). Sobre el gigante como enemigo véanse Cuesta Torre (2001: 22-24, 28-29; 2005: 328-329) y Lucía Megías (2004b) y la bibliografía allí citada.

tico de los libros de caballerías que realmente perjudique a don Quijote desde su punto de vista y no de forma puntual, sino constantemente a lo largo de toda la obra, hemos de concluir que para don Quijote su antagonista por antonomasia es el malvado encantador, que empequeñece o deforma sus hazañas y, lo que sin duda es más grave para el caballero, que encanta a Dulcinea, la idealización amorosa de la que toma su fuerza y capacidad de actuación.³ El pobre hidalgo manchego declara en repetidas ocasiones que un mal encantador le persigue, o incluso toda una legión de ellos: «Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores?» (*Quijote*, 2, 10, 709); «Que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras [...]» (*Quijote*, 2, 26, 825); «Perseguido me han encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán [...]» (*Quijote*, 2, 33, 896). Esta especie de «manía persecutoria» es una de las principales manifestaciones de su locura, aparte de la transformación de la realidad.⁴

Para los lectores, con otra perspectiva más completa, los verdaderos enemigos de don Quijote son quienes pretenden impedirle cumplir sus sueños, es decir, el cura y el barbero en el *Quijote* de 1605, y Sansón Carrasco en la Continuación, a pesar de su propósito de ayudarle y precisamente por él.⁵ No en vano la pérdida de sus sueños, de su objetivo vital,

3 Como comenta Avalor-Arce (1976: 214-260), el amor de don Quijote por Dulcinea se atiene a las convenciones del amor cortés y de la relación entre Amadís y Oriana. El mismo Sancho Panza lo compara con el amor que se ha de tener a Dios; véase también Avalor-Arce y Riley (1973: 53).

4 Ambas manifestaciones de locura, la manía persecutoria y la alteración de la realidad, están íntimamente relacionadas, pues los encantadores cumplen una función: la de reintegrar la circunstancia vital al nivel adecuado para el desempeño del yo caballeresco, de rigurosa necesidad intelectual (Avalor-Arce, 1976: 130). Sobre el encantamiento y sus funciones en el *Quijote*, véase Predmore (1958: 55-76). Don Quijote cree tener un encantador que le protege (*Quijote*, 1, 46, 538), pero las alusiones a éste pasan desapercibidas entre la multitud de referencias a encantadores perseguidores.

5 López Laudeira (1973) realiza un fino análisis de estos tres personajes, a los que identifica como encantadores, y de las opiniones que emiten en relación con los libros de caballerías. Añadiré que hay una diferencia sustancial entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615: en ambos casos los personajes que actúan como encantadores, transmutando la realidad a la manera de los libros de caballerías, apoyan y sustentan sin advertirlo la locura del protagonista, pero en la Primera parte crean y luego refuerzan la creencia de don Quijote en un encantador enemigo suyo con la intención de servirse de ella para alejarle de su locura caballeresca, mientras que en la Segunda parte dicha creencia posibilita el engaño, utilizado por los duques y otros «encantadores» (a excepción de Sansón Carrasco) en beneficio de su propia diversión, sin considerar si perjudican al objeto de su risa.

le va a conducir a la muerte, de modo que Sansón Carrasco le mata realmente, aunque de forma diferida, al vencerle y obligarle a renunciar a su ser caballeresco. Ambos enemigos —los del mundo «real» de la novela y los imaginarios producto de la mente de don Quijote— tienen un punto de conexión. Los primeros son los creadores del mago perseguidor que servirá a don Quijote para justificar sus locuras como transformaciones de la realidad, consiguiendo que todo intento de hacerle entrar en razón se estrelle contra la falta de pruebas que puedan demostrar que la forma de pensar del caballero no es correcta. En efecto, si los encantadores existen (y eso nadie puede negarlo en una sociedad que persigue y condena a hechiceros y brujas) y tienen poderes para transformar su propia apariencia o la de las cosas, resulta imposible demostrar que don Quijote no está en lo cierto al decir que los molinos son gigantes. O él o los otros sufren un engaño producido por las apariencias manipuladas por los encantadores.⁶ La conexión entre el cura y el barbero y los malos encantadores que habitan la imaginación del hidalgo se hace evidente si se observa que hasta la desaparición de la biblioteca don Quijote no menciona en ningún momento esta persecución, ni habla de malos encantadores. Las dos referencias a este típico personaje de la ficción caballeresca que encontramos en su boca con anterioridad son al mago historiador y al mago como médico (*Quijote*, 1, 2, 46-47; 1, 3, 56; 1, 5, 75).

La creación del cura y del barbero del mago Muñatón-Frestón que se ha llevado el aposento, ayudada por la declaración verbal de ama y sobrina, llega en el momento oportuno. Cervantes se propone hacer acompañar al hidalgo en su segunda salida por un escudero que se va a convertir en testigo de sus hechos y en oponente dialéctico (Martín Morán, 1999: 294). Hasta ese momento don Quijote era libre de decidir que una venta era un castillo, pues no había otra visión que se opusiera a la suya y le

6 En los libros de caballerías a veces el héroe dispone de algún objeto mágico que impide que él sea encantado. Urganda entrega a Amadís y Oriana dos anillos que les protegerán de las malas obras de Arcaláus (*Amadís de Gaula*, 4, 126, 1634). Es fácil encontrar otros ejemplos: una espada y un yelmo mágicos en *Florisando* (cap. 13), un anillo en *Palmerín de Olivia* (cap. 133, p. 293), una espada, un anillo y unas armas en *Belianís* (1, caps. 197 y 228; 2, cap. 11), un anillo en *Polindo* (cap. 7, p. 27). Eso es lo que parece creer don Quijote: todos resultan engañados por las apariencias, excepto él. Sobre la mentalidad mágica, el comportamiento de don Quijote como mago y la epistemología mágica presentes todavía en el *Quijote*, véase el estudio reciente de Díaz Martín (2003).

desengañara. La presencia en la imaginación de don Quijote del malvado mago perseguidor que queda instaurada entonces propicia la existencia de dos versiones contrapuestas de la realidad que no se anulan. Cervantes pone a los encantadores a disposición de don Quijote cuando le van a ser necesarios para justificar su percepción y su actuación.

A partir de la desaparición de su biblioteca, don Quijote manifiesta su obsesión por los «malos» (adjetivo empleado diez veces) «encantadores» (35 veces en masculino singular, dos en femenino y 64 en plural), definidos también a lo largo de la obra como «magos» (cuatro veces) o «mágicos», «hechiceros» (diez), «nigromantes» (sólo en singular, tres veces), y adjetivados como «malandrines» (tres), «perversos» (sólo en singular, dos veces), «envidiosos» (una vez), «aciagos» y «malintencionados» (una), «pésimos», «malignos» (tres), o «maliciosos» (una). Las alusiones a los «malos encantadores» se combinarán con las destinadas a los «sabios» (45 veces en masculino singular, nueve en plural y cuatro en femenino singular), configurando, al igual que en los libros de caballerías, pero aquí de forma anónima y múltiple, dos tipos de personajes opuestos, especulares, aunque casi siempre en forma masculina.⁷

Una clasificación básica de los encantadores según los parámetros de género sexual, catadura moral, facultades mágicas, protagonismo y función narrativa nos proporciona la siguiente tipología: magos y magas, buenos y malos, eficientes o ineficaces, personajes accesorios o principales, ayudantes y amigos del héroe u oponentes o enemigos de él. Aunque en el *Quijote* se alude a encantadores de uno y otro tipo, es evidente que la balanza se inclina, tanto en número de menciones como en importancia narrativa de éstas, hacia los magos antagonistas masculinos, malvados y eficaces oponentes del protagonista. Su reiterada aparición a lo largo de toda la obra les convierte también en personajes principales. ¿Se corresponden estos rasgos con los que habitualmente reviste el encantador de los libros de caballerías?

7 «Maga» y «bruja» aparecen sólo una vez formando pareja sinonímica y referidos a doña Rodríguez, cuando entra de noche en la habitación del caballero; «hechicera», una vez; «encantadora», dos veces, y «sabia», cuatro. «Brujo» se emplea una vez, asociado a la capacidad de volar. Las búsquedas se han realizado con la versión electrónica de Eugenio Picchi, anexa a la edición del *Quijote* (1998) en el texto de la Primera y Segunda parte, excluyendo prólogos y otros materiales preliminares cervantinos.

El género del antagonista mágico

El modelo del mago antagonista se encuentra tanto en la literatura artúrica, en el personaje de Morgana, como en la clásica, con las figuras de Medea y Circe, ambas sucesivamente ayudantes y antagonistas de Jásón y Ulises.⁸ En los libros de caballerías el papel de antagonista mágico suele recaer en mujeres, por parecer el recurso a la magia más propio de quienes no pueden vengarse o conseguir sus propósitos por la vía de las armas.⁹ En las *Sergas* (caps. 5 y 9), el decaído Arcaláus comparte este papel con su hermana Arcabona (Sales Dasí, 2001) y, a su muerte, le sucede la maga Melía (*Sergas*, cap. 101), oponente también de Lisuarte de Grecia (*Lisuarte*, cap. 8). Zirfea es la enemiga de Amadís de Grecia (*Amadís de Grecia*, 1, cap. 27). En el *Palmerín de Olivia* (caps. 74, 124-125, 171 y 202) encontramos al hada Malfada y a Gardanaya, en *Palmerín de Inglaterra* (I, cap. 2) a Eutropa, en el *Platir* (caps. 36 y 40) a Galarta y Porpeya, en el *Olivante* (II, caps. 25-28) a Zerisa, en el *Claribalte* (cap. 49) a Crispia, en el *Baldo* (I, cap. 28) a Dimanta, en la *Segunda parte del Espejo* (II, cap. 13) a la madre de los gigantes de las islas Belleas, en el *Floriseo* (I, caps. 43-47 y II, 18) a Bucarpia y a Piromancia, en el *Felixmarte* (I, cap. 1) a Astrofonia, en el *Polindo* (caps. 40 y 70) a Malatria y Obelia... Además podrían sumarse a éstas todas las magas que actúan contra los héroes, encantándolos para lograr su amor (Whitenack, 1993). Sin

8 Nasif (1992: 159-163) subraya los paralelismos entre los magos del *Amadís*, los magos artúricos y Palas Atenea, las sirenas, Calipso y Circe en la *Odisea*. La raíz clásica del personaje de Melía, que la aproxima a Casandra y Medea, ha sido resaltada por Bognolo (1997: 191). Sobre la importancia de Medea y Circe en la configuración de las ideas sobre la brujería en la cultura occidental, véase Mérida Jiménez (2004: 21-45). También sobre los orígenes clásicos de los encantadores caballerescos trató Canalejas (1878). Medea es personaje, aunque accesorio o secundario, en muchos libros de caballerías, en los que se alude a sus libros o a los encantamientos que realizó en el pasado narrativo y que todavía perduran en su presente. Véanse, por ejemplo, el *Belianís* (I, 158) o el cap. 11 de la manuscrita *Quinta parte del Espejo de príncipes* (Lucía Megias, 2004a: 186).

9 Alvar (1991: 22-23) indica que la identificación entre lo sobrenatural y lo femenino tiene por consecuencia la ausencia de personajes masculinos de características sobrenaturales en la literatura medieval, fenómeno cuyas únicas excepciones de importancia son Merlín y sus descendientes literarios. La relación entre mujer y magia desde la Antigüedad a nuestros días ha sido puesta de relieve por Caro Baroja (1987: 39-43). Mérida Jiménez (2004: 420-423) demuestra con porcentajes que son mujeres la inmensa mayoría de los procesados por brujería en Europa.

embargo, para don Quijote apenas si existen las magas, aunque menciona a Urganda¹⁰ y, fuera del hipertexto de los libros de caballerías, a Circe.

Si en la literatura artúrica a Merlín le correspondía su reflejo especular y, por tanto, opuesto en género y actitud, Morgana, el *Amadís* recupera la pareja de encantadores y a la maga positiva, Urganda, hace corresponder un reflejo negativo, Arcaláus. De acuerdo con este modelo, en muchos libros de caballerías encontramos un sabio o sabia ayudante del héroe y su contrapartida negativa del género opuesto. Por ejemplo, al ser substituido el agresor masculino Arcaláus por Melía en las *Sergas*, en el *Lisuarte de Grecia* esta anomalía se subsana mediante el protagonismo de otro sabio protector masculino, Alquife, que supera a Urganda en conocimientos e incluso asume la función de historiador. Y aunque la figura del mago o maga agresor no suele cobrar tanto protagonismo como la del ayudante, como en conjunto los encantadores femeninos igualan y hasta superan a los masculinos,¹¹ es difícil explicar la razón por la que don Quijote siempre remite a malvados encantadores. Tanto más cuanto que entre los encantadores malvados predominan los femeninos, como no podía ignorar el loco caballero cuando la maga Melía o Zirfea, oponentes de Urganda y Alquife, dos de los sabios mencionados por él, destacaban en algunos de sus libros favoritos.¹² ¿Quizá se debe a que el plural engloba ambos géneros? No parece ser así cuando en todo el *Quijote* solo hay dos ocurrencias de la palabra «encantadora» (y se refiere a la «canalla gatesca» y a la corte) frente a 35 de «encantador», y cuatro de «sabia»¹³ frente a 45 de

10 Sobre Urganda existe una nutrida bibliografía. Véanse, por ejemplo, las entradas número 812, 1038, 1039, 1083, 1108, 1154, 1159, 1173, 1192, 1211 en la utilísima *Bibliografía* de Eisenberg y Marín (2000). El libro de Mérida Jiménez (2001) analiza pormenorizadamente la evolución de este personaje a lo largo de la obra.

11 Por ejemplo, en el *Olivante* operan cinco magos distintos, de los cuales cuatro son mujeres (Muguruza, 1996: 344 y 359-362). De todos ellos sólo una, Zerisa, adquiere la función de antagonista. Abundan las magas malvadas en el *Palmerín de Olivia*, aspecto resaltado por Bognolo (1997: 194).

12 En el *Quijote* se mencionan doce representantes del género en el escrutinio y nueve más en el resto de la obra, mientras que podría haber alusiones a otras tres o cuatro obras cuyo título no se proporciona. Sobre los libros de caballerías aludidos en el *Quijote* hay abundante bibliografía, así como sobre la biblioteca de Cervantes. Véase Eisenberg (1982: 134-138; 1987). Recientemente son valiosos los nuevos plantemientos de Infantes (2005) y Lucía Megías (2005).

13 Son «sabias» Urganda, Felicia (maga de novela pastoril), Mentironiana (sabia inventada por el barbero) y la cabeza parlante, que en realidad no es un personaje femenino. En el soneto preliminar del Caballero del Febo es sabia Dulcinea.

«sabio». Si a esto añadimos la elusión del motivo tópico de la maga enamorada del héroe en el *Quijote* (Whitenack, 1993), parece que hay que concluir que Cervantes rechazó a propósito la inclusión de encantadoras negativas en la obra.

Catadura moral del antagonista mágico y origen asignado a su poder

La magia de los libros de caballerías reviste, con algunas excepciones, un carácter científico y no satánico. Ello responde al interés que suscitan en el siglo XVI la nigromancia, la hechicería, la astrología y las prácticas adivinatorias, objetos de investigación, debate y controversia. Al igual que en la corte de Alfonso X, en la que se traduce al castellano el *Picatrix*, en el primer Renacimiento se reconoce la existencia de una magia científica o «natural» basada en el conocimiento de los efectos terrenales de las evoluciones de los astros y de las virtudes especiales de animales, plantas y piedras. La medicina, la alquimia y la astrología ocupan en esta época un terreno intermedio entre la ciencia y la magia. El carácter racional y experimental de la magia fue defendido por Bacon, Alberto Magno, Arnaldo de Vilanova, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y otros filósofos medievales y renacentistas, para los cuales el dominio del cosmos puede alcanzarse mediante el conocimiento, la sumisión y el respeto a las leyes que lo rigen (Hansen, 1978; Cardini, 1982: 44; Garin, 1991; García Fernández, 2000; Gómez-Montoro, 2005: 117-118). La apreciación positiva de la magia en la mayor parte de los libros de caballerías se manifiesta en el predominio de los magos bondadosos sobre los malignos tanto en número como en protagonismo, aspecto en el que difiere el *Quijote*.¹⁴ Sin embargo, los magos malvados no son de ningún modo una excepción en la literatura caballeresca.

14 «Muchas veces lo que no se descubre en una investigación es tan iluminador como lo descubierto en ella; ejemplo es el papel de la magia en los libros de caballerías. Aunque casi siempre está presente, es generalmente más benigna que mala. Casi todo caballero tenía un «sabio», entre cuyas habilidades se encontraba el poder mágico, para protegerle; es raro que encontremos encantadores malignos, y ciertamente no se transformaban en feas las mujeres hermosas» (Eisenberg, 1982: 144).

Al igual que los magos y magas auxiliares del héroe, los antagonistas se caracterizan por sus superiores conocimientos, de los que reciben su poder, que les permiten actuar sobre la naturaleza o sobre las apariencias: de ahí el sobrenombre de «sabios», que también reciben en el *Quijote*. El origen libresco de su magia se subraya en repetidas ocasiones y es rasgo constitutivo ya de Arcaláus,¹⁵ a quien podemos considerar modelo de los magos antagonistas posteriores. El encantamiento de Amadís en una cámara en la que nadie puede entrar sin caer desfallecido se realiza mediante un libro que las enviadas de Urganda destruyen: «entonces vieron cómo salía por el suelo de la cámara rodando un libro como que viento lo levase; y paró a los pies de la doncella; y ella lo tomó y partiolo en cuatro partes, y fuelas quemar en los cantos de la cámara donde las candelas ardían (*Amadís de Gaula*, 1, 19, 439).

Urganda sugiere a Esplandián que le traiga la fabulosa biblioteca de su oponente, la sabia Melía (*Sergas*, cap. 113, pp. 598-604), heredera de los libros de Medea, para lo cual no bastan tres camellos bien cargados. Ambas magas son auténticas bibliófilas. Urganda se apropia de la biblioteca de Melía, mientras Fristón roba la de don Quijote. En el *Belianís*, Fristón igualmente aventaja a los otros encantadores de su tiempo por poseer los libros de la sabia Medea (¿es también un bibliófilo?) y Silfeno realiza sus encantamientos conjurando a los diablos con un libro, o simplemente leyendo en él. Malatria es otra encantadora cuya magia tiene origen libresco (*Polindo*, 81, 245).

Ahora bien, en el caso de los magos o magas antagonistas del héroe generalmente se marca, de una u otra manera, su alianza con el mal, aunque ello no implique necesariamente el uso de magia negra. En muchos casos el antagonista reviste un carácter diabólico: ya sea por sus tratos con demonios familiares suyos, como Fristón o Silfeno en el *Belianís*, o como la encantadora Florisdelfa (*Tristán el Joven*, pp. 250-257; Campos García Rojas, 1997a), o por alusiones a pactos diabólicos, como ocurre con Blanca Flor (*Arderique*, caps. 16-18, pp. 191-200), ejecutora de magia negra; o bien mediante la descripción de sus vicios y maldades, que hacen que su

15 Disentimos de la opinión de Avalor-Arce (1990: 194), según el cual «los dos encantadores del libro I, Urganda y Arcaláus, no conocen el elemento libresco; la ciencia, buena o mala, que poseen es infusa». Sobre la naturaleza libresca de la magia de Arcaláus y de Urganda véase Mérida Jiménez (2001: 155 y 247).

alma sea ya en vida patrimonio del diablo, como demuestran los acontecimientos sobrenaturales que suceden a su muerte: Galarta (*Platir*, cap. 37, p. 176) es llevada por los diablos, como sucedía con la Doncella encantadora (*Tristán*, cap. 45, p. 104). Algunos incluso ejercen la necromancia, como Fristón y Silfeno en el *Belianís*, que sacan de entre los muertos para un combate con los protagonistas a los más afamados guerreros griegos y troyanos de la Antigüedad. En otras ocasiones su identificación con el demonio es tal que llegan a crear su propio infierno. El primer enfrentamiento de Amadís con Arcaláus reviste el carácter de un descenso a los infiernos (Cacho Blecua, 1979: 130-132; Fogelquist, 1982: 145-148; Mérida Jiménez, 2001: 143). La prisión subterránea de este mago no era obra de encantamiento, pero sí lo es la creada por Fristón, que retiene a Belonia en un paraje con numerosas características infernales (*Belianís*, 2, pp. 90-92). Don Quijote, refiriéndose a los encantadores que le persiguen como nigromantes, hechiceros o de malas mañas, no falta a la verdad literaria.

Pero incluso cuando no sucede ninguna de estas cosas, la relación del mago antagonista con el diablo se da a conocer al lector de uno u otro modo. En el *Amadís* Arcaláus es un agente del mal y del diablo cristiano, como evidencia el perspicaz análisis de Fogelquist (1982: 145-148). A lo largo de la obra Arcaláus se convierte en el principal oponente del héroe y del rey Lisuarte, no sólo por sus actos contra éstos, sino también por representar los vicios opuestos a las virtudes de aquéllos. Por su maldad ejecuta las obras del diablo, que se convierte en dueño de su alma y en el soporte de sus acciones: «Mi muerte —dixo Amadís— está en la voluntad de Dios a quien yo temo; y la tuya en la del diablo, que es ya enojado de te sostener y quiere que el cuerpo a quien tantos vicios malos ha dado, con el ánima perezca» (*Amadís de Gaula*, 1, 18, 435-436). Sin embargo, Arcaláus no se presenta en ningún momento como ejecutor de magia negra, rasgo que conservarán los antagonistas mágicos de la serie amadisiana. En sustitución de esa dependencia diabólica los autores convierten a los encantadores agresores en paganos, creyentes en los dioses grecolatinos a los que invocan en sus encantamientos y que la Iglesia había identificado con el diablo hacía tiempo.

Siendo los libros de caballerías un tipo de literatura idealista y, por tanto, maniquea, los buenos encantadores son ayudantes y los malos son oponentes del protagonista, aunque no todos los magos agresores son mal-

vados, ni viceversa, pues muchos magos malvados no llegan a enfrentarse al héroe por no pertenecer a su época. La maldad del encantador puede estar directamente relacionada con el uso de la magia o ser independiente de ella. En el primer caso el mago es maligno por utilizar la magia satánica, pero puede ser redimido si se arrepiente. En el segundo es intrínsecamente perverso, y la magia es una forma más de llevar a cabo sus intrigas y traiciones.

Carácter secundario o principal del personaje

De los magos malvados citados hasta aquí sólo algunos revisten la suficiente importancia como para ser considerados personajes principales. Dimanta, Galarta, Propercia, Crispia, Bucarpia y Píromancia son personajes episódicos. En otros libros el antagonista mágico ni siquiera llega a aparecer.¹⁶ En el *Espejo de príncipes, Primera parte*, no hay un antagonista mágico de relieve, quizá porque la magia reviste ese carácter científico y el paganismo de Lirgandeo no lo convierte en negativo; en el *Florisel de Niquea* tampoco existe un antagonista merecedor de tal nombre, ni en el *Cirongilio de Tracia*.

Las diferentes posturas de los autores de libros de caballerías frente a la magia condicionan la presencia y características de la figura del encantador. Quienes no creen en la magia evitan introducir este tipo de personajes, como el autor del VI libro de *Amadís*, el *Florisando*. Otros se sienten obligados por las convenciones del género y otorgan un pequeño papel a la magia, restringido a episodios colaterales o a lo espectacular, como sucede en *Tristán el Joven* (pp. 46-47).¹⁷ Quienes asocian magia y adoración satánica substituyen la figura del sabio protector por la del santo o religioso, como sucede con san Paulicio en el *Arderique* (aunque en el personaje

16 Un tipo especial, que no consideramos en este trabajo por no entrar en confrontación con el héroe, son los encantadores del pasado, pero que han dejado sus encantamientos y sus pruebas de amor, belleza y valor o sus castigos preparados para él. Este tipo de sabios aumenta considerablemente la nómina de encantadores de los libros de caballerías. El modelo de todos ellos es Apolidón, en el *Amadís de Gaula*. Véase el análisis de este personaje realizado por Mérida Jiménez (2001: 175-194).

17 Sobre la magia como espectáculo, aspecto que no consideramos aquí, véanse Beltrán (1997) y, especialmente, Bognolo (1997: 205-210).

de Justa se insinúa, sin llegar a dibujarse, la encantadora protectora, sanadora y donante de armas) o con el monje Severiano en el *Floriseo*, y enfrentan al protagonista con diabólicas brujas. Quiénes conciben la posibilidad de una «magia natural», científica, ofrecen sabios agresores en los que está ausente el elemento demoníaco. Muguruza (1996: 343, especialmente nota 12) destaca la ausencia de relación con lo satánico de Zerisa y la atribuye a las convicciones del autor del *Olivante* sobre la magia, tal como las expone en su obra más conocida, la miscelánea *Jardín de flores curiosas*. En conjunto, el número de sabios auxiliares supera en mucho al de encantadores antagonistas, que en la mayor parte de las obras no llegan a revestir igual importancia narrativa o protagonismo que aquéllos, reflejando la ya comentada consideración positiva de la magia.

El papel principal o secundario del personaje del mago antagonista está determinado, en cierta medida, por la actitud del autor ante la magia. La importancia que cobre el antagonista mágico dependerá también de que asuma otras funciones, como la de historiador. Aunque no es una regla de general cumplimiento (basta recordar el caso de Arcaláus), cuanto más importante es el personaje, mayor número de facultades mágicas reúne. En el *Quijote* no hay un antagonista mágico de relieve, pero como los encantadores que persiguen al hidalgo manchego son muchos, anónimos y con los poderes más variados, acaban conformando la figura de un meta-encantador omnipresente.

Extensión y límites de los poderes del antagonista mágico

Los encantadores del *Quijote* cuentan entre sus habilidades las de historiar o narrar, sanar,¹⁸ profetizar, inmovilizar o apresar con encantamientos, donar objetos mágicos, construir edificios o parajes encantados, transportar y, sobre todo, transformar apariencias, actividades todas ellas que realizan los magos antagonistas o auxiliares del héroe en los libros de caballerías. Aunque algunas de estas facultades (sanar o donar objetos mágicos) son más características de los auxiliares mágicos, no son exclusivas de ellos. Los magos positivos no logran apresar a sus contrapartidas negativas sin la

18 La relación entre medicina y magia durante la Edad Media es el tema de tres de los artículos del *CEMYR* (2000: 53-128 y 177-197).

ayuda del héroe (excepto Hipermea en *Olivante*), mientras que los antagonistas a veces consiguen capturar al héroe o a su mago protector. En ambos grupos las capacidades proféticas son imperfectas. Los encantadores están individualizados, y, si en el *Amadís* los poderes de Urganda son notablemente superiores a los de Arcaláus, en las *Sergas* o en el *Lisuarte* de Silva son inferiores a los de Melía, y en el *Amadís de Grecia* a los de Zirfea, porque, como ya se ha visto, los poderes del mago se relacionan directamente con su saber.

De los variados modos de actuación de los magos y magas, don Quijote parece obsesionado por uno en particular: el de la transformación, que pertenece a las llamadas «catégories événementielles» de la fenomenología de la maravilla según Dubost (1991: 61-64). Ésta es la facultad mágica que reiteradamente atribuye a los encantadores que le persiguen, pues es la que le sirve para justificar las diferencias entre su visión de la realidad y la de los otros personajes. Transformar la apariencia propia o ajena es una de las notas características de Merlín,¹⁹ «protoencantador de los encantadores» según el hidalgo (*Quijote*, 2, 41, 963) y de Urganda, quien recibe el sobrenombre de «la desconocida» por su capacidad de transformarse (*Amadís de Gaula*, 1, 2, 256; Mérida Jiménez, 2001: 93). De ellos la heredan los posteriores magos caballerescos. En otro orden de cosas, el creer que se transformaban era característico de las brujas y brujos que perseguía y condenaba la Inquisición por las mismas fechas, como revela *El coloquio de los perros* cervantino. Mediante el transformismo los magos podían adoptar la forma de un niño, hombre o viejo y sus variantes femeninas, o de animales, ya vulgares (perro, gato) en el caso de los brujos perseguidos por la Inquisición, ya fantásticos (dragones, serpientes, grifos) en el caso de los magos de los libros de caballerías.

Aunque muchos magos caballerescos poseen esa facultad de transformarse, otros carecen de ella. Ejemplar es el caso de Arcaláus, que se disfraza, pero no se transforma (Nasif, 1992: 143). Transformar las apariencias ajenas mediante la magia está entre los atributos de Malfada (*Palmerín de Olivia*, cap. 74, pp. 160), Laciva y Piromancia (*Floriseo*, 2, 18, 199; 2, 50,

19 El mismo mago Merlín se transforma repetidas veces en la obra que protagoniza (por ejemplo, *Baladro*, 1907, caps. 66-67). Es famosísima la transformación de la apariencia del rey Uter en la del esposo de Iguerna, realizada por Merlín para que pueda tener ocasión de «dormir» con la dama (cap. 110).

278), quienes convierten a los caballeros en animales; la Doncella del Anillo usa un libro que le entregó Astrofonia donde está escrito cómo cambiar las apariencias de las personas (*Felixmarte*, cap. 22, p. 192). Melía logra metamorfosearse en un horrible vestiglo para atacar a Lisuarte (*Lisuarte*, cap. 27, p. 62) y Zirfea se presenta disfrazada ante Lisuarte para pedirle su espada y capturar con ella a Urganda (*Amadís de Grecia*, 2, 10, 267-267). En el *Polindo* Malatria se transforma en cierva para escapar del héroe que la ha capturado. El mago perseguidor de don Quijote está especialmente dotado para ese tipo de magia, pues, según el caballero, transforma personas en cosas (molinos), en animales (rebaños) o en otras personas (a Dulcinea en campesina, al Caballero de los Espejos en bachiller, al esposo de la hija de doña Rodríguez en el lacayo Tosilos). Predmore (1958: 60) ofrece una lista bastante completa de los cambios de apariencia atribuidos a los encantadores.

La facultad de transformarse a sí mismos o a otros es común a los auxiliares (Urganda) y a los oponentes mágicos en los libros de caballerías, pero don Quijote la asocia a los segundos, quizá porque en los antagonistas ese recurso cumple la función de facilitar el engaño o proporcionar al mago la forma de un ser temible con la que poder luchar físicamente contra el héroe, mientras que las metamorfosis de los magos amigos suelen revestir un carácter más lúdico que funcional.

La enemistad hacia el héroe

Como ya se vio, el carácter de antagonista viene dado por las motivaciones propias del personaje, no por su catadura moral. Al igual que otros tipos de antagonistas, los magos o magas se enfrentan al héroe principalmente por venganza (Arcabona, Melía, Zirfea, Galarza, Propercia, Zerisa, Astrofonia, Malatria, Obelia). En algunas ocasiones la motivación es más compleja y depende de los conocimientos proféticos del mago: Melía se opone a Lisuarte porque sabe que la destruirá; Fristán se opone a Belianís porque sabe que compite con su protegido por el amor de Florisbella y que ha de combatir con Periano y quizá matarlo. Otras veces es el héroe el que inicia el enfrentamiento, intentando impedir los malos encantamientos, como sucede en el *Floriseo*, o injusticias y traiciones, como en el *Amadís de Gaula*. Estas motivaciones justifican también los enfrentamientos entre

don Quijote y los malos encantadores: la persecución de que es objeto el manchego se debe a que el encantador sabe que, andando el tiempo, ha de derrotar a un caballero que él protege; y el loco hidalgo toma la decisión de atacar a los frailes-encantadores que supone llevan raptada a una princesa. Don Quijote afirma otras veces que sus perseguidores se mueven por envidia (*Quijote*, 1, 24, 268; 2, 8, 688; 2, 32, 896).

No es raro que el mago agresor reúna alguno de los rasgos que permitirían clasificarle como perteneciente a categorías típicas del antagonista de los libros de caballerías: gigante, caballero follón, salvaje, pagano o infiel. Eutropa (*Palmerín de Inglaterra*), Obelia y Malatria (*Polindo*) son gigantas, y pariente de gigantes es la sabia Zerisa del *Olivante de Laura*. Arcaláus es un caballero follón, Melía es una mujer salvaje, como estudia Campos García Rojas (1997b). Fristán y Silfeno son paganos, al igual que son infieles o paganos todos los encantadores que acabamos de mencionar, a excepción de Arcaláus. El paganismo, sin embargo, no implica la condición de antagonista. El autor del *Espejo de príncipes*, probablemente buscando la originalidad mediante la variación de un tópico, convierte en protector de su caballero y en co-historiador de sus aventuras al sabio pagano Lirgandeo. Naturalmente, el mago acabará por convertirse al cristianismo, al igual que Zirfea, cuya ausencia de conexión diabólica permite su transformación de antagonista en auxiliar de Amadís de Grecia. En el *Quijote*, es gigante el mago inventado por los duques, Malambruno, y moro o gigante el celoso encantado que ataca a don Quijote en su aventura nocturna con Maritornes. También es moro su sabio historiador, Cide Hamete, cuya actitud hacia el protagonista de su narración no parece muy positiva.

Arcaláus y los magos malvados del *Belianís*

La mayoría de los encantadores del *Quijote* son anónimos. En cuanto a los librescos, los únicos citados en la Primera parte con nombre propio²⁰ son Arcaláus y Urganda (*Amadís de Gaula y Sergas*), Alquife o Esquife (*Lisuarte de Grecia y Amadís de Grecia*), el sabio Lirgandeo, (*Espejo de prin-*

20 El cura inventa al rey Tinacrio el Sabidor, y la falsa condesa Trifaldi, al gigante Malambruno, que no proceden de ningún libro de caballerías.

cipes y caballeros) y Fristán o Frestón (*Belianis de Grecia*).²¹ A éstos se suma en la Segunda parte, procedente de la literatura artúrica medieval, el mago Merlín, cuyas aventuras corrieron también en los moldes de la imprenta en el primer tercio del siglo XVI y que es, con gran diferencia, el mago cuyo nombre se menciona en más ocasiones y por parte de los más variados personajes. Pero Merlín no es simplemente un recuerdo de la literatura artúrica: reaparece como encantador revivido en la *Tercera y Cuarta parte del Belianis*, constituyendo otra semejanza más de las muchas existentes entre esta obra y el *Quijote*.²² Los mismos magos se encarnan en la parodia caballeresca de los duques, excepto Urganda y Fristán. Parece que Cervantes no quiere dar ningún nombre nuevo, quizá porque recurre a los más conocidos por los aficionados al género,²³ y porque en los pocos que menciona deja transparentar su admiración por las obras concretas en que aparecen.

21 El perspectivismo cervantino aplicado a los nombres, que ya se deja sentir en las dudas que invaden al autor respecto al nombre real de su protagonista, afecta también a Alquife y Fristán, que ven modificados sus nombres buscando un efecto humorístico, por más raro que sea que esto suceda en la memoria de un apasionado de los libros de caballerías. Cervantes hace incongruente a su personaje a cambio de un efecto cómico, aspecto de su narrativa subrayado por Martín Morán (1999).

22 Merlín es personaje fundamental en las obras de la literatura artúrica castellana que tuvieron amplia difusión durante el siglo XV (Cuesta Torre, 1999). La imprenta supo aprovechar el éxito de estas novelas medievales presentándolas como libros de caballerías. Para el éxito del *Tristán* en la Península en la Edad Media y el siglo XVI, véase Cuesta Torre (1994: 32-44; 1997). El *Baladro* existe en dos versiones, de 1498 y 1535, y la *Demanda* se publicó en 1515 y 1535. Un mago de nombre Merlín aparece también en la *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros* (2, cap. 21) y en el *Baldo* (1, cap. 7), aunque es dudosa su identificación con el personaje artúrico.

23 El *Belianis* y el *Espejo* están entre los más reconocidos, entre los pocos traducidos a otras tres lenguas (inglés, francés e italiano), y tienen ediciones en fechas próximas a la redacción del *Quijote*. De la *Primera parte del Espejo* hay ediciones en 1555, 1562, 1579, 1580, 1583 o 1586 y 1617. La *Segunda parte* apareció en 1580, 1581, 1585, 1589 y 1617. La *Tercera parte* vio la luz en 1587 y apareció, dividida en *Tercera y Cuarta partes* en 1589 y 1623. Existe una *Quinta parte* manuscrita (*Espejo*, 1975: 43-46 y 63-78; Lucía 2004a: 173-181). La *Tercera y Cuarta parte* del *Belianis* se publicó en Burgos por Pedro de Santillana en 1579, y sin duda revitalizó el interés por la *Primera y Segunda parte*, de las que contamos con ediciones de 1547, 1564, 1580 y 1587, y traducciones al italiano en 1586, al inglés en 1598 y 1775 y al francés en 1625. Puesto que no existe una edición accesible de la *Tercera y Cuarta parte*, remitimos a la guía de lectura de Gallego (2003). Cuenta también con una *Quinta parte* manuscrita (Eisenberg y Marín, 2000, ref. 1536). En cuanto a los libros amadisianos, especialmente la obra inaugural y las continuaciones de Feliciano de Silva, gozaban de enorme fama. El *Lisuarte*, primera obra caballeresca de Feliciano de Silva, contó con ediciones en 1514, 1525, 1534, 1539, 1543, 1548, 1550, 1564 y 1587. Véase la bibliografía ofrecida por Sales en su «Introducción» al *Lisuarte* (2002: 35-36).

Al grupo de encantadores antagonistas pertenecen Arcaláus²⁴ y Fristón, ambos personajes de dos de los libros de caballerías, el *Amadís* y el *Belianís*, salvados del escrutinio.²⁵ Por ello nos parecen merecer un análisis un poco más detallado. ¿Por qué, de todos los posibles, Cervantes elige mencionar a éstos? En primer lugar, nos ponen sobre la pista del género masculino de los malos encantadores en la imaginación de don Quijote, en contra de la tradición social y literaria. En segundo lugar, a diferencia de muchos otros antagonistas mágicos, son personajes fundamentales en la narración, no son accesorios, no están relegados a un episodio concreto, intervienen repetidas veces y su enfrentamiento con el héroe es continuado y no concluye hasta su derrota. Asumen más de un papel, lo que asegura un mayor nivel de intervención en el argumento: Arcaláus es también el instigador y cabecilla de los enemigos de Lisuarte, y Fristón es el auxiliar mágico de uno de los caballeros protagonistas, Periano de Persia, y el historiador que escribe la obra. En cuanto a capacidades, poderes o facultades de hechicería, Arcaláus y Fristón muestran los dos extremos del espectro del saber mágico. En lo que se refiere a su enemistad hacia el héroe, ambos la manifiestan en grado sumo, hasta el punto de llegar a la confrontación física, aunque sus motivaciones son diferentes.

Arcaláus aparece nombrado por dos veces en la gran novela cervantina (*Quijote*, 1, 15, 164; 2, 35, 920), y en ambas ocasiones se destaca su mortal enemistad hacia Amadís. Éste es el primer mago masculino, malvado, personaje principal y antagonista que nos ofrece el género de los libros de caballerías.²⁶ Está reconocida unánimemente la influencia del

24 Petrucci (1992: 112) comenta respecto a Arcaláus: «Es el enemigo central de Amadís y de todo lo que éste representa». En su cuadro 4: «Oposición de actantes-actores», Arcaláus aparece como «opositor».

25 El *Belianís* es puesto en cuarentena y criticado parcialmente, pero no resulta quemado. Además se le menciona en otros lugares (Orduna, 1973: 179-180) y su protagonista es uno de los que dirigen un soneto a don Quijote. Sobre el aprecio de Cervantes por el *Belianís*, véase Roubaud-Bénichou (2000: 227-229; y también 1999: 54-59), donde valora la personalidad literaria del autor, la ambición de su dedicatoria, las alusiones al público al que estaba destinada la obra y el aprecio de que gozó en su época y aún posteriormente, hasta el punto de ser traducido al inglés, así como el conocimiento de la obra por parte de Avellaneda.

26 Cacho Blecua (1991: 150) comenta brevemente la figura de Arcaláus como antagonista, subrayando el cambio al género masculino de la maga antagonista Morgana, que prefigura el tipo en la materia artúrica y su consecuencia: el mago puede enfrentarse al héroe también por las armas.

Amadís sobre el género, y su héroe es uno de los más admirados por don Quijote, como él mismo señala en la penitencia de Sierra Morena, prefiriéndolo expresamente a Belianís (*Quijote*, 1, 25, 274). Parece lógico que Arcaláus encarne para don Quijote el prototipo del mago antagonista, pues lo fue de su más admirado caballero.

Sin embargo, en la obra de Montalvo este mago apenas merece el nombre de tal.²⁷ Sus hechos mágicos se limitan a la cámara encantada y a los regalos arteramente donados a Lisuarte, que éste ha de devolver y que desaparecen entregados por la reina, incapaz de distinguir sueño y realidad (*Amadís de Gaula*, 1, caps. 29 y 31; Cacho Blecua, 1979: 157-163). En el ensueño de la reina Brisena hace una profecía que fracasa. Arcaláus no es capaz de ver el futuro: su profecía no es sino una suposición razonable sobre lo que ha de suceder. Para vencer a Lisuarte no se vale de la magia sino de la astucia, engañándole a través de la doncella para que abandone sus buenas armas por otras supuestamente encantadas y en realidad débiles. Lisuarte aparece ante el lector por dos veces culpable por aceptar objetos encantados, en los que no debía confiar. Sin embargo, ninguno de esos objetos demuestra estar encantado. Los poderes de Arcaláus se encaminan a la pérdida de la consciencia al colocar a su oponente en un estado de ensoñación. Amadís en la cámara encantada había perdido el conocimiento: «Yo bien sentí cuando me él desarmó, mas todo me parecía como en sueños» (*Amadís de Gaula*, 1, 19, 439). También Brisena cree soñar. No se demuestra que sea capaz de realizar otro tipo de encantamientos, y parece carecer de poderes como la transformación, la adivinación, la visión del futuro o la sanación.

Arcaláus destaca por la intensidad de su odio hacia el protagonista: «de ninguna manera te podría querer bien, ni te dexaré de fazer el mal que pudiere» (*Amadís de Gaula*, 4, 130, 1724) y «Cavalleros, decid a Amadís que [...] se guarde bien de mí, que yo espero presto vengarme dél» (*Ama-*

27 Avalor-Arce (1990: 390-394) cree que ha sufrido una transmutación debida a la pluma de Montalvo, que ha podado y reducido la importancia del personaje del *Amadís* primitivo. Analiza la decadencia del mago a medida que avanza la obra. En el mismo sentido, véanse Mérida Jiménez (2001: 274-275) y Nasif (1992: 145): «Arcalaus, más que un hechicero, es un mal caballero que sabe un poco de magia. Su poder es pequeño y no puede compararse con el de Urganda. Este Encantador tiene todos los vicios del ser humano, todas sus debilidades; esto le hace uno de los personajes más interesantes y complejos de esta novela».

dis de Gaula, 4, 130, 1725). Sobre los poderes de Arcaláus don Quijote no hace ninguna apreciación, pero sí sobre su enemistad hacia Amadís. Montalvo insiste en su caracterización como antagonista, pues lo es, no sólo del héroe Amadís y de su hijo Esplandián, sino del mismo rey Lisuarte. Al igual que don Quijote se va a enfrentar a los frailes de San Benito que supone encantadores (*Quijote*, 1, 8, 99), Arcaláus llega a medirse con Amadís por las armas, directamente, sin intermediarios y sin magia, en tres ocasiones: la primera vez al ser atacado por el héroe (*Amadís de Gaula*, 1, cap. 19), que le reclama la muerte de otro caballero a petición de su enano; la segunda en el rescate de Oriana, raptada por el mago (*Amadís de Gaula*, 1, cap. 35). En la tercera ocasión ataca sin conocerlos a Oriana y Beltenebros y resulta vencido y mutilado en el encuentro (*Amadís de Gaula*, 2, cap. 57). A pesar de sus escasos poderes, conseguirá apresar por dos veces al protagonista (la segunda sin reconocerle, *Amadís de Gaula*, 2, cap. 69), circunstancia a la que hace referencia don Quijote. Arcaláus odia intensamente a Amadís, pero no lo persigue: o lo ataca sin conocerlo o es el protagonista quien se mete en el camino del mago, cuyos malignos esfuerzos se dirigen más bien contra Lisuarte, motivado por su ambición: promete la corona a Barsinán con la condición de que le convierta en su mayordomo mayor (*Amadís de Gaula*, 1, 31, 532). Tras instigar otras dos revueltas contra Lisuarte, Amadís lo apresa en una jaula, y finalmente morirá a manos de Esplandián en las *Sergas*. Su antagonismo simbólico lo convierte casi en un alegórico representante de la soberbia, el orgullo, la ambición y la descortesía. Para nuestros propósitos conviene destacar que su antagonismo está motivado fundamentalmente por la venganza.

A pesar del prestigio del *Amadís* y de la admiración profesada a esta obra por los personajes del *Quijote*, es a Fristón, y no a Arcaláus, a quien el caballero manchego elige como antagonista al atribuirle la desaparición de su biblioteca y la conversión de los gigantes en molinos: «Que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes» (*Quijote*, 1, 8, 96).

Fristón le inspira la idea de la persecución de los encantadores y también el optimismo de don Quijote sobre su victoria final. ¿Por qué éste y no otro? La elección de don Quijote es lógica desde la psicología del personaje: en el *Belianís de Grecia* (I, 206-207) se da una razón para que per-

siga al héroe, la protección que ejerce sobre otro caballero, que puede traspasarse fácilmente a la nueva situación (*Quijote*, 1, 7, 90), y su nombre guarda relación fónica con el propuesto al azar por la sobrina (Muñatón): es sonoro y expresivo y permite un juego de palabras cómico; además es personaje de uno de sus más admirados libros de caballerías, al que hubiese deseado dar continuación.²⁸ Pero no hay que olvidar que es la elección impuesta por Cervantes, a través del personaje de la sobrina. ¿Por qué Cervantes lo prefiere a Arcaú? Fristón es un mago puro, no un mago-caballero con ambiciones propias, y como tal no tiene motivos personales de enemistad hacia Belianís. Ni él ni el caballero al que favorece tienen vicios notables, o cometen o defienden injusticias. Aunque sí usa la magia satánica (2, 365), no es malvado. Fristón recibe en el *Quijote* el nombre de sabio (1, 8, 96) y no el de hechicero ni mal encantador, aunque sea «muy enemigo mío», según don Quijote (1, 7, 90). Podría definírsele como «envidioso» de las hazañas de Belianís y, desde luego, como malintencionado y maligno. Como mago, Fristón adopta otras funciones típicas de éste, tales como la de historiador, donante de armas u objetos mágicos, sanador, creador de pruebas caballerescas y del paraje infernal de la Selva de la Muerte, «transportista», encantador, profeta y conjurador de diablos (I, ii, 206-215, 228, 236-245, 294, 306-307, 344 y II, 7-11, 15, 90-92, 97, 156, 238, 365-368, 373), facultades que también poseen los encantadores de don Quijote y que contribuyen a que su papel sea más importante. Fristón pudo inspirar algunos episodios quijotescos: hace correr a Belianís detrás de unos ilusorios gigantes que raptan a su amada (I, 211), lo que nos recuerda las alucinaciones que embiste don Quijote; se lleva a Florisbella en un carro volador a un castillo mágico, como el encantado don Quijote cree que debería ser transportado él;²⁹ si el perseguidor de don

28 Sobre esta cuestión, véanse Eisenberg (1995: 13) y Roubaud-Bénichou (2000: 227). Roubaud conoce la existencia de la *Quinta parte* manuscrita, de la cual ha visto el volumen de la Biblioteca de Viena, en la que figura como autor Pedro Guiral de Berrio y que comprende 91 capítulos distribuidos en cuatro libros (Roubaud-Bénichou, 2000: 229, n. 27).

29 «Si a esa ora, por los aires, con infernal furia, no viera venir más de veinte dragones cercados de llamas de fuego, que un carro parecían traer de la misma llama cubierto, y en él venían muchas disformes figuras [...] en el cual fueron puestas las princesas Florisbella, Hermeliana, Policena, con las hermosas Sirena y Imperia e infanta Matarrosa con la reina Aurora, y con la presteza que fue su venida, se tornó a bolver a todos los presentes, dando gritos las que eran llevadas» (1, 464). Compárese con *Quijote* (1, 46, 539):

Quijote encanta a Dulcinea, Fristán encanta a la amada de don Belianís en un lugar inaccesible (II, 456-459); además posee una notable inventiva (no en vano es el autor de su propia historia) que le permite engañar a otros personajes para atraerlos donde él desea, como el cura y el barbero atraen a don Quijote a su casa.³⁰ En definitiva, Fristán es un auténtico encantador, que supera a la maga protectora del héroe, «que ni en antigüedad ni en saber eran yguales» (II, 464), mientras que Arcaláus es un personaje híbrido, ni buen caballero, ni buen encantador. Y sobre todo, Fristán queda vivo en una obra inconclusa, mientras que Arcaláus moría a manos de Esplandián en las *Sergas*. Pero lo que debió de ser fundamental a la hora de decidir la elección es su capacidad de metamorfosearse y transformar a otros, de la que carece Arcaláus. Fristán cambia la apariencia externa de Belianís y del emperador Belanio para que se maten el uno al otro en batalla (I, 215), mientras que se transforma a sí mismo en otras ocasiones, ya en viejo (II, 11), ya en grifo (I, 244). Cervantes precisa encantadores dotados de esta facultad para desarrollar el tema del contraste entre realidad y apariencia, el famoso perspectivismo cervantino, que se desprende de su concepto del mundo como laberinto (Navarro González, 1951: 278; Predmore, 1958: 59; Avallé-Arce, 1976: 133).

Por último, el *Belianís* proporciona otra pista sobre los encantadores malvados quijotescos: el motivo por el que son plurales y masculinos. En pocos libros de caballería cobran tanto relieve los magos malvados, que en este caso son varios que actúan independientemente, por separado, sin establecer relación entre sí y se convierten en antagonistas directos del héroe en distintas ocasiones y por distintos motivos. Su enemistad es extre-

«jamás he leído, ni visto, ni oído que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales; porque siempre los suelen llevar por los aires, con estraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube, o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante».

30 Con gran astucia consigue utilizar al caballero en contra de su protectora. Para ello, de nuevo inventa una falsa historia del estilo de las habituales aventuras de los libros de caballerías: «una malvada encantadora, que cerca de aquel reino haze abitación, aviendo el rey por muchos males y traiciones que avía hecho mandado matar a un hijo suyo, tomó con él tanta enemistad que vino una noche a su palacio en figura de un terrible basilisco y, matando dos hijos pequeños quél tenía, le llevó preso encima de unas montañas donde le haze dar los mayores tormentos que figurarse pueden [...] que os avisava que traía en la mano una espada con la cual se mudava en la propia figura de la misma Belonia y que en todo caso se la tomássedes» (*Belianís*, II, 7-8).

ma: pretenden acabar con él por completo, aniquilarlo, matarlo, no encantar-lo. El enfrentamiento entre el protagonista y sus antagonistas mágicos no es episódico y se reitera a lo largo de la Primera y Segunda parte de la obra. Don Belianís podría decir muy bien, con don Quijote, que le persiguen los malos encantadores.

En el bando positivo aparecen tres magos: Belonia, la única relacionada con el protagonista, su ayudante y amiga; y Andrómaca y Medea, que realizan encantamientos en el pasado del tiempo novelesco y no interactúan con Belianís. Frente a éstas, cuatro magos negativos, dos de ellos antagonistas del héroe: Fristón y el sabio Silfeno, siendo los otros personajes secundarios y episódicos. El rey Necaón utiliza su saber contra el emperador de Babilonia Bandenazar en los tiempos antiguos (I, 227) y es, por tanto, antagonista de este buen rey-caballero. El rey Astorildo encanta a Policena por haber rechazado a su hijo, y envía a otro de sus hijos a vengar a su hermano (I, 381-382 y II, 353). Son magos malvados, pero no asumen la función de antagonistas del héroe. El que las tres magas sean ayudantes del héroe y los magos actúen como oponentes justificaría en el recuerdo selectivo de don Quijote que las alusiones a malvados encantadores fueran siempre en masculino.

A partir de la aparición en el relato de Silfeno (II, 261), Fristón interviene menos hasta el encantamiento final con el que concluye la segunda parte de la obra de Jerónimo Fernández. Éste es, además de un mago, el consejero del rey, artífice de artilugios bélicos (prepara unas minas para derribar las murallas de Babilonia), y guía del príncipe Ariobarzano y de la princesa Imperia por la desconocida geografía de la enemiga ciudad de Babilonia; en momentos puntuales asume la función de mensajero y de escriba, así como la de médico, siendo autor de un bálsamo que cura de forma inmediata cualquier herida; domina a los demonios mediante un libro, lo que revela su conexión diabólica, y adopta la figura de un viejo para perpetrar su más importante traición, aunque antes se había disfrazado, para parecidos fines, de escudero (II, 206, 262, 275-280, 333, 346, 359, 365-366, 399, 430-436). En cuanto a su personalidad, pocos datos se proporcionan, salvo el de su falta de valor («el sabio que delante todos iba, que más de encantamientos que de esfuerzo se le alcançava», II, 269). Silfeno es el sabio del príncipe Ariobarzano, otro competidor amoroso y bélico de Belianís. Desarrollará la enemistad hacia el héroe al producirse la guerra entre su señor, el Gran Tártaro, y el soldán de Babilonia, a favor del

cual pelea Belianís, pero más tarde intentará por tercera vez matarlo, junto a sus amigos, por venganza personal. Al no conseguirlo, advierte al príncipe de Grecia: «antes de mucho tiempo te verás en tanta estrechura que maldizirás la hora en que fuiste engendrado. Y en mí te certifico tendrás un mortal enemigo, porque ya que lo que yo tanto deseaba no puede aver lugar, no dexaré de te perseguir hasta la muerte, porque no alcances lo que tu corazón tanto deseaba» (II, 435).

En la *Tercera y cuarta parte* de la obra el sabio Silfeno ya no tendrá protagonismo, excepto a través de su castillo encantado (III, caps. 23-24). Sus amenazas quedan, por tanto, sin cumplir. Fristón mantiene durante un tiempo su carácter de antagonista, intentando una nueva maniobra contra el héroe, a la que se opone Belonia. La batalla entre los magos queda interrumpida por la intervención de Belianís, que logra apresar al grifo en que se había transformado su oponente y despojarle de sus libros, con lo que pierde su poder (III, cap. 10). Al ser perdonado por éste, promete no volver a actuar contra él. Pero otros magos ocupan el lugar de antagonista del héroe que había dejado libre Fristón, aunque como personajes secundarios y episódicos. Baldano (IV, cap. 60) tiene tratos con los diablos y gracias a un demonio familiar suyo conoce la identidad de su enemigo. Cuando pretende asesinar al rey de Inglaterra, Belflorán lo mata. También el sabio Dorión (IV, cap. 73), rey de los héroes vencidos, se opone de forma episódica a Belianís y Belflorán al apoyar a su enemigo Adamantes, aunque en este caso se trata de un personaje secundario.

En cuanto a la *Quinta parte del Belianís*, parece evidente que Cervantes no conoció su existencia, pues el cura (*Quijote*, 1, 6, 82) alude al «Belianís con su segunda, tercera y cuarta parte» y a las aventuras del Castillo de la Fama, que se inician en el cap. 19 de la *Tercera parte*. Es precisamente esa *Quinta parte* la que hubiese deseado escribir el propio don Quijote para acabar la inacabable aventura que queda en suspenso al finalizar la *Cuarta parte* con el tópico del manuscrito perdido, que deja incompleta la historia y que tan bien fue aprovechado por Cervantes en el episodio interrumpido de la batalla del vizcaíno (*Quijote*, 1, caps. 8-9).³¹

31 Se publicará próximamente mi artículo «De combates interrumpidos y manuscritos incompletos. En torno a *Quijote*, 1, caps. 8-9 y los libros de caballerías», *Bulletin of Hispanic Studies* (2007), una primera versión del cual se presentó como comunicación al congreso internacional *Cervantes y su tiempo*, celebrado en León, noviembre de 2005.

Cervantes precisa de encantadores que justifiquen la visión de don Quijote frente a la de Sancho y los demás personajes, y se los proporciona a través de la idea, sugerida por el cura y el barbero, de la desaparición de la biblioteca a manos de uno de ellos, que acaba por ser identificado con Fristón. Los encantadores malignos de los libros de caballerías perdonados, Arcaláus y Fristón, son los únicos mencionados con nombre propio e inspiran la idea de un encantador agresor y masculino, personaje atípico en estas obras, donde la agresión mediante la magia suele ser obra de mujeres. Las menciones a Fristón, que tan pronto desaparece de escena para no volver a ser recordado, unidas a la admiración de don Quijote por Belianís y a la opinión relativamente favorable del cura hacia las obras que protagoniza, sugieren que el paso del encantador perseguidor singular a los encantadores plurales está inspirado en los libros de Jerónimo Fernández, en los que los magos antagonistas son, todos ellos, hombres; en los que existe una pluralidad de estos personajes sin que haya relación familiar o de amistad entre ellos, y en los que la iniciativa de la agresión tiene su origen en los magos y no en el héroe.³² El carácter peculiar de los magos antagonistas del *Belianís*,³³ masculinos, hechiceros y nigromantes, bien dotados de poderes mágicos, personajes principales de la obra y muy enemigos del héroe por proteger a sus oponentes caballerescos, unido al hecho de que Fristón sea también historiador y transformador de apariencias y Sil-

32 La *Tercera parte* del ciclo del *Espejo de príncipes* presenta la particularidad de ofrecer una mayoría de personajes masculinos en el grupo de los encantadores. A los positivos, se oponen los encantadores malvados Selagio y su maestro Lupercio, que continuarán interviniendo en la *Quinta parte* (Lucía Megías, 2004a: 186). Selagio persigue a Rosicler por haber provocado la muerte a su sobrino y a su hermano y por conocer que será responsable de la muerte de su hermana y cuñado. Durante tres siglos impide que salga a la luz la Tercera parte del libro, que contiene el relato de las aventuras del héroe. Su fin se produce al enfrentarse a los magos auxiliares Lirgandeo y Artemidoro en una lucha a muerte. Lupercio actúa contra Rosabel, hijo de Rosicler, encantando a su dama, para vengarse de éste por haber apresado a su discípulo Selagio. Agradezco los datos sobre la *Tercera parte del Espejo* a Claudia Benítez García, quien actualmente elabora el trabajo titulado «Los sabios encantadores en la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros*: tipos y funciones», bajo la dirección del Dr. Axayácatl Campos García Rojas en la UNAM. Interesa subrayar, en relación con el *Quijote*, que también aquí encontramos una mayoría de magos masculinos y que los antagonistas son plurales. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el *Belianís*, estos magos están interrelacionados y la iniciativa de la agresión no parte de ellos.

33 No es lo único peculiar en la obra, como puso de relieve Orduna (1996), aunque no trata este aspecto.

feno autor de un bálsamo curativo, funciones y facultades de los encantadores más recordadas por el caballero manchego, así como el carácter protagonista de ambos, parecen asegurar la influencia que esta obra tuvo en la configuración de los quijotescos.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos (1991), «Mujeres y hadas en la literatura medieval», en M.^a Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideología de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 21-33.
- Amadís de Gaula*= Garci Rodríguez de Montalvo (1991), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- Amadís de Grecia*= Feliciano de Silva (2004), *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 19.
- Arderique*= *Arderique (Valencia, Juan Viñao, 1517)* (2000), ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 7.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976), *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia.
- (1990), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- y Edward C. RILEY (1973), «Don Quijote», en su *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, pp. 47-79.
- Baladro*= *Baladro del sabio Merlín*, en *Libros de caballerías* (1907), pp. 3-162.
- Baldo*= *Baldo (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542)* (2002), ed. de Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 13.
- Belianís*= Jerónimo Fernández (1997), *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, intr., texto crítico y notas de Lilia E. F. de Orduna, Cassel, Reichenberger, 2 vols.
- BELTRÁN, Rafael (1997), «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en Ian Richard Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis Books, pp. 21-47.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa-Universidad de Zaragoza.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991) = *Amadís de Gaula*.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (1997a), «Florisdelfa: un episodio insular en *Tristán de Leonís* desde una interpretación de sus elementos mágicos y la magia», en Andrew M. Beresford, «*Quien hubiese tal ventura: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*», Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 237-245.
- (1997b), «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las Sergas de Esplandián*», en Andrew M. Beresford y Alan D. Deyermond (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 135-144.
- CANALEJAS, Francisco de Paula (1878), *Los poemas caballerescos y los libros de caballerías*, Madrid, Imprenta Central-Casa Editorial de Medinas.
- CARDINI, Franco (1982), *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península.
- CARO BAROJA, Julio (1987), «Mujer, religión y magia», *Historia* 16, 136, pp. 39-43.
- CEMYR (2000) = *Ciencia y magia en la Edad Media, Cuadernos del CEMYR*, 8.
- Claribalte = Gonzalo Fernández de Oviedo (2002), *Claribalte*, estudio preliminar, ed. crítica, notas e índices de María José Rodilla León, México, Universidad Autónoma Metropolitana-UNAM.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (1994), *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad.
- (1997), «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», en Andrew M. Beresford, «*Quien hubiese tal ventura: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*», Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 227-236.
- (1999), «Personajes artúricos en la poesía de cancionero», en Vicenç Beltrán et ál. (eds.), *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noya, Toxosoutos, pp. 71-112.
- (2001), «Las insolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los caulleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballerescas*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 11-39.
- (2005), «Nuevas formulaciones del tópico del caballero soberbio en el *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada», en Juan Matas y José Manuel Trabado (eds.), *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad, pp. 321-341.
- Demanda* = *Demanda del sancto Grial*, en *Libros de caballerías* (1907), pp. 163-338.
- DÍAZ MARTÍN, José Enrique (2003), *Cervantes y la magia en «El Quijote» de 1605*, Málaga, Universidad.

- DUBOST, Francis (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Honoré Champion.
- EISENBERG, Daniel (1982), «Don Quijote y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 135-138.
- (1987), «La biblioteca de Cervantes», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. II, pp. 271-328.
- (1995), *La interpretación cervantina del Quijote*, Madrid, Compañía Literaria.
- y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Espejo* = Diego Ortúñez de Calahorra (1975), *Espejo de príncipes y caballeros [El cavallero del Febo]*, ed. de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 6 vols.
- Felixmarte* = Melchor de Ortega (1998), *Felixmarte de Hircania*, ed. de M.^a del Rosario Aguilar Pardo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 4.
- Florisando* = Ruy Páez de Ribera (1510), *Florisando*, Salamanca, Juan de Porras, Londres, British Library: C.57.g.21.
- Floriseo* = Fernando Bernal (2003), *Floriseo*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 14.
- FOGELQUIST, James Donald (1982), *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- GALLEGO, Laura (2003), *Beliantes de Grecia (III-IV) de Jerónimo Fernández (Burgos, Pedro de Santillana, 1579)*. *Guía de Lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (2000), «Reflexiones históricas sobre ciencia y magia en la Edad Media», *Ciencia y magia en la Edad Media*, Cuadernos del CEMYR, 8, pp. 11-52.
- GARIN, Eugenio (1991), «Consideraciones sobre la magia», en *Medievo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, pp. 125-139.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2005), «Magia y poética de los libros de caballerías hispano-portugueses», en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, pp. 115-130.
- HANSEN, Bert (1978), «Science and Magic», en David C. Lindberg (ed.), *Science in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 483-506.
- INFANTES, Víctor (2005), «La librería de Don Quijote y los libros de Cervantes (I, 6)», en Christophe Couderc y Benoit Pellistrandi (eds.), «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 79-92.

- Libros de caballerías*=*Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico - Ciclo carolingio* (1907), ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Bailly-Baillière.
- Lisuarte=Feliciano de Silva (2002), *Lisuarte de Grecia (libro VII de Amadís de Gaula)* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525), ed. de Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rociante, 12.
- LÓPEZ LAUDEIRA, Ricardo (1973), «Los encantadores de don Quijote y su crítica literaria», *Anales Cervantinos*, XII, pp. 115-128.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2004a), *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial.
- (2004b), «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*», en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 235-258.
- (2005), «Llibres de cavalleries a la biblioteca d'Alonso Quijano», en *Del Tirant al Quixot. La imatge del cavaller*, Valencia, Universitat de València, pp. 63-70.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1999), «La coherencia textual del *Quijote*», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 277-305.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1994), «Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad, vol. 1, pp. 269-276.
- (2001), «Fuera de la orden de natura»: *Magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Cassel, Reichenberger.
- (2004), *El gran libro de las brujas. Hechicerías y encantamientos de las mujeres más sabias*, Barcelona, RBA.
- MUGURUZA, Isabel (1996), *Humanismo y libros de caballerías. Estudio del «Olivante de Laura»*, de Antonio de Torquemada, Vitoria, Universidad del País Vasco.
- NASIF, Mónica (1992), «Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos con referencia a posibles antecedentes literarios», en Lilia Elda Ferrario de Orduna (dir. y ed.), «*Amadís de Gaula*». *Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Cassel, Reichenberger, pp. 135-187.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1951), «La locura quijotesca», *Anales Cervantinos*, 1, pp. 273-294.
- Olivante*=Antonio de Torquemada (1997), *Obras completas, II: Don Olivante de Laura*, ed. de Isabel Muguruza, Madrid, Biblioteca Castro.

- ORDUNA, Lilia Elda Ferrario de (1973), «*Belianís de Grecia* según los anotadores del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 12, pp. 179-186.
- (1996), «El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos», en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. (V Jornadas Medievales, septiembre de 1994)*, México, UNAM-El Colegio de México, pp. 115-121.
- (1992) (dir. y ed.), «*Amadís de Gaula*». *Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Cassel, Reichenberger.
- Palmerín de Inglaterra* = *Palmerín de Inglaterra* (1979 y 1982), ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Miraguano.
- Palmerín de Olivia* = *Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)* (2004), intr. de M.^a Carmen Marín Pina, ed. de G. di Stefano, colaboradora Daniela Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 18.
- PETRUCCCELLI, Maria Rosa (1992), «Personajes, marca y sentido en el relato», en Lilia Elda Ferrario de Orduna (dir. y ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Cassel, Reichenberger, pp. 81-133.
- Platir* = *Platir (¿Valladolid?, Nicolás Tierri, 1533)* (1997), ed. de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Polindo* = *Polindo* (2003), ed. de Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 1.
- PREDMORE, Richard L. (1958), «El encantamiento», en *El mundo del Quijote*, Madrid, Ínsula, pp. 55-76.
- Quijote* = Miguel de Cervantes (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2.^a ed. corr. La edición va acompañada de un *Volumen complementario* y un CD-ROM con el texto virtual.
- ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia (1999), «Calas en la narrativa caballerescas renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanis*», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 49-84.
- (2000), *Le Roman de chevalerie en Espagne: Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion.
- SALES DASÍ, Emilio José (2001), «La dueña traidora: venganzas y secuestros en las continuaciones del *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33, pp. 24-36.
- (2004), *La aventura caballerescas: Epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Segunda parte del Espejo* = Pedro de la Sierra (2003), *Espejo de príncipes y caballeros. (Segunda parte)*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 15.

Sergas = Garcí Rodríguez de Montalvo (2003), *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.

Tristán = *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)* (1999), ed. de M.^a Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 5.

Tristán el Joven = *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)* (1997), estudio preliminar, ed. crítica y notas de M.^a Luzdivina Cuesta Torre, México, UNAM.

WHITENACK, Judith A. (1993), «Don Quijote and the Romances of Chivalry Once Again: Converted *Paganos* and Enamoured *Magas*», *Cervantes*, 13, 1, pp. 61-91.

EL DERECHO CIVIL EN EL *VALERIÁN DE HUNGRÍA*

Jesús Duce García
Universidad de Zaragoza

Voluminoso como un tonel de los que leía don Quijote, el *Valerían de Hungría* de Dionís Clemente, publicado en Valencia por Francisco Díaz Romano, en 1540,¹ contiene diversos elementos que le otorgan cierta singularidad temática. En relación con dicho asunto, recordemos que en el extenso íncipit de la obra Clemente declara abiertamente su profesión de notario, lo que corroboran los múltiples protocolos que se han conservado con su firma y autorización en los archivos valencianos.² Conocedor, pues, de los vericuetos de la escribanía y los entresijos de la justicia, el escritor quiso introducir en su libro, junto a los ingredientes habituales del género de caballerías, diferentes aspectos relacionados con el mundo del derecho en todas sus vertientes —civil, penal y procesal—, obteniendo de ese modo una confluencia narrativa de apreciable novedad en el ancho mar de la literatura caballeresca, donde las referencias jurídi-

1 Manejamos en todo momento el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: R-4372, aunque también conocemos los tres restantes conservados: Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Bon 8-IV-8, 9; Múnich: Bayerische Staatsbibliothek, 2º P.o.hisp.18; y Viena: Nationalbibliothek, CP.2.C.3.

2 En el Archivo del Reino de Valencia se conservan cuatro protocolos a su nombre: sign. 2490 (1539), 10041 (1548), 10042 (1550) y 10043 (1572). Por su parte, en el Archivo del Patriarca se halla una sola carpeta de grandes dimensiones, que contiene papeles y documentos de diversos años: sign. 620 (1523, 1525, 1530, 1535, 1545, 1557 a 1559).

cas y legislativas apenas tienen cabida, excepción hecha de algunos apuntes en obras fundamentales como el *Libro del Cavallero Zifar* o el *Amadís de Gaula*.³

Respecto al campo del *ius civile*, en el *Valerían* se aperciben, sobre todo, los pleitos por la sucesión de tierras y patrimonios, a los que se suman esporádicamente el derecho de familia y las distintas instituciones que lo componen, cuestiones de enorme trascendencia en la realidad de aquellos años, cuya reglamentación aparece en todos los códigos medievales y renacentistas, véanse la *Partida Sexta* de Alfonso X, el libro quinto de los *Fueros de Aragón*, y el libro sexto de los *Furs de Valencia*, entre otros ejemplos. Los casos testamentarios que Clemente desarrolla en el *Valerían* pueden agruparse en dos tipos generales: los que hacen referencia a testamentos de caballeros y nobles de gran prestigio y los que se basan en las prácticas sucesorias de reyes y emperadores. Dentro del primer grupo, entresacamos un ejemplo de un polémico testamento cuyas cláusulas determinan las facultades de la sucesión efectiva de los bienes raíces y materiales. En el citado documento queda establecido que la viuda, de nombre Manidora, si quiere conservar el usufructo de la hacienda del caballero Eporineo, no tendrá que contraer nuevas nupcias antes del plazo de dos años. En su defecto, dicha hacienda pasará de forma automática al hijo de ambos, sin posibilidad alguna de retorno:

Por donde passados algunos días, después de muerto mi padre, rogué a mi madre me dicesse licencia para ser cavallero, pues mi edad ya lo requiría, la cual no quiso por entonces otorgármela, antes me la difirió por no verme en algún peligro, y que no me fuesse de su presencia. Pues conocía que en la hora que yo sería cavallero, si había de hazer lo que los buenos acostumbran, no dexaría de ir por el mundo, experimentando mi bondad si alguna tenía. Con que me forçava çufrir, cuidando que aquellas causas del amor, que como

3 Véase, al respecto, el estudio de Enrique Álvarez Cora (1995). Este trabajo evidencia una enorme consulta textual que, sin embargo, no llega a traducirse en un detenido y contrastado análisis de los hallazgos. En cuanto al *Amadís*, pueden verse la aproximación de Juan Luis Suárez (2001) y los trabajos parciales de Silvia C. Lastra Paz (1999; 2003-2004). Por nuestra parte, tras las generosa indicación de Patricia Esteban, podemos añadir el caso del *Florisando* de Ruy Páez de Ribera (Salamanca, Juan de Porras, 1510), en el que aparecen dogmas y cánones eclesiásticos, anotaciones minuciosas sobre derecho romano y acercamientos diversos a la esencia del derecho común, el *ius commune*, todo ello acompañado por consejos de buen gobierno que remiten finalmente a la estructura de los espejos de príncipes.

madre me había de tener, procedían, aunque según después se vido, no eran sino muy contrarias de las que yo cuidava, porque su intención era de casar con un cavallero mancebo tan pobre de virtudes como de bienes. Pues al tiempo que con mi madre casó, aún no había hecho cosa que de cavallero fuesse, ni tenía para pagar las armas y el cavallo con que lo fizieron cavallero. El cual casamiento se dexó de efectuar por tiempo de dos años, después de la muerte de mi padre, porque *en su testamento dexava ordenado que si mi madre dentro de aquel término casava, perdiessse el derecho que tenía en su hazienda, e viniessse yo a la sucesión d'ella*. Y como ya estuviesse entr'ellos concertado, el primer día que passado aquel término fui a folgarme a un castillo que mi padre tenía a tres leguas de la ciudad en que bivimos, mi madre, con el cavallero que dixee, se desposaron y velaron. Por donde quando bolví del castillo, ya hallé a entrambos muy alegres, por razón del nuevo casamiento. Y aunque algunos días la amistad de su nuevo marido y mía pudo sostenerse, como sea cosa muy vulgar semejantes deudos no poder bivar en paz por largos tiempos, no sé sobre qué prácticas reñimos, de suerte que me convino salir de mi casa por apartar la ocasión que para le quitar la vida se me podía offercer, con que perdiera la libertad de ser cavallero, lo que yo sobre todas las cosas d'este perecedero siglo preciava y precio (II, cap. VII, ff. 146v-147r).

Era muy común en aquellos tiempos que en las segundas nupcias el nuevo cónyuge fuera más joven que su consorte, lo que respondía en ocasiones a intereses pactados entre las familias o sus representantes. Por otra parte, si el primer matrimonio había tenido algún hijo, no era extraño que surgieran desavenencias entre éste y el marido de nueva impronta, especialmente en el caso de que la madre viniera a mantener el usufructo durante mucho tiempo y no quisiera compartir las potestades originarias ni los beneficios adquiridos con los descendientes del primer himeneo (Delgado Echevarría, 1977: 125-132).⁴ De todo ello había que dar cumplida cuenta en los testamentos y contratos oportunos, siempre avalados por las figuras administrativas correspondientes. Éstas son las circunstancias que entran en funcionamiento en el ejemplo del *Valerían* que acaba-

4 Delgado Echeverría estudia con detalle la institución de la viudedad en la concepción familiar de los fueros y usos aragoneses. Esta institución se desarrolla a partir de los *Fueros de Aragón* de 1247 (ed. de Pérez Martín, 1999), influyendo en otros fueros colindantes y coetáneos, como es el caso catalán de los *Usatges* y, especialmente, el valenciano de los *Furs*, donde el sistema de sucesión y viudedad alcanzará un gran desarrollo y originalidad. No obstante, el derecho aragonés es pionero en el establecimiento de los rasgos fundamentales de la viudedad, entre los que cabe destacar el predominio de los valores colectivos y del grupo familiar, así como la universalidad de los bienes sucesorios de ambos cónyuges.

mos de leer. La decisión de la madre de contraer un nuevo enlace provoca el malestar de Amoraneo, su hijo, quien finalmente se enemista con Macronel, el joven cónyuge, situación que se irá enredando por momentos hasta la intervención resolutive de Florianteo, uno de los grandes paladines de la obra. Al final, como pertenece a un genuino libro de caballerías, el espíritu caballeresco prevalece por encima de otros principios; sin embargo, no hay que perder de vista el origen jurídico del conflicto, esto es, el testamento y última voluntad del noble fallecido. Es cierto que la narración no especifica íntegramente el contenido del testamento, pero el tono de insinuación que se desprende en el relato hace pensar que la madre y el segundo marido no han cumplido con rigor los puntos establecidos en dicho documento, lo que produce que Amoraneo exija sus derechos como descendiente directo con plena capacidad usufructuaria. Hay que recordar aquí el interesante articulado de los *Furs* valencianos, donde se generan sobre el particular dos importantes alternativas del sistema viudal, cuya libre elección por parte de la afectada no tiene precedentes en los códigos de la época: la viuda indotada y sin hijos del matrimonio de referencia tiene derecho a la institución de la *setantena* o setenta por mil de todos los bienes del marido; ahora bien, si tiene hijos de dicho matrimonio puede optar entre el usufructo de los bienes conyugales, con la obligación de atender a los hijos, y la citada *setantena*, desvinculándose por ello del compromiso familiar y de la tutela de menores (Gual Camarena, 1967; García, 1931a; 1931b; Belda, 1979).⁵ El caso de Amoraneo está relacionado claramente con la primera opción dentro de la segunda posibilidad legal que posee la viuda valenciana, si bien el luto que debe guardar por la muerte del marido se amplía en el *Valerían* a dos años, mientras que en los *Furs*, concretamente en el fur VI, rúbrica II del libro quinto, se dice que la mujer no puede tomar otro marido hasta que

5 A pesar de las indudables novedades que presenta el sistema retributivo de la viuda valenciana, la institución tiene su origen en el derecho romano, donde ya se asignaba a la viuda indotada una parte de la herencia del marido. También se observa la huella del usufructo viudal de otros reinos de la Corona de Aragón, especialmente el caso foral aragonés, como ya hemos visto en nota anterior, e incluso se recogen influencias del derecho árabe, según demuestran Honorio García y Miguel Gual Camarena. Por su parte, María Ángeles Belda insiste en la especial idiosincrasia del derecho de familia desarrollado en los *Furs* y en la avanzada aportación de las instituciones valencianas, como la citada *setantena* y también el *privilegi marital*, la *germanía* y el *creix*, algunas de ellas inexistentes en otros cuerpos forales.

transcurra un año de la muerte del primero, el llamado *any de plor*. El incumplimiento de esta norma provoca la pérdida de todos los beneficios y caudales que permanezcan del marido, tanto del *creix*, que es la donación primera de las nupcias en contrapartida del *exovar* aportado por la mujer, como de otros privilegios habilitados con posterioridad, recayendo en ese caso en los hijos del primer matrimonio o, *in absentia*, en los parientes más próximos e incluso en los causahabientes del fallecido.⁶ Quizá el aspecto de los *Furs* que mejor se refleje en el caso de Manidora, Macronel y Amoraneo sea la determinación taxativa de que los bienes relictos, como consecuencia de las segundas nupcias prematuras o indebidas, vuelvan a los hijos del primer matrimonio, lo que a fin de cuentas responde al criterio de proteger y dar continuidad al grupo familiar o núcleo original, en el marco de un derecho de familia superior a los capítulos de las sucesiones.

En el siguiente ejemplo se plantea de nuevo una sucesión de sedientes y muebles, aunque esta vez el carácter tiene un rango muy específico, dado que forma parte del derecho sucesorio real, el segundo de los campos en los que se desenvuelven los conflictos testamentarios del *Valerián de Hungría*. Nos encontramos, pues, con un gran dirigente, el rey de Lidia, el cual fallece sin dejar descendientes ni tener parientes reconocidos que puedan sucederle en el mandato, tal y como suelen establecer las costumbres y leyes de todos los estados monárquicos:

Y acaeció que, muriendo el rey de aquella provincia sin hijos ni otros deudos a quien *el derecho otorgasse la successión*, fue mi padre elegido por rey, pareciendo a los más principales que a ninguno le pertenecía por tantas y tan legítimas causas, assí por ser de mayor estado como sabio en las artes y cumplido de virtudes, lo que yo bien me escusara de contar si el processo de mi demanda no lo requiriesse (II, cap. XXXIX, f. 208r).

Lo cierto es que el nuevo rey, el sabio Zenofor, personaje de gran trascendencia en la trama de la segunda parte del *Valerián*, ha accedido al trono sin ser familiar o allegado del anterior rey y sin pertenecer a ninguna casa de la alta nobleza, lo que parece haberse dilucidado mediante la decisión consensuada de los hombres principales del país, quienes han

⁶ Los asuntos relacionados con los derechos y deberes matrimoniales de la mujer se agrupan en las rúbricas I-V del libro quinto de los *Furs*, dedicado íntegramente al derecho civil. Seguimos en todo momento la edición *Furs de València* (I, 1990).

visto en Zenofor los méritos y la capacidad suficientes para ocupar la cúspide regidora y sacar adelante los compromisos y empeños del reino de Lidia. Dicha opción, entre otras posibles y más comunes, se halla integrada en los textos jurídicos medievales, como así ocurre en la magnífica producción de Alfonso X, concretamente en la ley IX del título I de la *Partida Segunda*:

Ley IX. *Cómo el Rey deue amar a Dios por la gran bondad que es en él.*

Verdaderamente es llamado Rey aquel que con derecho gana el Señorío del reyno. E *puédese ganar por derecho en estas quatro maneras*. La *primera* es quando por heredamiento hereda los reynos el fijo mayor, o alguno de los otros que son más propincos parientes a los reyes al tiempo de su finamiento. La *segunda* es quando lo gana por auenencia de todos los del reyno, que lo escogieron por Señor, non auiedo pariente que deua heredar el Señorío del Rey finado por derecho. La *tercera* razón es por casamiento, e esto es quando alguno casa con dueña que es heredera del reyno, que maguer él non venga de linaje de Reyes, puédese llamar Rey después que fuere casado con ella. La *quarta* es por otorgamiento del Papa o del Emperador quando alguno dellos faze Reyes en aquellas tierras en que han derecho de lo fazer. Onde si lo ganan los Reyes en alguna manera que de suso diximos, son dichos verdaderamente Reyes. E deuen otrosí guardar siempre más la pro communal de su pueblo que la suya misma, porque el bien e la riqueza dellos es como suyo. Otrosí deuen amar e honrrar a los mayores e a los medianos e a los menores, a cada vno segund su estado, e plazerles con los sabios, e allegarse con los entendidos, e meter amor e acuerdo entre su gente, e ser justiciero dando a cada vno su derecho. E deuen fiar más en los suyos que en los estraños, porque ellos son su Señores naturales, e non por premia (Alfonso X, 1555).

La elección de Zenofor como rey de Lidia responde perfectamente al segundo supuesto del código alfonsí. Hombre de múltiples conocimientos, de gran sabiduría y bondad, Zenofor se aproxima en buena medida al prototipo del príncipe o noble vinculado a la cultura y los estudios humanistas, amante de la vida cortesana pero también partidario del contacto con el pueblo y las fiestas comunales. Se trata de un rey cercano y prudente, mesurado aunque resolutivo, siempre preocupado por sus vasallos. Ofrece por escrito a Diliarda, su hija y heredera, un excelente catálogo de consejos e indicaciones con el fin de que, cuando llegue el momento oportuno, sepa ejercer un gobierno con justicia, equidad y benevolencia, un gobierno que alcance de forma ecuaníme a todos los estamentos sociales. Consejos, por cierto, que podrían estar dirigidos a doña Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete y virreina en ciernes del reino de Valencia, a quien Dionís Clemente dedica la obra que estamos

tratando.⁷ No hay que olvidar que la marquesa estaba a punto de convertirse en la esposa de uno de los más importantes prebostes políticos del siglo XVI, Fernando de Aragón, el duque de Calabria, amante de las artes, mecenas de poetas y músicos, y gran amigo y colaborador de Carlos V. Esta razón bien pudo animar al autor del *Valerián*, como hombre formado en leyes, a emitir diversas recomendaciones de buen gobierno destinadas en interlineado a doña Mencía, emparentando de paso el reino de Lidia con el de Valencia.

La historia de Zenofor y Diliarda se complica más adelante en términos bien distintos, dado que el rey sabio fallece, dejando a su hermano Affasarén como gobernador del reino durante la minoría de edad de Diliarda, que tan sólo cuenta once años en esos momentos. Pasado un tiempo, cuando la joven tiene la edad que marca la legislación para acceder al trono, Affasarén no quiere abandonar su cargo fiduciario ni reconoce la titularidad correspondiente. Lleva a cabo un intenso proselitismo a su favor y consigue agrupar un importante número de seguidores, de la misma forma que intenta deshacerse en varias ocasiones de Diliarda. Una vez más, como resulta preceptivo en el género donde estamos ubicados, entra en funcionamiento la justicia caballeresca, la cual restituye por la fuerza y por las armas la traición caecida. El gran héroe, Valerián de Hungría, vuelve las cosas a su lugar y aniquila al felón de turno. Por otro lado, la historia ha dejado el poderoso eco de los altercados y luchas de poder en torno a las sucesiones de reyes, tan comunes por toda Europa en la época de los Austrias, empezando por los enfrentamientos entre Juana la Loca y Fernando el Católico a propósito de la Corona de Castilla, que finalmente se absolverán con el irrefrenable impulso de Carlos V (Fernández Álvarez, 2003).

Los casos de testamentos regnícolas son más numerosos en el *Valerián* que los nobiliarios. Un nuevo ejemplo lo encontramos en el testamento del rey de Bohemia, por el que se deja como heredero universal del reino y de todos los bienes al caballero Menadoro, sobrino del anterior, además de proveer los recaudos para jurarlo como rey ante la corte y el pueblo de

7 Según el cronista valenciano Martín de Viciana, doña Mencía y don Fernando se casaron el 13 de enero de 1541, como vemos en el *Libro segundo de la Chronyca de la inclita y coronada ciudad de Valencia* (1972: 69). Recordemos que el *Valerián* presenta en su colofón la fecha de 2 de agosto de 1540, por lo que el libro se terminó de imprimir varios meses antes de la boda.

Bohemia, lo que se anuncia en el capítulo LXVIII de la *Parte Primera* del *Valerían*, cuando el héroe en cuestión se halla en la ciudad de Londres formando parte de la corte del rey Laristeo. A falta de otros descendientes o deudos, Menadoro es uno de los familiares más próximos al finado rey, pero también, como indica repetidamente la narración, es la persona más querida por el monarca, «causándolo que, dende chiquito, lo havía criado y le havía salido muy obediente, por donde lo amó siempre tanto que jamás se quiso casar después de muerta la reina, su mujer, por no haver fijos que le quitassen la sucession del reino» (f. 124v); se trata, en definitiva, del hombre en quien más confía, a pesar del continuo distanciamiento entrambos provocado por las aventuras del caballero andante. De esta forma, la elección de Menadoro resulta perfectamente compatible con la primera opción vertida por la citada ley novena de la *Partida Segunda*, que, al fin y al cabo, era y es la más frecuente y preceptiva en los sistemas monárquicos.

Otro ejemplo testamentario de gran interés lo encontramos en la *Parte Segunda*, capítulo XXIX, donde se habla por extenso del testamento que ha mandado redactar el rey Vincilario de Thesalia. Este gran monarca no ha tenido descendencia de sus diversos matrimonios. Por esa razón, nombra a la joven Laurela, su tercera esposa, sucesora del reino y heredera universal de todos sus bienes, en disposición de las leyes vigentes de Thesalia, distintas, como se comprueba de inmediato, a las *Partidas* alfonsinas y otros textos de la realidad medieval y renacentista, que nada dicen de la posibilidad de la sucesión monárquica en la esposa del rey. El citado testamento ha sido capitulado por ciertos embajadores que tenían, según se dice, «comisión y poder bastante» para realizar dicho cometido, llevando a cabo de esta guisa la modalidad del testamento hológrafo, memoria testamentaria de puño y letra del testador que después es redactada en limpio y corregida por personas autorizadas. Sin embargo, el intrigante Dandalio, primo del monarca fallecido, y a la sazón el familiar de sangre más cercano, opina que dichos embajadores no poseían en verdad potestad alguna para ultimar el protocolo. Su argumentación es la siguiente: la decisión de que los agentes diplomáticos realizasen dicha tarea ha sido tomada cuando los concernientes ya estaban casados, por lo que debe suponerse que la joven Laurela ha influido poderosamente en la voluntad del rey e incluso ha podido cambiar alguna de sus decisiones, mientras que las leyes de Thesalia, según apunta con detalle Dandalio, dejan claro que, en

estos menesteres testamentarios, «los auctos hechos entre el marido y la muger se presumen no ser de effecto». En este punto hay que imaginar la existencia de un documento anterior en el tiempo que no se nomina en la narración, perteneciente en buena lógica a los años del primer matrimonio del rey. En cualquier caso, con todas estas alegaciones, algunas en principio de posible carácter legal, Dandalio decide tomar las armas, formar un grupo de seguidores —un bando o bandería— y luchar enérgicamente por su proclamado derecho. A partir de estas circunstancias, como no podía ser de otra manera, interviene la costumbre y la justicia caballerescas, de la mano de un magnífico caballero, el rey Pasmerindo de Hungría, quien resuelve la situación a favor del factor débil, esto es, la dueña ultrajada y difamada; de esta forma, el motivo de legalidad sucesoria queda tamizado e incluso reconvertido por el influjo del espíritu caballeresco, situado siempre en el nivel superior de la ficción.

En sintonía con los anteriores ejemplos se halla la adjudicación directa que el rey Menadoro de Gran Bretaña le concede al caballero Neophal. Se trata de un privilegio plenipotenciario con carácter sucesorio por el que Neophal puede edificar castillos y fundar poblaciones en la Ínsula de Cefalia; al mismo tiempo, los habitantes del lugar quedan libres de todos los antiguos derechos y obligaciones emitidos por el rey. En el apartado jurídico y administrativo, Neophal tendrá poder y facultad de resolver todas las causas, así las civiles como las penales, lo que le otorga entera libertad para impartir la justicia, incluidos los casos de traición al rey, que no merecerán interponer recurso ni apelación, y tampoco podrán pedir juicio distinto o cambiar la presidencia. Todo ello se complementa con una moneda propia, si bien de igual cuño que la inglesa, y una relación política preestablecida con la Corona británica. El sistema de atribución delegada que recibe Neophal, especialmente en el ámbito legislativo, se aleja del régimen condal primitivo para aproximarse al más moderno de la gobernación y el virreinato, debido, como decimos, a las implicaciones de autoridad jurídica, muy similares a las advertidas en las figuras del rey y del emperador, cuyos pormenores básicos ya se encuentran en las primeras leyes de la *Partida Segunda*.⁸ Por otra parte, llama la atención el apunte

8 En el título I, ley II, se establece que el emperador ostenta el control del derecho. Tiene capacidad para crear fueros nuevos y mudar los antiguos si entendiere que son dañinos. «E aun ha poder de fazer justicia e escarmiento en todas las tierras del imperio». En

sobre la exención de obligaciones reales que los moradores de la ínsula obtienen con el cambio de regencia gubernamental. En el texto no hay más explicaciones sobre este tema, pero la independencia legislativa que logran los cefalienses recuerda en alguna medida la situación foral que se venía planteando en algunos reinos hispánicos desde los siglos XIII y XIV, siempre, eso sí, con la mirada atenta del rey y de una figura de *imperium* como la que representa Neophal, a modo de gobernador o virrey. Véase el siguiente párrafo del citado episodio:

Y puesto que aquellos días de alegría fuesen, acordándose el rey de lo que a Neophal prometiera y que era mucha razón que sin dilación se cumpliesse, pues no había tenido pereza para traerle aquellas tan alegres nuevas, le mandó despachar *un privilegio con que otorgava así a él como a sus sucesores* que en aquella su ínsula pudiesen edificar otros castillos y poblaciones, haziendo para siempre a todos los moradores d'ellas francos e libres de todos los derechos que al rey podían por cualquier materia pertenecer. Y otrosí poder y facultad de determinar todas las causas, *así civiles como de crimen*, aunque fuesen de traidores contra el rey, definitivamente sin haver recurso ni apelación a otro juizio ni presidencia. Y que juntamente pudiesen hazer monedas con las mesmas armas de la rosa, salvo que una parte huviesse un castillo edificado en una ínsula. Y que siempre que a la Gran Bretaña viniessen no les fuesse entredicho entrar en el consejo de los reyes y tuiessen el segundo voto. Y que se llamasen nobles (II, cap. LXXX, f. 305r-v).

Con atinada medida, además de los escenarios y las situaciones litigantes que acabamos de ver, Clemente va incorporando algunos de los conceptos más habituales del derecho civil. Respecto a las actas matrimoniales, superadas en la obra por la vasta presencia del matrimonio secreto, lugar común de la literatura caballeresca, el escritor notario recalca en la obligada exposición de la dote de la mujer, que cita en varias ocasiones, usándola así mismo como elemento de contraste y crítica ante posturas que sólo valoran la posesión material: «y como no fuesse de los bienes de fortuna codicioso, casó con mi madre no queriendo más de su bondad por el *dote* que otros cuasí aborrecen, pues la posponen a los otros bienes» (II, cap. LXI, f. 260r). Similares conjeturas vienen a desprenderse del interesante parlamento que el sabio Arismenio dirige a Valerián, Flerisena y otros

los siguientes títulos y leyes se vierten las potestades y obligaciones del rey, incluida la capacidad de nombrar consejeros «que le ayuden e le sirvan de fecho en aquellas cosas que son menester para su consejo, e para fazer justicia e derecho a la gente» (II, título I, ley III). De igual manera, a los ciudadanos «déueles dar leyes e fueros muy buenos porque se guén e vsen a bivar derechamente, e non quieran passar además en las cosas» (II, título X, ley III).

comensales de la Ínsula Venturosa, parlamento donde el buen consejero defiende con vehemencia el perfil de la mujer bondadosa, la mujer eficiente y educada, mientras que, en el extremo opuesto, censura la costumbre de encumbrar sin más a la mujer físicamente hermosa, siendo que en muchas ocasiones acarrea la más completa ignorancia o acaba transformándose en un ser disoluto e intratable:

De suerte que no hay hombre que se no tenga a buena dicha de le dexar su hija para que lo sirva, ni quien dexa de las querer por mugeres porque sirvieron, y aún sin *dote* por saber que dende no pueden salir sino sabias y muy virtuosas. Porque en estas tierras muy poco respecto se tiene por los que se casar quieren a los temporales bienes que las donzellas tienen, sino a la bondad y virtudes que alcançar conocen. Lo que es al contrario de muchas provincias que yo he visto, adonde no curan de muger que no sea rica aunque consigo traiga todos los vicios e ignorancia que se pueden considerar (II, cap. LXXIII, f. 291r).

Desde los restantes campos de lo civil, en concreto las tasaciones y asuntos testamentarios y los contratos y acuerdos entre partes que necesitan autorización notarial, Clemente aporta las expresiones que ya se venían utilizando en los códigos medievales, tanto el *Fuero Juzgo* y las *Siete Partidas*, referencias fundamentales de numerosos textos futuros, como los influyentes *Fueros de Aragón* de 1247 y sus revisiones posteriores, y los innovadores *Furs* de Valencia de 1240 y las recopilaciones siguientes que fueron agrupándolos, recopilaciones que Clemente tuvo que conocer y manejar por obligación profesional. El vocabulario resultante sobre el particular no es excesivamente especializado ni llega a convertirse en un argot de difícil comprensión para el lector ajeno, pero sí demuestra en alguna medida los conocimientos de la materia que el autor debía poseer con largueza. Se trata de expresiones del tipo de «herencias» o «heredades de bienes», así como las trascendentales y a veces polémicas «sucesiones» de un reino; todo ello a propósito de los familiares y «deudos» implicados y de las «leyes vigentes» —«leyes del reino»— y el propio «derecho» por las que se pueden constituir tales prebendas. Los términos que hemos señalado surgen con bastante frecuencia a lo largo del *Valerían*, especialmente los vocablos «ley» y «derecho», y también «justicia», con más de un centenar de apariciones en cada caso, porcentaje bien significativo incluso en un libro de las dimensiones del *Valerían*. De igual forma, se convocan las figuras de los «escribanos», los «jueces» y los «alcaldes», que firman y autorizan las actas civiles y las transacciones; y también se expone la liberación de

deuda o el «quito», y las «pérdidas» o «cobranzas» de las heredades y tierras en litigio. En los prolegómenos de la sucesión del reino de Thesalia, en torno al áspero contencioso entre Laurela y Dandalio, se encuentran numerosos párrafos de gran riqueza en cuanto a términos jurídicos se refiere. Compruébese, entre otros, el siguiente ejemplo:

Por donde lo restituía y entregava en poder de la reina, a quien justamente pertenecía, mandando a cualquier alcaldes y otros cavalleros que, en su nombre y por él tuviessen en *guarda y encomienda* cualesquier ciudades, villas y castillos, y otros lugares y fuerças de aquel reino, que se lo entregassen, o a quien ella ordenaría so pena de falsos y rebeldes al *pleito y homenaje* que para aquello le avían prestado. Y que para el descargo d'ellos y de cada uno, aquella voluntad y mandamiento fuesen recibidos por un *escrivano*, para que d'ello *hiziesse fe y perpetuo testigo* (II, cap. XXX, f. 190v).

Acomodado, pues, en el seno caballeresco del *Valerían*, Clemente va dejando entrever algunos elementos jurídicos relacionados con el oficio de escribano y el *ars notariae* que tan bien conoce por propia experiencia y formación (Bono, 1979; 1982).⁹ Como hemos visto en todos los ejemplos anteriores, se trata de componentes de la derechuría civil centrados casi con exclusividad en el derecho testamentario y las sucesiones regulares o

9 En la época de Clemente, los notarios y escribanos de Valencia representaban una de las instituciones profesionales más antiguas y prestigiosas de todo el reino. Su historia comienza incluso antes de la conquista de la ciudad por Jaime I, como se comprueba en las disposiciones notariales de las cartas pueblas de la zona de Castellón, si bien el nuevo y flamante rey será quien instaure el notariado público y el examen de validez titular y profesional. En la *Costum* de 1240, el *publicus notarius*, también llamado *tabellio, scriptor publicus*, queda ya definido como la persona pública encargada con exclusividad de la escrituración *in iudicio et extra*, es decir, de autorizar los *acta publica* o documentos judiciales y también los extrajudiciales. Esta ordenación notarial es la primera en la Península Ibérica, anterior en siete años a la aragonesa y en quince a la castellana. Así las cosas, los *notarii publici civitatis Valentiae* formaron un estamento o comunidad gremial que después llegará a transformarse en el colegio de notarios de la ciudad, desarrollado con plenitud en el siglo XVI. Los notarios poseían abundantes conocimientos legislativos que los hacían imprescindibles para tareas específicas de gran importancia, como la adaptación al lenguaje judicial de los prolegómenos de las Cortes valencianas, amén, por supuesto, de sus tareas habituales de escribanía relacionadas con la autorización de contratos, testamentos, tasación de bienes y otros actos semejantes. Cabe apuntar que en los *Furs de Valencia*, como se observa en la recopilación de 1547, la figura del notario es la del profesional de justicia que mayor articulación presenta, abarcando por entero la rúbrica XIX, *De notaris, scrivans e de salaris*, perteneciente al extenso libro IX, rúbrica que se compone de 106 fueros, en los que se detallan las numerosas funciones de los notarios, tanto en el apartado público de carácter general como en su vinculación con el Consell de la ciudad y la organización de las Cortes.

intestadas de grandes personajes, ya sean reyes, emperadores, nobles o caballeros. Este ámbito es precisamente el que abastece los numerosos protocolos y formularios firmados por Dionís Clemente, en su mayoría testamentos, conservados en el Archivo del Reino de Valencia y en el Archivo del Patriarca de Valencia, entre los que destaca el testamento que recibió del marqués de Brandeburgo, segundo marido de Germana de Foix, viuda en primeras nupcias de Fernando el Católico. Testamentos verídicos, al fin, del mismo puño y letra que los testamentos ficticios del *Valerían*, en cuyo tropel de batallas y aventuras sin cuento los reflejos translúcidos de la realidad notarial y administrativa acaban adaptados a la imponente y solidaria justicia de raigambre caballeresca.

Referencias bibliográficas

- ALFONSO X EL SABIO (1555), *Las Siete Partidas*, glosadas por Gregorio López, Salamanca, Andrea de Portonaris. Reproducción facsímil: Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1974.
- ÁLVAREZ CORA, Enrique (1995), «Zifar y la ley: la ley y la literatura castellana medieval», *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXV, pp. 879-902.
- BARRERO, Ana M.^a (1971), «El derecho romano en los furs de Valencia de Jaime I», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XLI, pp. 639-648.
- BELDA, María Ángeles (1979), *Instituciones de derecho de familia en los «Furs de Valencia»*, Zaragoza, Anubar.
- BONO, José (1979), *Historia del Derecho Notarial Español. 1. La Edad Media. 1. Introducción, preliminar y fuentes*, Madrid, Junta de Decanos de los Colegios Notariales de España.
- (1982), *Historia del Derecho Notarial Español. 1. La Edad Media. 2. Literatura e instituciones*, Madrid, Junta de Decanos de los Colegios Notariales de España.
- CLEMENTE, Dionís (1540), *Valerían de Hungría*, Valencia, Francisco Díaz Romano.
- DELGADO ECHEVARRÍA, Jesús (1977), *El derecho aragonés*, Zaragoza, Alcrudo.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (2003), *Carlos V, el César y el hombre*, Madrid, Espasa Calpe, 15.^a ed.; 1.^a ed., 1999.
- Furs de València* (1990), Valencia, Institut Valencià d'Administració Pública, I, reproducción facsímil de los *Fori Regni Valentiae*, I, Valencia, Imprenta de J. de Mey, 1547.
- GARCÍA, Honorio (1931a), «Derechos de la viuda indotada», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XII, pp. 22-26.

- GARCÍA, Honorio (1931*b*), «Las segundas nupcias de la viuda en relación a los bienes del cónyuge premuerto», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XII, pp. 258-265.
- GUAL CAMARENA, Miguel (1967), «El régimen matrimonial de bienes en los fueros de Valencia», *Anuario de Historia de Derecho Español*, XXXVII, pp. 553-561.
- LASTRA PAZ, Silvia C. (1999), «La injusticia como costumbre en el *Amadís de Gaula*», en Azucena Adelina Fabroschi, Clara Stramiello de Bocchio y Alejandro Rosarossa (eds.), *Studia Hispanica Medievalia, IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval. Buenos Aires, 21-23 de agosto de 1996*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 295-301.
- (2003-2004), «Los procedimientos jurídico-deliberativos en el *Amadís de Gaula*», *Letras*, 48-49, pp. 148-151.
- Los Fueros de Aragón. La Compilación de Huesca* (1999), ed. de Antonio Pérez Martín, Zaragoza, El Justicia de Aragón.
- SUÁREZ, Juan Luis (2001), «“El derecho, muchos son los que lo razonan y pocos los que lo conocen”». Elementos jurídicos en la estructura del *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33, pp. 11-23.
- VICIANA, Martín de (1972), *Libro segundo de la Chronyca de la inclita y coronada ciudad de Valencia*, Valencia, Joan Navarro, 1564. Reproducción facsímil: Valencia, Universidad.

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA MAGIA EN LOS PRIMEROS LIBROS DEL CICLO AMADISIANO*

Patricia Esteban Erlés
Universidad de Zaragoza

Los libros de caballerías castellanos supieron aprovechar el filón narrativo que les ofrecía la magia como elemento estructural, capaz de generar múltiples elementos y personajes atractivos para el lector de la época y de ampliar hasta el infinito las posibilidades narrativas del relato. Parece indudable que la magia se convirtió en el *deus ex machina* más socorrido para los autores del género caballeresco cuando no sabían cómo resolver una situación, tal y como habría de recriminarles Cervantes, si bien es verdad que su tratamiento del tema presentará diferencias conceptuales y formales muy significativas, dependiendo del contexto cultural del momento. Lo mágico aparece, pues, como un asunto de trascendental importancia en la configuración y devenir de la literatura caballeresca castellana, motivo que nos ha impulsado a abordar su estudio en nuestra tesis doctoral. En el presente trabajo nos proponemos acotar las principales claves teóricas que tendremos en cuenta en la realización de dicho estudio, al tiempo que examinamos algunos de los elementos mágicos más significativos de los tres libros que dan inicio a la saga amadisiana.¹

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación BFF2002-0093 del Ministerio de Educación y Ciencia.

1 Por motivos obvios, hemos debido realizar una sucinta selección de estos elementos y nos conformamos con abordar, quizás de forma demasiado esquemática tres núcleos

Gracias a una serie de excelentes monografías que dan cuenta del proceso de adaptación experimentado por lo sobrenatural en su paso a la literatura de diversas épocas, hemos podido advertir las diferencias estructurales existentes, por ejemplo, entre lo fantástico medieval y lo fantástico moderno, circunstancia esta que impide la utilización de una misma metodología para ambos casos.² Por otro lado, aunque están más próximas en el tiempo, parece evidente que entre la literatura francesa (objeto de algunos de los trabajos más completos y rigurosos a los que hemos tenido acceso) y la española del Medioevo y primer Renacimiento existen divergencias muy significativas que no pueden obviarse a la hora de analizar el fenómeno, como la señalada por Mérida Jiménez respecto a la noción de lo fantástico neutro, tan importante en los *lais* de María de Francia o en los relatos de Chrétien de Troyes, pero apenas presente en nuestra literatura, carencia explicable por el enorme influjo que ejerce el cristianismo sobre las letras hispanas medievales.³ Por otro lado, el problema de la adecuación metodológica no sólo atañe a la procedencia geográfica de las obras, sino que afecta también a su adscripción genérica en la literatura de un mismo país y de un mismo momento histórico.

Así pues, en nuestra opinión no existe ni puede existir un molde de análisis aplicable de forma satisfactoria a cualquier tipo de manifestación literaria en la que la ruptura del orden natural actúe como elemento constitutivo de la ficción. Por el contrario, a pesar de que podemos (y debemos) tener muy presentes algunos de los criterios de clasificación establecidos por Le Goff (1985) o Dubost (1991), entre otros, nuestro objeto de

narrativos de gran funcionalidad dentro de la ficción caballerescas: la presencia y evolución del mago auxiliar o adversario, los sueños premonitores y los objetos mágicos de los que puede ayudarse el héroe en el cumplimiento de su misión. Capítulos tan interesantes como el del tratamiento de la profecía en los dos primeros volúmenes de la saga o el prólogo-manifiesto en contra de la magia que encabeza el *Florisando* han quedado fuera de este estudio debido a su complejidad y magnitud, si bien esperamos dedicarles la atención que merecen en nuestra tesis doctoral.

2 Así, los postulados teóricos de Todorov, tan útiles a la hora de evaluar lo sobrenatural moderno, no pueden ser aplicados a la literatura medieval o renacentista sin incurrir en graves inadecuaciones, ya que los textos pertenecientes a estas épocas desconocen la existencia de un lector implícito o personaje situado en el interior de la ficción que actúe como tal.

3 Existe un amplio catálogo de estudios considerados clásicos, entre los que podemos destacar las monografías de Laurence Harf-Lancner acerca de las hadas medievales, las clasificaciones conceptuales de lo mágico que lleva a cabo Jacques Le Goff o el sistema interpretativo de la fantasía en los siglos XII y XIII que realizó Francis Dubost.

estudio precisa de una revisión particularizada, que nos permita elaborar, a posteriori, una fenomenología lo más completa posible de la magia en los libros de caballerías castellanos que fueron editados en el periodo comprendido entre 1508 y 1526, periodo que nos permite acotar un corpus de textos limitado, pero lo suficientemente ilustrativo de la evolución que la magia experimentaba en ellos.

Por otro lado, el hecho de que la magia haya sido considerada en ocasiones como un *proto-sistema* de creencias monolíticas contrasta de forma ostensible con la naturaleza orgánica que brindan de ella los libros de caballerías. Ese carácter rudimentario que se le ha achacado a la magia, sobre todo desde el ámbito de la antropología,⁴ se ha traducido finalmente en una consideración errónea del proceso mágico, que, en nuestra opinión, debe analizarse desde otras perspectivas. La magia se comporta como una lente periscópica que sabe adaptar su objetivo al entorno vital y literario en el que se desarrolla, para ofrecer una visión siempre reconocible como mágica, pero que, asimismo, es capaz de incorporar matices nuevos que nos informan de su transformación. En consecuencia, limitar el alcance del tema a su eficacia narrativa nos llevaría a incurrir en un lamentable reduccionismo. Conforme nos adentrábamos en este territorio plagado de milagros, maravillas y magia hemos tenido oportunidad de comprobar que se trataba de un asunto más complejo y relevante de lo que cabía suponer en un principio, muy antiguo como preocupación antropológica y no menos cambiante en la evolución diacrónica que ha experimentado, en tanto idea o conjunto de creencias vinculadas a la historia del ser humano. En otras palabras, no podemos, y esta es una noción que guiará en buena medida nuestro trabajo, interpretar la magia como un *para-universo* limitado a dar cabida a mundos fabulosos dentro de la narración, porque eso supondría aplicar una perspectiva totalmente inadecuada, que apenas estaría reparando en su presencia real en la sociedad ni en su permeabilidad literaria. La magia es un órgano vital para el desarrollo del relato, en tanto abastece a la ficción de determinados elementos que resultan

4 Mérida Jiménez señala que títulos clásicos de Edward B. Tylor y James Frazer, muy meritorios en tanto estudios de campo de culturas primitivas que recogen gran cantidad de datos útiles desde el punto de vista antropológico, presentan un lastre ideológico en lo que respecta a la consideración de la magia como sistema de creencias poco evolucionadas, anterior a la religión.

imprescindibles para su supervivencia y desarrollo, como la presencia de encantamientos, objetos mágicos y magos ayudantes o adversarios del héroe, y actualiza el mundo ficticio al ponerlo en contacto directo con las claves de una realidad contemporánea.

En la definición del concepto se debe, forzosamente, renunciar a la esquematización, desde el momento en que percibimos la magia como un fenómeno complejo, tal vez ubicado en algún misterioso recoveco del cerebro humano, en forma de conjunto de ideas, creencias y símbolos que constituyen una especie de fuerza motriz compensatoria para el hombre y le permiten explicarse de alguna forma el mundo en el que vive, creándose la ilusión de que ejerce una suerte de poder o influencia sobre un medio que con frecuencia le resulta adverso. En este sentido, resultan imprescindibles la figura del artífice o mago y sus accesorios rituales, es decir, el conjunto de palabras, técnicas y objetos que le permiten llevar a cabo una práctica de la magia y que también aparecen representados en la literatura, motivo por el cual deberemos tomarlos como elementos primarios de nuestro análisis. Así, en primer lugar, nos parece conveniente registrar un inventario completo de los elementos mágicos que aparecen en el corpus textual que hemos delimitado previamente. Este repertorio intentará consignar, en un principio, todos aquellos seres, objetos, lugares y procedimientos cuya aparición suponga una irrupción de lo sobrenatural, en tanto fractura de las expectativas lógicas a las que apuntaba el relato.

Sin embargo, parece obvio que no podemos limitarnos a elaborar un catálogo más o menos completo de esos utillajes mágicos, porque, aunque intentemos explicarnos el fenómeno de la magia apuntando un posible origen, estableciendo sus modelos rituales o el tipo de efecto que se desea obtener, estaremos olvidando que no se trata de un sistema inerte. La magia evoluciona en el tiempo y en el espacio, asume diferentes grados de importancia, se convierte en instrumento de poder, en motivo de persecución, y también en recurso literario que conserva algunos de sus rasgos esenciales, pero desdeña otros menos operativos. El proceso de estilización parece innegable en ciertos casos, en los que los autores saben aprovecharse del tema para conseguir determinados efectos. Otros, sin embargo, nos encontraremos con creadores que escriben sin perder de vista su realidad más inmediata, guiados por un propósito doctrinal y sumidos en las lógicas dudas y contradicciones que implica el vivir en una sociedad que desprecia el elemento mágico al tiempo que se halla impregnada de él. La magia en

el siglo XVI español es un tema presente en casi cualquier ámbito de la vida, muy relacionado con la ciencia, la religión, la filosofía, la vida cotidiana y, cómo no, con la literatura, que al fin y al cabo no es sino la plasmación por escrito de diferentes realidades, sometidas al filtro de lo artístico. Nos parece, en consecuencia, que su estudio en los libros de caballerías no puede limitarse al análisis interno de unos determinados elementos entendidos como simples motivos aislados y poseedores de un significado inamovible, sino que obligatoriamente deberá también contextualizar esos elementos mágicos, tratando de observar pormenorizadamente su indudable evolución diacrónica. Javier Gómez-Montero señala, en este sentido, la necesidad de comprender adecuadamente el estatuto de verdad concedido a la magia en el Renacimiento, que debe guiar los trabajos de quienes nos dedicamos al estudio de la ficción caballeresca, habida cuenta de que instancias sociales (y tan poco fabulosas) como la religión y la enseñanza universitaria creían a pies juntillas en determinadas rupturas del orden natural, como los milagros o los actos diabólicos (2005: 117), que no ven cuestionada su existencia y que ocupan, si se quiere, un lugar *otro* al margen de la dimensión histórica de la realidad, pero ocupándolo, existiendo. La determinación de esa «verdad» de la magia en la literatura caballeresca es el objetivo que nos ha llevado a emprender un viaje, en buena medida libresco, al mundo de las ideas imperantes en el mundo renacentista. Muy frecuentemente cometemos el error de estudiar la literatura como mundo *otro*, exento de realidad, inmune a ella, cuando, en esencia, la literatura es parte de la vida y en cierto modo un reflejo suyo, que nos permite rastrear la dirección de los vientos que rigen cada periodo histórico.

Dado que estudiamos una época de transición y de cambios continuos, se impone una revisión del tema, que partirá, necesariamente, de un nuevo modelo de análisis que tenga en cuenta, por un lado, la herencia medieval de lo mágico que presentan los libros de caballerías del siglo XVI, y, por otro, la concepción de lo sobrenatural propia de ese momento histórico.

Los dos primeros libros del ciclo amadisiano: el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*

En este momento estamos estudiando los tres primeros títulos que componen el ciclo amadisiano, el *Amadís de Gaula* (1508) y su continua-

ción, las *Sergas de Esplandián* (1510), a cargo de Garci Rodríguez de Montalvo, obras que analizaremos en el presente apartado, y el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera (1510), texto al que cual hemos dedicado dedicamos una atención particularizada en la sección siguiente.

Respecto al papel del regidor medinés, puede decirse que sentó un precedente para la mayoría de los continuadores, al incorporar la magia como núcleo narrativo en su refundición del *Amadís* primitivo, tal y como deja claro en su prólogo, donde distingue en su clasificación genérica diferentes tipos de historia, dependiendo del grado de verdad que encierran. Junto a la historia acaecida realmente y la que pudo suceder, recoge otro tipo de sucesos, los «situados fuera de la orden de natura», marbete que le permite incluir sin problemas todos aquellos elementos fantásticos que van a poblar la novela. Esta clasificación legitima la inclusión de lo sobrenatural en el relato, por más que se les esté otorgando un estatus inferior al resto de acontecimientos historiables. Por otro lado, Montalvo se muestra muy hábil al introducir el amplio repertorio de elementos mágicos que tiene a su alcance, al tiempo que les imprime un sesgo muy concreto, siempre al servicio del proyecto ideológico y político de los Reyes Católicos. El trabajo llevado a cabo por Rafael Mérida Jiménez nos ha resultado muy útil, en el sentido de que determina con gran agudeza el grado de implicación con la realidad que late en el proyecto literario de Montalvo. Este construye un sistema de valores que concibe la magia literaria como signo aceptado por la divinidad, tal y como puede advertirse en la figura de los actantes, que constituyen una visión dualista de la existencia, en la que el Bien aparece encarnado en una Urganda cada vez más cristiana y cortesana, y el Mal tiene también nombre propio, el del gigante Arcaláus, representante supremo de lo anticaballeresco y de lo diabólico.

Sus obras, que vieron la luz editorial en plena monarquía católica, constituyen una *microserie* lógica, guiada por determinadas convenciones genéricas que Montalvo respeta, pero sin renunciar nunca a la exposición de un determinado mensaje político (la reivindicación y apología de la causa monárquica), ni tampoco al empleo de todos aquellos mecanismos mágicos que pueden ayudarle en el desarrollo de la narración y en su propósito de brindarle al lector un producto literario atractivo.

Lo indicado más arriba no impide que la narración de las gestas del heredero de Amadís suponga una clara evolución con respecto a las de su

padre. En este sentido, no puede hablarse de la desaparición total de la magia como elemento constitutivo de la narración, pero sí se da una reducción notable de su presencia. Los episodios mágicos acaban derivando muchas veces en amenos entreactos respecto al devenir de la acción principal, porque Montalvo parece interesado en constatar la mejora generacional que ha experimentado el linaje de Amadís en la figura de su hijo, el muy católico y hermoso Esplandián, quien se comportará como líder militar ejemplar y alcanzará finalmente la corona imperial en Constantinopla. Lo sobrenatural sufre, por lo tanto, una reorientación que lo pone al servicio de una ortodoxia cristiana. Arcaláus morirá en las primeras páginas de las *Sergas*, y la importancia de Urganda se verá muy mermada, simplemente porque Esplandián es un caballero perfecto, que supera sin dificultad muchas de las pruebas que le salen al paso. Es un héroe protegido en todo momento por la divinidad a la que se ha encomendado. Por otro lado, el jayán ya no constituirá un representante demoníaco de tanta envergadura, sino un sujeto susceptible de ser redimido, como sucede en el caso del pirata Frandaló.

Por otro lado, Sainz de la Maza señala que la magia queda en manos femeninas prácticamente desde el comienzo de las *Sergas*, tras la fulminante desaparición de Arcaláus el Encantador (*Sergas de Esplandián*, 2003: 74), pero esto no quiere decir que la mujer dotada de poderes sobrenaturales adquiera un protagonismo destacado en la trama o que colabore de forma decisiva en la guerra santa que emprende el héroe, sino más bien todo lo contrario. De hecho, Montalvo no confía en la magia ni la considera una guía recomendable a la hora de regir los destinos humanos, a pesar de que en ocasiones le proporciona un resorte narrativo de gran eficacia que no duda en aprovechar.

Así, las actuaciones de la Donzella Encantadora y de Urganda como donantes mágicas permiten que el héroe aparezca pertrechado de unos instrumentos sobrenaturales (la espada y la fusta de la Gran Serpiente), que le resultarán de mucha ayuda en su campaña contra los infieles turcos, pero que en ningún caso determinan su victoria final, pues la magia de Urganda queda anulada durante buena parte de la narración, al ser secuestrada y retenida en una torre por una malvada infanta pagana y dotada de un gran saber libresco llamada Melía, quien finalmente también resultará vencida por el héroe cristiano. En definitiva, el mundo de la magia se presenta en las páginas de las *Sergas* como un conjunto feme-

nil de creencias inexplicables que facilitan o entorpecen la misión del héroe, pero que nunca pueden competir con la fuerza que otorga la verdadera fe en Dios, significativamente representada por personajes masculinos. Todas ellas, mujeres y magas, son llamadas al orden y puestas en el sitio que merecen, siempre desde una perspectiva teocéntrica y androcéntrica. Al fin y al cabo, representan una esfera de rebeldía, de poder alternativo que hunde sus raíces en un mundo ancestral y desafía la autoridad masculina dentro del universo caballeresco, motivo que las hace merecedoras de un correctivo.

Si pasamos a analizar brevemente algunos de los procedimientos instrumentales relacionados con la magia a los que recurre Montalvo, veremos que los sueños desempeñan una importante función y sufren un notable proceso evolutivo, de una obra a otra. El primer texto firmado por Rodríguez de Montalvo incluye cuatro sueños, y, en al menos tres de ellos, los personajes avistan fragmentos de un futuro que se les representa enigmático. Así, la visión onírica protagonizada por el rey Perión, padre de Amadís, durante la primera noche en que consuma su amor con Helisena, le está participando ya la pérdida de ese hijo todavía no concebido, y las del propio Amadís informan tanto de la desgracia que va a acarrearle el héroe un malentendido con Oriana como de la posterior reconciliación de la pareja. Mérida Jiménez apunta al respecto como los sueños adquieren una dimensión cristiana gracias a la interpretación que hace de ellos Andalo, el ermitaño que acompaña al protagonista, tras renunciar a su identidad caballeresca y asumir el nombre de Beltenebros, pues actúa como intermediario de la divinidad y le concede una esperanza de salvación a Amadís, obrando un milagro verbal sobre su lacerado corazón.

En el caso de las aventuras de Esplandián cabe decir que el héroe, al contrario que su padre, no protagoniza ningún sueño que le revele su futuro, si bien los capítulos 98 y 99 de las *Sergas* desarrollan un viaje onírico sorprendente, pues es el propio Montalvo quien adquiere el grado de personaje literario y pasa a codearse con los seres de ficción de su relato. Son muchos los elementos fantásticos que pueblan este paréntesis que nos conduce al mundo de los sueños, pero, además de un significado simbólico más o menos evidente, no es difícil señalar una interpretación histórica, según la cual el autor estaría sirviéndose de la literatura como eficaz arma política, que le permite demostrar su adhesión a la causa de la pareja reinante y obtener algún tipo de beneficio por ello. Diversos investigadores,

como Ramos Nogales (1994) y Sales Dasí (1995), entre otros, aventuran que el pasaje onírico puede estar haciendo referencia a las campañas africanas que los soberanos católicos llevaron a cabo después de la toma de Granada, una guerra que, aunque situada cronológicamente en los albores del Renacimiento, apareció revestida de una serie de elementos medievales como el móvil religioso, los procedimientos logísticos o la participación activa de la vieja caballería. Dichos componentes favorecieron, por un lado, el resurgimiento literario de las ficciones caballerescas y, por otro, la utilización propagandística que la monarquía católica hizo de la empresa bélica, al presentarla como inicio de una nueva Cruzada que debía extenderse por África para alcanzar Jerusalén.⁵

En cuanto a los principales objetos mágicos que pueden hallarse en la obra de Montalvo, deberemos referirnos en primer lugar al arma caballeresca por excelencia, la espada, que «representa el mayor punto de contacto entre la obra bretona y española, con respecto a los elementos mágicos» (Nasif, 1992: 69). La principal diferencia que puede apreciarse entre las armas del padre y del hijo es que la del primero aparece caracterizada como un instrumento bélico muy útil, pero desprovisto de poderes sobrenaturales, lo que permite achacar todo el mérito de las victorias a la destreza y valentía de Amadís. La espada es una prolongación del guerrero, su brazo ejecutor, y en ocasiones llega a comportarse como símbolo de su virilidad (Cacho Blecua, 1979: 164). En cambio, la espada de Esplandián sí constituye un auxiliar mágico o incluso milagroso, otorgado al héroe por fuerzas suprahumanas para que lleve a cabo su Cruzada contra los turcos. Es un talismán, que le permite burlar los encantamientos de la malvada Melía, pero no sería exacto decir que le pertenece, porque, una vez cumplida su misión, la Donzella Encantadora regresará de ultratumba para llevarse con ella a las profundidades del mar.

Los anillos también constituyen elementos materiales revestidos de un valor mágico en la obra de Montalvo, tal y como señala Jacobo Sanz Hermida (1994: 933). Se trata de un objeto al que la Edad Media otorgaba muy diferentes valencias, entre ellas la de talismán, capaz de atrapar y canalizar el poder de los astros en favor del hombre. Asimismo, el anillo,

5 Así lo ha señalado M.^a C. Marín Pina, en su valioso estudio acerca del componente ideológico que determina las guerras patrocinadas por la monarquía católica (1996: 96).

por su forma de círculo, era considerado un símbolo de lo eterno, de lo que no tiene un principio ni un fin definido. Así, la pareja de sortijas que reciben Amadís y Oriana, les protege de los males externos, gracias a esa circularidad inexpugnable que actúa como una muralla defensora. Por otro lado, el hijo de los protagonistas heredará también el anillo donado a su padre por Leonorina, la hija del emperador de Constantinopla, quien le explica a Amadís la historia de la piedra que adorna la joya diciéndole que se trata de una extraña variedad de rubí, a medias bermejo, a medias blanco, una peculiaridad cromática que puede interpretarse como elemento anticipador del propio Esplandián, porque comparte con él sus colores emblemáticos.

Pero el objeto mágico más destacado en las *Sergas* es, sin duda, la Fusta de la Gran Serpiente, embarcación en la que Urganda suele realizar sus desplazamientos y que después cede al hijo de Amadís para que lleve a cabo su misión como campeón de la cristiandad. Esta nave de gigantescas dimensiones acostumbra a causar un profundo temor entre las gentes cuando la ven aparecer, pues suele relacionarse con el motivo de la embarcación llegada del más allá, presente en la literatura de diversas culturas (Beltrán, 1997: 23), pero sobre todo aterroriza su figura serpentina, asociada en el imaginario colectivo con lo diabólico (Rodríguez de Montalvo, 1991-1998: 1610). También debemos considerar un dato de fundamental importancia, cual es su naturaleza artificial, puesto que no se trata de un ser vivo, más o menos configurado en torno a una serie de fantasías o creencias, sino de un prodigio mecánico dotado de grandes prestaciones. Urganda es la responsable directa de la aparición de este artefacto y nos va mostrando en algunos capítulos del *Amadís* cómo la nave se adapta perfectamente a las circunstancias de la vida cortesana. Resulta obvio que la construcción de tan suntuosos ingenios sólo era factible en un medio social que disfrutara de solvencia económica, circunstancia que los convierte casi exclusivamente en juguetes para reyes y otros miembros del entorno cortesano. Aprovechando los grandes avances de la ingeniería y la mecánica, se fueron construyendo aparatos cada vez más perfectos, que se exhibían en acontecimientos festivos y parateatrales ante un público muy aficionado a la espectacularidad de tales invenciones. Por otro lado, el héroe también saca partido a la nave para transportar a las tropas y sus caballos y aprovechar todas sus virtudes como ingenio bélico. El hecho de que su interior se halle dotado de una capilla posibilita la celebración

de vigiliás de armas, investiduras caballerescas y hasta de algún que otro bautismo precipitado. Es decir, en este tramo de la narración Montalvo parece más interesado en destacar la faceta militar del héroe como futuro líder de una cruzada, y deja de lado su cortesanía. Así podría explicarse que utilice la propia nave de Urganda para prefigurar de alguna manera el nuevo sesgo que va a tomar la aventura. Sin embargo, el joven caballero no manifiesta una gran preocupación cuando se ve privado del valioso vehículo, porque en todo momento se muestra consciente de que Dios estaba de su parte y de que el auxilio sobrenatural de la Donzella Encantadora y de Urganda no han sido las fuerzas propiciadoras de la victoria. Este es, en nuestra opinión, el mensaje ideológico que Montalvo intenta transmitir en el tramo final de la novela, porque, si la magia pagana de Melía y de la Donzella Encantadora deben plegarse a los designios divinos, idéntica lección puede aplicársele a la magia blanca de Urganda, cuyos poderes se han visto mermados durante buena parte de la narración y serán negados, ya de manera rotunda, en el *Florisando* de Páez de Ribera.

La demonización de la magia en el *Florisando* de Páez de Ribera

El tratamiento de la magia en este inusual libro de caballerías nos depara bastantes sorpresas, derivadas sobre todo del proceso de demonización literaria que experimenta el fenómeno en manos de Páez de Ribera. Y es que el autor, guiado por su propósito doctrinal, arremete contra todos aquellos personajes, objetos o técnicas que se relacionan de alguna manera con el universo mágico, imprimiéndoles una marca diabólica y negando sus efectos, porque se hallan al servicio de una fuerza inferior a la divina, que siempre acaba anulando sus poderes.

El *Florisando* ofrece un paisaje desértico en lo que a la magia se refiere ya desde la ausencia misma del actante mágico. Así, el encantamiento que obra Urganda con el fin de paralizar a la corte bretona y mantenerla eternamente joven al final de las *Sergas* es el argumento que retoma Páez para expulsarla de la obra por su condición de «cliéntula» satánica. Su carismática presencia será sustituida por la mención (que no aparición) de una maga ciega procedente de Constantinopla, quien envía a sus tres jóvenes sobrinas (surtidas de diferentes soluciones mágicas como una redoma,

cierta cantidad de polvos fabulosos y un libro) a desencantar la corte bretona. La figura de la encantadora invidente y pagana, que en un principio podría relacionarse con esa sabiduría situada más allá de lo que los ojos aciertan a ver de un Tiresias, por ejemplo, parece hallarse estrechamente vinculada, en cambio, con una moraleja bien distinta: las tres incautas lazarillas que se lanzan a un mundo plagado de peligros, alentadas por la ceguera de su tía, han emprendido el camino más equivocado de todos, tal y como se demuestra poco después, cuando son asaltadas por unos caballeros poco escrupulosos.

En este sentido, cabe decir que el texto aparece sembrado de multitud de referencias misóginas, que muestran a la mujer en su dimensión más peligrosa para el hombre. Desde el mismo prólogo el autor nos ofrece una visión de la magia muy relacionada con el mundo femenino y sus iniquidades, porque retoma los nombres de las magas que aparecían en las *Sergas* para negar que sus supuestos conocimientos mágicos respondan a otra fuerza que no sea la del demonio. Páez considera que existe un contrato expreso entre Urganda y Satanás, y este trato diabólico la hace merecedora del título de bruja.

La última de las negaciones del mundo de lo mágico incluida en la novela también se halla directamente relacionada con un personaje femenino. Nos referimos, esta vez, a la reinterpretación en clave sermonaria⁶ de los materiales oníricos que producen una terrible desazón a la princesa de Cantaria en el capítulo 223; así, en vísperas de un combate de su esposo, Teodora lo ve luciendo sus armas, arrodillado ante una imagen de la Virgen que le golpea con una manzana de oro en la cabeza, en lo que parece el *contrafactum* de una investidura caballeresca. La apenada joven interpreta, literalmente, que su amado va a morir en la batalla, pero el ermitaño le hace salir de su error, mediante el uso de determinados razonamientos de

6 Julián Acebrón Ruiz ha dedicado su tesis doctoral y diversos estudios complementarios al estudio del sueño y su rentabilidad literaria en los libros de caballerías. En ellos recoge la interpretación del mundo onírico que se impone en la Edad Media y que explica el sueño como proceso fisiológico que libera en forma de fantasía las imágenes captadas por el durmiente durante el día. Páez de Ribera retoma dichos argumentos en el discurso del ermitaño, quien consuela a la esposa de Florisando explicándole que su visión pudo verse influida, bien por hechos de la vigilia, como sus incesantes rezos a la Virgen, bien por su propia complejión humoral, dado que el predominio de ciertas sustancias incide directamente en el tipo de elementos que pueblan los sueños.

índole psicológica y fisiológica. Resumiendo, puede decirse que nuevamente la mujer representa una concepción supersticiosa del mundo, basada en creencias infundadas y en lecturas literales que no conducen sino al error, de los *insomnia* y *visa* o sueños falsos, que diría Macrobio, mientras que el varón asume el raciocinio y la voz autorizada desde un punto de vista científico y religioso, para aleccionarla doctrinalmente y poner en su conocimiento que, si le otorga a la materia onírica el rango de profecía, estará cometiendo un grave pecado.

La mujer, pues, constituye un elemento pernicioso a quien no se puede otorgar ningún tipo de intervención activa en la trama, mucho menos si esa actuación implica la posesión de facultades sobrenaturales. Por ello, Páez de Ribera utilizará a todo un ejército de hombres de la Iglesia como personajes sustitutivos de las magas: comenzando por el ermitaño que crió al héroe protagonista, quien intercede ante el emperador de Roma por la corte de Bretaña y le pide auxilio al Papa, pasando por este y hasta llegar a las huestes de sus santos enviados a Bretaña, todos rogarán para que el castigo de la corte de Amadís les sea perdonado a sus personajes. La empresa se concibe, por lo tanto, como una especie de campaña apostólica, liderada por el Papa, quien arenga a sus hombres con encendidas palabras de autoridades religiosas a sus «nuevos Elías». Estos eligen la reliquia más apropiada para su misión, el brazo de san Silvestre depositado en San Pedro y que ha resultado muy eficaz en desencantamientos precedentes, imprimiendo otro giro fundamental para la narración, porque nos indica como las espadas indestructibles y los anillos fabulosos han sido arrinconados de una vez por todas, merced a la aparición de estos elementos milagrosos, relacionados con la que en definitiva constituye la única vertiente positiva de lo sobrenatural: la proveniente de Dios.

En este sentido, también cabe apuntar que otro tipo de objetos, esta vez los ingenios bélicos, ocupan parte del vacío dejado por los elementos mágicos en la obra de Páez de Ribera; es lo que sucede en el caso del enorme puñal atornillado al codo del jayán Bruterbo que Florisando se incauta tras derrotarlo, y cuyo mecanismo se detalla para dejar bien clara su naturaleza mecánica, *explicable*: «que despues de puesto en la mano e apretad el puño se venia a cerrar con un tornillo sobre el codo; porque al ferir firiessse con todo el braço e no se le pudiesse salir de la mano ni salia fasta que otro destorcía el tornillo» (Páez de Ribera, 1510: 18v). Las de esas armas, en definitiva, son virtudes tan eficaces como las del anillo que per-

mitía al caballero volverse invisible para sus enemigos o las de la tizona indestructible que le estaba predestinada desde mucho antes de su nacimiento, y resultan mucho más admisibles desde el punto de vista de su adecuación a la realidad circundante.⁷

El hecho de que un mecanismo narrativo de tanta envergadura dentro del género caballeresco sea sancionado de esta manera encierra indudablemente un significado contextual muy útil en nuestra investigación. El sesgo ideológico que impera en España durante la monarquía católica se manifiesta de forma sintomática en una ficción caballeresca que extiende al universo novelesco el mismo tipo de concepción demonizada de las artes mágicas. En el futuro próximo seguiremos indagando en esta dirección e intentaremos profundizar en otros aspectos de la obra de Páez de Ribera, como la propia y casi desconocida figura de este autor y las fuentes que empleó en la redacción de su novela, a fin de determinar el grado exacto de vinculación histórica que puede establecerse entre su atípico relato y la realidad histórica.

Referencias bibliográficas

- ACEBRÓN RUIZ, Julián (1996), «Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de *Amadís*», *Scriptura*, 11, pp. 7-30.
- BELTRÁN, Rafael (1997), «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en Ian Richard Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis Books, pp. 21-47.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Zaragoza, Cupsa-Universidad de Zaragoza.
- DUBOST, Francis (1991), *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XIIème-XIIIème siècles). L'Autre, l'Autrefois, l'Autrefois*, Ginebra, Slatkine, 2 vols.
- LE GOFF, Jacques (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.

7 Javier Guijarro Ceballos así lo explica en su obra acerca de otro libro de caballerías atípico, el *Floriseo* de Fernando Bernal, señalando que la ausencia de armas de fuego que impera en el *Amadís* ya no resulta tan evidente en relatos posteriores, que introducen novedades en lo que a armamento y tácticas bélicas se refiere, como signos lógicos del cambio histórico y de la concepción de la caballería que se produce a partir de la segunda mitad del siglo XV (Guijarro Ceballos, 1999: 183-184).

- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2005), «Magia y poética de los libros de caballerías hispano-portugueses», en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, pp. 115-130.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (1999), *El Floriseo de Fernando Bernal*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1996), «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 87-105.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (2001), «Fuera de la orden de natura»: *Magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Cassel, Reichenberger.
- NASIF, Mónica (1992), «Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos, con referencia a posibles antecedentes literarios», en Lilia Elda Ferrario de Orduna (ed.), «*Amadís de Gaula*». *Estudios sobre narrativa caballeresca en la primera mitad del siglo XVI*, Cassel, Reichenberger.
- PÁEZ DE RIBERA, Ruy (1510), *Florisando*, Salamanca, Juan de Porras.
- RAMOS NOGALES, Rafael (1994), «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: “Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen”», *Boletín de la Real Academia Española*, 74, cuad. 263, pp. 503-522.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1991-1998), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra.
- (2003), *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (1995), «Visión y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad, vol. IV, pp. 273-288.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1994), «La función mágica del anillo en el *Amadís de Gaula*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad, vol. II, pp. 933-940.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

EL *CONTRAFACITUM* DEL CREDO
EN EL *MORGANTE* DE LUIGI PULCI
Y EN LA TRADUCCIÓN CASTELLANA
DE JERÓNIMO AUNÉS

Folke Gernert
Universidad de Kiel

Durante el famosísimo escrutinio del capítulo sexto del *Quijote* el cura critica severamente la labor de los traductores por haber quitado «mucho de su natural valor» a las obras traducidas del italiano, e insiste, además, en la dificultad a la que tienen que enfrentarse «todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento». En consecuencia, y para comprobar si han respetado ese valor literario de los originales, el cura salva las traducciones del italiano de la hoguera y ordena que «se echen y depositen en un pozo seco, hasta que con más acuerdo se vea lo que se ha de hacer de ellos» (*Quijote*, I, VI, 81).¹ Pasados los años, ha sido Javier Gómez-Montero quien ha sabido «qué se había de hacer de ellos» cuando analizó la traducción española del *Morgante* de Luigi Pulci (Gómez-Montero, 1983; 1992: 3-5), instigado por nuestro maestro Bernhard König, quien algunos años antes había reparado en la importancia del *Margutte* pulciano para la

1 Indicativamente, por lo que diré después, parece que cuando anteriormente habla del «capitán» alude a Jerónimo Jiménez de Urrea, primer traductor del *Orlando furioso* al castellano (p. 80, n. 30). Véase al respecto también Micó (2002: 88-89).

genealogía del pícaro (König, 1981).² Desde entonces, la versión española, seguramente menos llamativa que otras adaptaciones castellanas en prosa de poemas épicos italianos como, por ejemplo, el *Baldo* castellano, no ha despertado mucho interés entre los investigadores. Con la ocasión que me brinda este congreso caballeresco me propongo retomar la labor de mis maestros, aunque desde la óptica de mi actual ocupación, los *contrafacta* de textos religiosos; desde este ángulo me propongo analizar el credo de Margutte en el original italiano y en la versión española, contextualizándolos en el marco de las parodias religiosas italianas y españolas contemporáneas.

1. El *Morgante Maggiore* (1483) de Luigi Pulci³ y el *Morgante* español

De entrada, quisiera recordar sólo brevemente algunos datos acerca de Luigi Pulci y de su obra maestra, el *Morgante*, publicada en 1482 en 23 cantos, y un año más tarde en la versión definitiva de 28 cantos. En parte, el *Morgante* imita un *cantare* anónimo medieval titulado *Orlando*, aunque el famoso episodio de Margutte no se encuentra en aquel modelo referencial,⁴ sino, si aceptamos la propuesta de Davide Puccini, en otro *cantare* intitulado *Geta e Birria*, una reescritura del *Anfitrión* de Plauto, atribuido

2 Para Russo (1952: 48), Pulci «più che picaresco, è il cantore del becerume toscano e talora becerro egli stesso»; asimismo, Garrido (1999: 73) habla de «parodie picaresque» a propósito del episodio de Morgante y Margutte.

3 Las ediciones del *Morgante* en 23 *cantari* son las siguientes: Venecia, 1481 (1482) (París, Bibliothèque Nationale); Florencia (1481-1482) (Módena, Biblioteca dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti); Florencia, 1482 (1483) (Londres, British Library); Venecia, 1449 (1489) (Milán, Biblioteca Nazionale Braidense); Venecia, 1494 (Londres, British Library); Florencia, 1500 (1501) (Berlín, Kupferstichkabinett). El texto con las aventuras de Morgante y Margutte se publicó en al menos tres ocasiones: (Florencia, ca. 1490) (Roma, Biblioteca Casanatense); Florencia (ca. 1490) (Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina); (Florencia, ca. 1490) (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana); Cremona (ca. 1492-1495) (París, Bibliothèque Nationale). Tomo estas informaciones de la página de la Universidad de Pavia que reúne en el marco del proyecto *Libri CAvallereschi in Prosa e in Versi* descripciones de la ediciones de los *cantari* y de *romanzi cavallereschi* publicados en Italia durante el siglo XV (<<http://lica.unipv.it/index.php?page=elenco>>).

4 Fue Rajna (1869) quien descubrió el modelo del *Morgante*, texto que luego fue analizado por Hübscher (1886: V).

al notario Domenico da Prato (Puccini, 2000).⁵ En el texto italiano, Arca de asume el papel del Mercurio plautino y se autodefine, una vez que ha adoptado el aspecto de Geta, familiar de Alcmena, con una serie de cualidades picarescas que presentan importantes analogías con el famoso credo de Margutte. Con todo, no hay que echar en saco roto la propuesta de Zarker Morgan, quien remonta ciertos aspectos del episodio de Margutte al *Roman de Renart* (Zarker Morgan, 2003).⁶

Ya en España, la obra de Pulci es la tercera gran traducción de poemas épicos italianos sobre la *matière de France* al castellano, y se debe situar junto a los cuatro libros que forman el ciclo sobre *Reinaldos de Montalbán* y el *Espejo de cavallerías*.⁷ No puedo detenerme en la importancia de la adaptación en prosa de los versos épicos, estudiada por los ya mencionados Bernhard König y Javier Gómez-Montero, pero sí quisiera recordar algunos datos, mínimos, acerca de la versión española. Veamos; el primer libro del *Morgante* fue publicado en 1533 por Francisco Díaz Romano en Valencia, en donde se imprimió dos años más tarde el segundo libro en el taller del tipógrafo francés Nicolás Durán de Salvanyach,⁸ su traductor fue el valenciano Jerónimo Aunés, personaje sobre el que carecemos de datos biográficos.⁹ Fue Javier Gómez-Montero quien llevó a cabo el cotejo de la

5 El texto fue editado por Arlia (1879). En su *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, Segre y Ossola (2000: 516) atribuyen el poema a Ghigo Brunelleschi. Véase a propósito de los paralelismos entre el *cantare* y Pulci también Orvieto (1978: 190-191). No se olvide que existe una transmisión del episodio en latín medieval bajo el título *Vitalis Blesensis Geta* (*Early Mysteries*, 1838: XVI-XXI para el estudio y 79-90 para el texto).

6 La investigadora insiste en que, además del hambre que comparten Margutte y Renart, tienen en común la creación de un «secondary level of meaning of sexual activities behind gargantuan feasts» (Zarker Morgan, 2003: 117).

7 Para las ediciones del *Espejo de cavallerías* y sus fuentes italianas (Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, Raphael Valcienco da Verona y Pierfrancesco Conte da Camerino) véase Gómez-Montero (1992: 13-24 y 312). Los cuatro libros del ciclo narrativo *Reinaldos de Montalbán* son adaptaciones castellanas, en prosa, de poemas épicos italianos, mientras que los primeros dos libros son una traducción del *Innamoramento di Carlo Magno*; el tercer libro es una adaptación de la *Trabisonda hystoriata*; y el cuarto, que se suele conocer como *Baldo*, es una prosificación del poema macarrónico *Baldus* de Teófilo Folengo. Para la transmisión remito de nuevo a Gómez-Montero (1992: 313).

8 Una segunda edición fue publicada en Sevilla, según algunos, en 1550 por Juan Canalla; según otros, en 1552 por Domenico de Robertis (véase Gómez-Montero, 1996: 32).

9 Menéndez y Pelayo (1952) no lo menciona. Agradezco a Pedro Cátedra el haberme señalado la posibilidad de identificar nuestro traductor con el autor del *Sermon de amores / nueuamēte cōpuesto por el menor Aunes: a los galanes 2 damos [sic] de la corte*, que se con-

versión española con el original italiano y apuntó como, a diferencia de otras traducciones —estoy pensando sobre todo en el caso del *Baldo* castellano—, el traductor sigue de manera llamativamente fiel la armazón argumental del original sin alterarla un ápice. No obstante, y de acuerdo con la práctica traductora contemporánea, Aunés se permite ciertas licencias que, en otros ámbitos, llegan a mayores, como, por ejemplo, cuando impone con la eliminación de elementos burlescos un perceptible restablecimiento del arquetipo caballeresco.¹⁰ Su intervención se orienta de acuerdo con las dos líneas señaladas por los investigadores que antes mencioné; así, König (2003: 118, n. 29) hace hincapié en las «numerosas interpolaciones explicativas de variada extensión que buscan dotar al relato de mayor “verosimilitud”», mientras que Gómez-Montero (1996: 35) observa que, «en general, todo lo que afecta a la religión y al cristianismo se trata con respeto».¹¹

Al hilo de esta cuestión, conviene recordar, aunque pueda parecer anecdótico, el problema de la religiosidad del autor italiano, quien, como se sabe, fue enterrado como hereje, extramuros del cementerio. Se trata de una cuestión muy discutida por los investigadores, dado que, además de los consabidos datos biográficos, el mismo Pulci polemiza en su *Morgante* acerca de temas teológicos como el libre albedrío, la salvación o el bautismo.¹² También guarda clara relación con el mundo de la religión el empleo

serva en un único pliego suelto en la Biblioteca Nacional madrileña con la signatura R/9413. Existe edición facsímil en García Noblejas (1957: VI, pliego CLXXXIV) y edición moderna por Perifián (1986). Desgraciadamente, no se conserva ningún manuscrito del texto en el que se podría comprobar la hipótesis del erudito de que «el menor Aunés» podría ser una mala lectura por Hierónimo Aunés.

10 Para los detalles véase Gómez-Montero (1996: 34-35). En este contexto hay que considerar los episodios incluidos sobre el nacimiento y la juventud del Viejo de la Montaña (I, 69), la relación erótica de la maga Antogonía con Reinaldos (II, 68-79) o una versión de la batalla de Roncesvalles que ya no sigue a Pulci, sino a las crónicas medievales (II, 94). Para esta *amplificatio* remito a Gómez-Montero (1996: 35-52).

11 Además, Gómez-Montero (1996: 36, n. 27) nota que Aunés omite, por ejemplo, las sutilezas teológicas en las digresiones del diablillo Astarotte. Véase también Gómez-Montero (1989: 365).

12 Einstein (1977: 36 y 39-43), Curto (1918: 141-143), Russo (1952: 36-37), Kremers (1966), Lezano (1970) y Jordan (1986: 38-44). Especialmente para los sonetos de parodia religiosa, que se pueden leer en la edición de Orvieto (Pulci, 1986: 191-201), véase del propio Orvieto (1983). Para Walser (1926: 67), es el averroísmo de los judíos florentinos lo que determina las creencias de Pulci.

de ciertas invocaciones que citan o traducen textos sagrados como el avemaría (*Morgante*, I, 2, vv. 1-8, p. 3),¹³ el gloria (*Morgante*, IV, 1, vv. 1-8, p. 83),¹⁴ el libro de Job (*Morgante*, XXVII, 141-142, p. 1016),¹⁵ el confiteor¹⁶ y el padrenuestro (*Morgante*, VI, 1, vv. 1-8, p. 132).¹⁷ Recuerdo en este contexto el comienzo del poema:

In principio era il Verbo appresso a Dio,
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:
questo era nel principio, al parer mio,
e nulla si può far sanza Costui.
Però, giusto Signor, benigno e pio,
mandami solo un degli angel tui,
che m'accompagni e rechimi a memoria
una famosa, antica e degna historia

(*Morgante*, I, 1, vv. 1-8, p. 3)¹⁸

13 «E tu, Vergine, figlia e madre e sposa / di quel Signor che ti détte la chiave / del Cielo e dell'abisso e d'ogni cosa / quel di che Gabriel tuo ti disse —Ave—; / perché tu se' de' tuoi servi pietosa, / con dolce rime e stil grato e soave / aiuta i versi miei benignamente / e 'nsino al fine allumina la mente».

14 «*Gloria in excelsis Deo* e in terra pace, / Padre e Figliuolo ed Ispirito santo; / *benedicimus te*, Signor verace, / *laudamus te*, Signor, con umil canto, / poi che per tua benignità ti piace / l'abate nostro qui consolar tanto, / e le mie rime accompagnar per tutto, / tanto che il fior produca alfin buon frutto».

15 «Vuolsi a Dio inclinar le spalle gobbe / e dir: "Signor, fammi costante e forte / a patire ogni pena", come Iobbe / "sì ch'io sia obedente insino a morte"; / il qual, poi che il voler di Dio cognobbe, / contento fu d'ogni sua afflitta sorte; / né cosa alcuna più gli era rimasa, / quando e' gli fece rovinar la casa; // e perché pur la moglie si dolea, / e' disse: "Donna mia, ora m'ascolta: / *Dominus dedit*: lui data l'avea; / *Dominus abstulit*: lui l'ha ritolta; / *sicut Domino placuit, in ea / factum est*: così fatto è questa volta"; / e poi: "*Sit nomen Domini*": ebbe detto / "il nome del Signor sia benedetto". Mientras que la octava 141 parafrasea Job 1, 13-20, las citas literales de la octava 141 son de Job 1, 21 («et dixit: Nudus egressus sum de utero matris meae et nudus revertar illuc. Dominus dedit Dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum»).

16 *Morgante*, XXVII, 117-129, pp. 1009-1013, cuando Turpin confiesa a Orlando; para las citas latinas del confiteor véase en concreto 117, vv. 2-3 («Rispose Orlando: —*Maiestatis laesae, / idest in Carlo verba iniuriosa*;»); 120, vv. 2-4 («Disse Turpino: —E' basta un paternostro / e dir sol "*Miserere*" o vuoi "*peccavi*", / ed io t'assolvo per lo ufficio nostro») y 124, vv. 5-6 («perch'io cognosco il nostro viver vano, / *vanitas vanitatum*, pien d'errori.»).

17 «O Padre nostro che ne' cieli stai, / non circunsritto, ma per più amore / ch'a' primi effetti di lassù tu hai, / laudato sia il tuo nome e 'l tuo valore; / e di tua grazia mi concederai / tanto ch'io possi finir senza errore la nostra istoria; e però, Padre degno, / aiuta tu questo affannato ingegno».

18 En el único manuscrito que transmite el *cantare Orlando* faltan las primeras 15 octavas, de manera que no sabemos cómo empezaba este texto, pero Rajna (1869: 222)

Estas *invocazioni*, hábito que algunos suponen de origen popular,¹⁹ proceden de las fuentes del texto de Pulci.²⁰ Estructuralmente, y por los procedimientos de adaptación textual, se les ha atribuido una función modélica para el credo de Margutte,²¹ del que se diferencian funcionalmente sobre todo por la ausencia de una intencionalidad cómica.

Sin embargo, a Pulci terminó por leersele con precauciones por su burla continuada de los grandes dogmas cristianos; en este sentido, no debe perderse de vista que el horizonte de expectativas del lector estaba determinado por la conciencia de su poca fiabilidad en cuestiones de fe. Parece que su fama herética acompañó al autor florentino también cuando fue traducido al español. Un indicio de cierta actitud precavida sería la eliminación que Jerónimo Aunés llevó a cabo, probablemente curándose en salud, de ciertas referencias pulcianas a la fe católica, con la excepción de la profesión de fe de Margutte.

2. El credo de Margutte: la versión de Pulci frente a la traducción de Jerónimo Aunés

En el *cantare* XVIII, al principio del segundo libro en la versión española,²² después de haber acompañado a la princesa Meridiana a casa de

pudo demostrar que esta invocación se remonta al inicio del canto XIII: «Nel principio era il figliuol di Dio / E 'l figliuolo di Dio appresso a Dio era; Iddio era figliuolo del padre pio / [...]».

19 Como Curto (1918: 22-25), para quien la reescritura de textos bíblicos y litúrgicos es un elemento de origen netamente popular.

20 Walser (1926: 42) no concede ningún valor probatorio a las *invocazioni* porque son imitación del *Orlando* y por eso no permiten sacar conclusiones acerca de la religiosidad del autor. Véase también Hempfer (1976: 89-90): «Schließlich läßt sich in diesem Kontext auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Religiosität der *invocazioni*, die, isoliert betrachtet, nicht bzw. nicht durchgängig ironisiert sind, und der A- bzw. Antireligiosität des Textes selbst».

21 Véase Caboni (1941: 25-27): «È dunque sulla tecnica delle farciture medievali, che Pulci sperimenta in chiave positiva in molti proemi ai cantari e nella finale *Salve Regina*, che si modula il *Credo* di Margutte, naturalmente deformando il prototipo».

22 El episodio de Morgante y Margutte se cuenta en *Morgante*, XVIII, 110-XIX, 155, pp. 519-594, y en el segundo libro del *Morgante* español, ff. I-VIII. En la versión alemana, escrita en el siglo XVI, y que, a su vez, se basa en una traducción francesa, se ha eliminado por completo el episodio de Margutte (véase la edición de Bachmann: *Morgant der Riese*, 1890).

su padre, Morgante inicia su jornada y encuentra en el camino a un cierto Margutte, un «mezzo gigante» que a medio camino de su proyecto de llegar a ser un titán se arrepintió y dejó de crecer: «ed ebbi voglia anco io d'esser gigante, / poi mi penti' quando al mezzo fu' giunto: / vedi che sette braccia sono appunto» (*Morgante*, XVIII, 113, vv. 6-8, p. 520). En el siguiente *cantare* Margutte desaparece: muere de risa —como más tarde Pietro Aretino— por las cosquillas que le provoca un pequeño cangrejo de río: «Questa bertuccia se gli rimetteva: / allor le risa Margutte raddoppia, / e finalmente per la pena scoppia» (*Morgante*, XIX, 148, vv. 6-8, p. 592).²³ Se trata, sin lugar a dudas, de una muerte digna de este personaje anticaballeresco, según Walser (1926: 77), un *porcus Epicuri* con todas las connotaciones negativas que la Edad Media atribuía a este filósofo griego,²⁴ aunque también, de acuerdo con Gómez-Montero, podría ser entendido como un «rabelesiano *avant la lettre*» (Gómez-Montero, 1996: 53).²⁵

Lo interesante para la cuestión que me ocupa es que, cuando Morgante se encuentra con Margutte, este último responde a la pregunta del protagonista del texto («se se' cristiano o se se' saracino, / o se tu credi in Cristo o in Apollino», *Morgante*, XVIII, 114, vv. 7-8, p. 521)²⁶ con una socarrona profesión de fe²⁷ que no es sólo una parodia del credo y de dogmas de la religión católica, sino que constituye también, como propone acertadamente Orvieto, un «antitipo» de la literatura confesio-

23 A propósito de la muerte de Margutte, véase también Martinelli (1983).

24 Para el credo véase también Walser (1926: 76): «Unverweilt legt er sein *Credo* und seine Lebensgeschichte dar. Sein Glaube besteht in gut Essen und Trinken, alle Religionen, die christliche wie die musulmanische, sind ihm gleichgültig, die Trinitätslehre erscheint ihm lächerlich, und wenn Mohammed den Wein verbietet, so sieht er ihn dafür als Schreckgespenst an». Palma (2004: 40) considera el credo de Margutte una reacción contra Marsilio Ficino y el clima filosófico del que impregnaba la ciudad de Florencia y el ambiente mediceo: «Through this creed Pulci pokes fun at the asphyxiating atmosphere Ficino has created around Lorenzo while also pointing to his own defiant attitude in the face of adversities from which Lorenzo's patronage had provided a brief respite».

25 Para Russo (1952: 52), Pulci «è un po' il Rabelais del Quattrocento», y Palma (2004: 41) llama al *Morgante* «a literary work well-known to Rabelais».

26 Véase *Libro de Morgante*, f. 2r: «Por ende querría saber de vos si sois cristiano o moro; o si adoráis y creís en Cristo o en Apolino o en Triviguante, en quien todos los moros adoran, honran y creen».

27 Para la parodia del credo véanse Einstein (1977: 57-58) y Curto (1918: 25).

nal.²⁸ Recuerdo en este contexto tanto la famosa *Confesio* del Archipoeta²⁹ como textos burlescos franceses³⁰ e italianos: la *Confessione di Carnevale* que empieza «E me confesso a madonna Sancta Galina, qual fa la grassa cusina [...]».³¹

Indicativamente, y a pesar de su respeto hacia cuestiones de índole religiosa, el traductor español no elimina este pasaje carnavalesco, sino que se mantiene bastante fiel al original italiano, aunque su carácter hiperbólico³² y riqueza léxica le plantearon grandes dificultades al traductor valenciano, que, no obstante, en ocasiones llega incluso a amplificar su modelo.³³

Así, la fe de Morgante es en primer lugar nutricional, pues la bebida y la comida substituyen a una creencia intelectual o espiritual:

28 «La confessione di Margutte è un innegabile antitipo delle innumerevoli esemplificazioni di perfette confessioni, dove un peccatore-cavia confessava tutti i peccati esistenti secondo una progressione e raggruppamenti archetipici; e antitipo dei lunghi cataloghi di peccati contro i comandamenti, le virtù, le opere di misericordia [...] Pulci aveva tuttavia sperimentato anche il tipo positivo con la sua Confessione e, soprattutto, con la confessione di Orlando (XXVII, 119)»; Orvieto (1978: 189-190); Orvieto remite en este contexto a la *Regola per ben confessarsi* de Luigi Marsili. Véase también Orvieto (1978: 197): «È sintomatico notare come quasi ogni singolo peccato che Margutte si attribuisce con soddisfazione fosse stato sottoposto prima da Brunetto Latini (nella parte del *Tesoretto* detta *Penitenza*) e poi da S. Bernardino da Siena, alla contrizione del peccatore: che l'uomo esamini se ha mancato per orgoglio, ipocrisia, per oltraggio, per supervia, invidia, furto, fraude, inganno, gioco d'azzardo, gola, lussuria, sodomia, ecc. Il monologo di Margutte viene dunque chiaramente condotto sulla falsariga delle confessioni medievali, tipo *Penitenza*, con la progressiva disamina dei peccati commessi contro i comandamenti, le virtù, ecc.».

29 Véase la edición de Watenphul y Krefeld (Archipoeta, 1958) o bien *CB* 191, pp. 604-615.

30 Véase Tissier (*Recueil de farces*, 1986-2000: VI, 367-383), quien publica la farsa *La confession Margot* (384-422) y quien —estableciendo la «tradition farcesque des transposition ludiques des choses sacrées» en que se basa este texto— cita un gran número de parodias de la confesión: *La confession du Brigand*, *La confession Rifflart*, *Celui qui se confesse à sa voisine*, *Le badin*, *la femme et la chambrière*, *Le nouveau Pathelin*, etc.

31 El texto fue publicado por Manzoni (1881: 235-236); véase también Novati (1889: 192-193).

32 Para la hipérbole en la obra véase Ankli (1993).

33 Gómez-Montero (1996: 53) caracteriza la traducción del credo de este manera: «El Credo de Margute abarca ocho columnas en las cuales, ciertamente, J. Aunés sale airoso de una exigente reválida de traducción, pues el texto italiano está salpicado de expresiones de doble sentido, frases proverbiales y giros coloquiales. Aunque la factura paródica y burlesca de estas páginas esté ya configurada en el poema italiano, el *Libro de Morgante* hace acopio del particular contexto que en las letras hispánicas avalan las festivas y carnavalescas poesías del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia 1519) [...]».

Rispose allor Margutte: —A dirtel tosto,
 io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
 ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
 e credo alcuna volta anco nel burro

(*Morgante*, XVIII, 115, vv. 1-4, p. 521)

El Margutte italiano reniega de entrada de cualquier religión; su paradójica confesión de incredulidad («non credo più al nero ch'a l'azzurro»)³⁴ contesta a la pregunta de Morgante de si es cristiano o moro diciendo que ni lo uno ni lo otro; frente a él, su descendiente español tampoco profesa religión alguna, aunque indicativamente traslada el contraste cromático «negro-azul» del original italiano a otro nivel semántico bien distinto, aunque también relacionado con el color, y afirma que tanto el vino tinto como el vino blanco le saben igualmente bien. Con esta referencia enológica Aunés establece una vinculación con las canciones báquicas de los goliardos medievales, a las que recuerdan en la obra de Pulci sólo los dos últimos versos de la octava —«ma sopra tutto nel buon vino ho fede, / e credo che sia salvo chi gli crede»— (*Morgante*, XVIII, 115, vv. 7-8, p. 521), trasladados otra vez con más detalle al castellano: «Y sobre todos los santos, en quien traigo más esperanza es en el buen vino sin tener fe en el cual ninguno pienso que puede ser sano ni salvo» (*Libro de Morgante*, f. 2r).

Paralelamente, el traductor castellano amplifica el texto de Pulci en el aspecto manducatorio y potatorio añadiendo no sólo una descripción más detallada del capón idolatrado, sino también una blasfemia de la que el autor florentino en este caso no es responsable: «—Por mi fe —respondió Margutte—, no tengo ley alguna, ni miro más en lo tinto que en lo blanco, que mi verdadera creencia y fe es adorar en un buen capón cocido o asado; y más fe tengo con él cuando me lo traen a la mesa rebozado con

34 Las anotaciones de los editores al respecto no convencen. Tanto Ageno (Pulci, 1994: 521) como Puccini (Pulci, 1989: 644) conjeturan «né all'uno né all'altro»; De Robertis (Pulci, 1962), que anota sólo excepcionalmente lo que falta en Ageno, no dice nada al respecto. La edición de Weston (Pulci, 1930) renuncia completamente a notas explicativas. Me atrevo a aventurar una explicación: mientras que «nero» podría aludir a los guelfos, partidarios de la política papal (véase la entrada *nero* en Battaglia, XI, p. 371), y por extensión católicos, «azzurro» remitiría a los musulmanes; no puedo comprobar esta hipótesis, pero la denominación *azzurro sarraceno* (véase la entrada *azzurro* en Battaglia, I, p. 917) parece indicar que por una razón que ignoro se asociaba este color con los sarracenos.

lonjas de tocino o con manteca, especialmente si tengo hambre, que no en todos los santos del cielo, que nunca los conocí» (*Libro de Morgante*, f. 2r).

A continuación, Margutte habla de su fe en la «torta» introduciendo una alusión más que problemática al misterio de la Santa Trinidad:³⁵

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e diriva dal fegato almen quello

(*Morgante*, XVIII, 116, vv. 1-5, p. 521)

El «tortello» mencionado por Pulci es un pastel relleno de carne que no se parece en nada a su homónima «tortilla» española, término elegido por Aunés para su traducción.³⁶ Esta imprecisión del traductor, que se deja llevar por un engañoso *falso amigo* para cometer un error semántico, y gastronómico, tiene graves consecuencias para la constitución del sentido en el texto español, porque por razones gramaticales «torta» y «tortilla» no pueden ser otra cosa que madre e hija, de manera que la traducción elimina —y parece que casi casualmente— la maldad de Pulci cuando se refiere con *torta e tortello* («madre e hijo») sin ninguna duda a la Virgen María y a Jesucristo:

Creo y adoro también en la torta y en la tortilla, porque son madre y hija. El *Paternoster*, que los cristianos rezan con la lengua, rezo yo con los dientes y muelas, cuando, harto de aves, como por pasatiempo los higadillos d'ellas (*Libro de Morgante*, f. 2r).

En castellano *higadillo* es por excelencia el de los animales pequeños, sobre todo de las aves mencionadas por Aunés, quien aparentemente no

35 Para los orígenes de un movimiento antitrinitario en Italia que se hace masivo a partir de 1534 véase Stella (1967; 1969). Russo (1952: 42) observa: «Certo è che egli non crede all'immortalità dell'anima individuale ed ha una concezione incerta e contraddittoria delle persone della Trinità divina [...]».

36 A principios del siglo XVI, la palabra *tortilla* no se refiere, lógicamente, a la tortilla de patata, sino a una fritada de huevos, mencionada ya por Alfonso Martínez de Toledo: «¡Que de uno o de dos [i. e., huevos] hazía yo una tortilla tan dorada que complía mis vergüenças», ed. de Ciceri (Martínez de Toledo, 1990: 164), y Enrique de Villena: «queso e huevos fritos o en tortilla, quesadas e tartaras e tortas e ojaldes e juncadas e otras d'esta condición», ed. de Cátedra (Villena, 1994: 194). El *Libro de guisados de Ruperto de Nola* de 1529 tiene una receta de una tortilla con salvia, una «torta de huevos que se dice salvate» (1929: 94-95). Véase al respecto también DCECH, V, p. 562a (*fritada de huevos*).

sabía que *fegatello* en italiano es el nombre de una receta de hígado cocido con laurel. Según Puccini, es justamente esta particular forma de preparar esa víscera la que explicaría la alusión a la Trinidad: «che forse prende spunto dal fatto che il fegatello, prima di essere cotto, viene avvolto nella “rete” [...] con una foglia d’alloro fra uno strato e l’altro: sarebbe dunque insieme uno e trino». ³⁷ Esta referencia a la vez blasfema y difícil de descifrar era superior al conocimiento lingüístico de Aunés, quien —manteniendo las palabras clave «Paternoster» e «higadillo»— cambió el sentido por completo sin eliminar la alusión a la Trinidad, que aparece en su versión junto con una nueva referencia al mundo báquico: «Éstos tengo yo por mis santos, porque mejor bebo con tres d’ellos que con uno sólo cuando la sed me aqueja» (*Libro de Morgante*, f. 2r).

El siguiente jalón de sus artículos de fe viene precedido, lógicamente —como suelen hacer los pícaros—, de un somero relato de su vida en primera persona. Era hijo de una monja griega, cautiva en Turquía, y de un sacerdote musulmán, ³⁸ con talento para la música, que mató a su propio padre y se dedicó a viajar por el mundo. Su herencia familiar son «tutti i peccati o di turco o di greco» (*Morgante*, XVIII, 119, v. 8, p. 522) y es culpable de los 77 pecados mortales que empieza a enumerar con cierto orgullo, comenzando por sus habilidades en el juego de azar, que suponen otra prueba para el conocimiento lingüístico y cultural del traductor. ³⁹

El juego de los dados, junto con los pasatiempos venéreos y la taberna, forma parte de la tríade de inclinaciones loadas no sólo por los goliardos, sino también por la poesía burlesca italiana, como leemos, por ejemplo, en Cecco Angiolieri:

37 Puccini en el comentario a su edición del *Morgante*, XVIII, 116, pp. 644-645, nota; véase también Russo (1952: 50).

38 Aunés traduce la palabra «papasso» del original italiano (*Morgante*, XVIII, 118, v. 4, p. 522), que significa ‘sacerdote musulmán’ con «alfaquí» (*Libro de Morgante*, f. 2r), palabra de origen árabe para un doctor en leyes en el mundo del islam.

39 En la traducción de *Morgante*, XVIII, 112, Aunés se limita a adaptar los términos italianos del juego fonéticamente al español: «Así que mirad, si mi compañía deseáis, si os agrada mi costumbre y no queráis saber lo que sé hacer de un dado: encuentro, relance, gatucia, espuntón, tramesín y otras cosas semejantes, como a dar un dado para ganar con engaño a cuantos conmigo se ponen a jugar», *Libro de Morgante*, f. 2v. Lacroix (1995: 150) recuerda que en Pulci «l’idée dominante incarnée par le jeu aussi bien dans son élan passionné que dans son habileté manœuvrière est celle de tromperie».

Tre cose solamente mi so' in grado,
 le quali posso non ben ben fornire:
 ciò è la donna, la taverna e 'l dado;
 queste mi fanno 'l cuor lieto sentire.⁴⁰

No sabemos si Pulci pensaba en este preciso autor cuando describía las virtudes cardinales de su Margutte substituyendo la «taverna», que simboliza el amor al vino, por el pecado de la gula,⁴¹ y el amor a la mujer por el llamado *pecado contra natura*:

Or queste son tre virtù cardinale,
 la gola e 'l culo e 'l dado, ch'io t'ho detto
 (*Morgante*, XVIII, 132, vv. 1-2, p. 527)⁴²

El traductor español es mucho más directo al respecto: «No quería decirnos cuán amigo soy de rabadilla, que no sólo con los hombres, más con las bestias he usado este oficio» (*Morgante*, f. 2v). Aunque si los investigadores insisten en el hecho de que el amor de los goliardos tiene como diana a la mujer por excelencia, no debemos olvidarnos de ciertas composiciones de los *Carmina Burana* que elogian el amor homosexual y el incesto.⁴³

Asimismo, el amor es para Margutte no sólo pecado de lujuria, sino también fuente de ingresos:

S'io ho tenute dell'ocche in pastura
 non domandar, ch'io non te lo direi:
 s'io ti dicessi mille alla ventura,
 di poche credo ch'io ti fallirei;
 s'io uso a munister per isciagura,

40 Cecco Angiolieri, «Sonetto LXXIV», ed. de Stanghellini (Angiolieri, 2003: 224). Véase también una invectiva de Burchiello contra un cierto Roselli («Sonetto CXII», ed. de Zaccarello [Burchiello, 2000: 9-10]), en el que le dice: «A macca de lor ben convien che goda / la gola, e dadi el pivo e la puttana»; véanse al respecto De Robertis (1958: 366) y Crimi (2005: 323-327) para la influencia de la poesía de Burchiello sobre la profesión de fe de Margutte.

41 Margutte elogia sus capacidades de cocinero en *Morgante*, XVIII, 123-128, pp. 524-526; para la traducción o bien la reescritura muy libre del recetario véase *Libro de Morgante*, f. 2v.

42 Para la inclinación a la sodomía véase también XVIII, 129, p. 651, y el comentario de Puccini.

43 Véase *CB* 95, pp. 346-349 («Suspectum me tenet domina») y *CB* 97, pp. 350-355 («A, Antioche, cur decipis me»). Para el amor homosexual en la literatura caballeresca del siglo XV véase Zeikowitz (2003).

s'èlle son cinque, io ne traggo fuor sei:
 ch'io le fo in modo diventar galante,
 che non vi campa servigial né fante

(*Morgante*, XVIII, 131, p. 527)

El traductor español se empeña en dejar muy claro a qué ocupación alude Pulci:

—Si por ventura me preguntan si he tenido ansarones a pasto o, más propiamente hablando, putas en la mancebía, no me lo pregunte nadie, que por la vida no lo diría, porque sé que, aunque lo dijese, que en veces he traído mil mujeres al partido, yo sé que no mentiría y no sería creído d'ello. Y a las veces ponía en semejante monesterio cinco y sacaba seis o todas aquellas que en mis manos podían venir; es a saber: mozas, mochachas, viejas. Tan gentilmente embaucaba y enlabiaba las bobas que de muy abobadas se venían conmigo (*Libro de Morgante*, f. 3r).

La cuarta virtud cardinal de la que hace gala Margutte es su faceta de verdadero delincuente que alardea de su vida como ladrón (*Morgante*, XVIII, 132-136, pp. 527-529)⁴⁴ y timador⁴⁵ que maldice, miente y se abstiene de cualquier acto de caridad. En la obra de Pulci este relato picaresco termina con la divisa dantesca «ne la chiesa coi santi, ed in taverna co' ghiottoni» (*Inferno*, XXII, 14-15, p. 100),⁴⁶ que en la traducción española se elimina. Indudablemente, además de la lectura de Dante y sobre todo de su vena cómica, que se trasluce en ciertas descripciones infernales, hubo de inspirar el poema épico de Pulci la rica tradición de poesía burlesca italiana.

Al hilo de esto, y sin detenerme demasiado en la enrevesada cuestión de las fuentes del florentino, quisiera aventurar una hipótesis acerca de la procedencia del credo de Margutte que explicaría también el resultado, en apariencia sorprendente, del cotejo de la versión italiana de la profesión de fe burlesca con su traducción castellana. Es muy llamativo que Jerónimo Aunés, quien se empeña cuidadosamente en depurar su versión castellana de las blasfemias de Pulci, apenas alterara, sin embargo, las muy poco ortodoxas confesiones de su Margute. Aunque en el credo del medio gigante —tanto en el original italiano como en la versión castellana— no

44 Para la traducción véase *Libro de Morgante*, f. 3r.

45 En *Morgante*, XVIII, 137-138, pp. 529-530, se describe como falsificador y perjuro; para la traducción véase *Libro de Morgante*, f. 3r.

46 Véase *Morgante*, XVIII, 144, v. 8, p. 532.

se cite literalmente el texto litúrgico, se trata de una clara parodia de la profesión de fe católica, emparentada obviamente con las muchas reescrituras burlescas medievales de textos sagrados. No quiero proponer una influencia directa de ningún texto concreto, pero creo que la tradición de los *contrafacta*, *sensu lato*, de textos bíblicos y litúrgicos nos proporciona las claves para entender la actitud de Aunés frente al credo burlesco de Pulci.⁴⁷

3. Textos y contextos

Y es que en la poesía mediolatina encontramos no sólo los temas del credo de Pulci —el amor, el juego, el vino y, aunque en menor medida, el sibaritismo—, sino también un elogio de estos placeres mundanos a partir de la parodia de textos sagrados.⁴⁸ El *Officium lusorum* del siglo XIII es un *contrafactum* de la misa dedicado al juego;⁴⁹ la secuencia mariana «Verbum bonum et suave»⁵⁰ se transformó en la canción báquica «Vinum bonum et suave»;⁵¹ otra canción báquica que empieza con el primer verso del

47 Entre los contemporáneos de Luigi Pulci fue Antonio Cammelli quien compuso sonetos contrahaciendo el credo. Véanse los sonetos LXI, LXII y LXIII en la ed. de Pèrcopo (*I sonetti*, 1908: 102-105).

48 Véase al respecto también Ageno (1965: 551): «Il famoso *Credo* di Margutte [...] ha anch'esso i suoi modelli e i suoi precedenti, né scaturisce dalla fantasia del Pulci senza sollecitazioni e spunti provenienti dalla tradizione. Risulta infatti dalla fusione di due motivi: quello delle parodie di preghiere, inni, cerimonie liturgiche, e quello goliardico per eccellenza, che si riassume nelle parole "donna, taverna e dado"». La investigadora cita al respecto un «Pater noster qui es in Scyphis sanctificetur vinum istud» (Novati, 1879: 126), las canciones báquicas de los *Carmina Burana* y la confesión del Archipoeta. Remito en este contexto al estudio clásico sobre la *parodia sacra* de Novati (1889); para las parodias latinas véanse Lehmann (1963: 123-150, para los textos que hablan del vino y del juego) y Bayless (1989), así como los *Carmina Burana* 193-215. Para las parodias medievales francesas véase Ilvonen (1914).

49 *CB* 215 (1987: 668-674); véanse al respecto Lehmann (1963: 145) y Bayless (1996: 93 y ss.). Parodias litúrgicas del siglo XIII dedicadas al vino son la *Collacio iocosa de diligendo Lio* (Lehmann, 1922: 231-232) y el fragmento «Ave color vini clari» (Bayless, 1999: 354, 358-359); del siglo XV conservamos un breve texto en prosa intitulado *Circumderunt me lusores*, publicado por Feifalik (1861: 174-175).

50 *Analecta hymnica Medii Aevi*, LIV, núm. 218, p. 343; para el origen y la transmisión de la *sequentia*, véanse pp. 343-345.

51 Para las versiones véase Lehmann (1963: 124-127) y más recientemente Bayless (1999: 111).

himno ambrosiano «Iam lucis orto sidere» cita, además, el comienzo del símbolo atanasio: «Quicumque vult esse frater, / bibat semel, bis, ter, quater, / bibat semel et secundo, / donec nihil sit in fundo»,⁵² que en algunos manuscritos se ha transmitido como profesión de fe báquica independiente (Lehmann, 1963: 129; Bayless, 1999: 13). Estos textos mundanos y alegres eran, en su gran mayoría, obras escritas por clérigos para clérigos (Lehmann, 1963: 145), de manera que no se debe interpretar el tratamiento de la palabra sacra como blasfemo, sino como expresión de una gran familiaridad con estos textos. No estoy de acuerdo con Orvieto, quien, a la hora de analizar el credo de Margutte, cita justamente algunas parodias de textos religiosos empezando por la famosa *Cena Cypriani*,⁵³ pero afirma que «la parodia aveva como unico obiettivo nel Medioevo la dissacrazione religiosa» (Orvieto, 1978: 198). Creo que esta interpretación deja de lado un aspecto fundamental de la escritura y recepción de estos textos. Cuando se revisa el contexto cultural del tiempo en el que nacieron, se aprecia la existencia de una intención pedagógica ya puesta de relieve por Bayless a propósito de la *Cena Cypriani* (Bayless, 1999: 6-7).⁵⁴ El predicador franciscano Bernardino de Siena (1380-1444) compuso una serie de sermones contra el peligro del juego (*Contra aleorum ludos*), en los que insiste en las posibilidades didácticas de las misas paródicas, que describe en detalle:

Tertio autem ad missarum solemniam transeamus. Sacerdotale quidem officium, cum incipit *Introibo*, cum clerico respondente, sit ipsa lusorum inductio et concordia ad ludendum. Introitus per cantum alte pronuntiatus sit ludentium strepitus atque rumor. *Kyrie eleison* pluries replicatum contentio ludentium sit atque execratio quaedam, qua alternatim asserant atque dicant: Renegem ego Deum, si non sic est. Cantus meae *Gloria in excelsis* sint execrandae blasphemiae contra sanctos et amplius contra excelsum Deum; Virginitas autem in gloria sit eius saeva blasphemiam. [...] Initium epistolae taliter nuntietur: Incipit epistola boni pabuli appositi ad ebrios. Canissimi: Ebrii estote et manducate etc. Graduale sit ex ludo gradatim ruere in peccata. Evan-

52 Lehmann (1963: 128) cita la transcripción de Novati (*Carmina mediæ aevi*, 1883: 66-67). Esta canción báquica combina el himno mariano «Iam lucis orto sidere» (v. 1) con el símbolo atanasio, «Quicumque vult esse frater,» (v. 5), y lleva a cabo una vinculación del vino con la salvación: «qui bene non potaverit, / salvus esse non poterit» (vv. 19-20).

53 Menciona, en concreto, los siguientes textos publicados por Lehmann y Novati: *Introibo ad aliare Bachi*, *Potus noster qui es in cypho* y la *Missa potatorum*.

54 «Such biblical parodies as the *Cena Cypriani* [...] served as teaching tools as well as humorous narratives, a function incompatible with any ridicule of the Bible».

gelium, quod bonum nuntium, scilicet pro nobis, interpretatur, sit cum dicitur a lusore: Perde; et socius, quasi clericus, dicit: Vinco. *Credo* sit in lusoribus credere numquam mori.⁵⁵

Es interesante en nuestro contexto que el franciscano remita *expressis verbis* también a la contrahechura de la profesión de fe en las *Misas lusorum*.

Los *contrafacta* de texto bíblicos y litúrgicos en lengua vulgar no tienen que ser necesariamente obra de clérigos, aunque a menudo lo sean; piénsese en la parodia de las horas canónicas en el *Libro de buen amor*.⁵⁶ No obstante, es muy probable que el autor del *contrafactum* que me va a ocupar ahora perteneciera también al clero, como se puede deducir de su buen conocimiento del latín (Ilvonen, 1914: 33-34); se trata de un texto francés de mediados del siglo XIII que guarda claros paralelismos con la profesión de fe de Margutte. Me refiero al *Credo au ribaut*.⁵⁷ En esta parodia dialogada del credo el *ribaut*, una persona poca virtuosa, se confiesa antes de su muerte inminente pronunciando su «creance» (v. 32), que es una especie de glosa del texto completo del *Credo Apostolicum*:

Credo mout bien en geu de dez,
Que mainte foiz m'ont gaignié
(vv. 42-43)

In Deum n'ai pas volentiers
Ma cure ne m'entente mise
(vv. 48-49)

Como Margutte, no cree sólo en el juego de dados, sino también en el vino, hasta tal extremo que quiere más al dueño de la taberna que a Cristo:

55 Sermo XLII de Bernardino de Siena (1950: vol. 2, 23-24). Véanse también Novati (1889: 195 y 300-302) y Bayless (1999: 127): «Thus although Bernardino is critical of drinkers and gamblers, he is sympathetic to the satirical possibilities of the parody Mass, sympathetic enough to adapt it to his own purpose». Lehmann (1963: 5) relata como Gottschalk Hollen, un ermitaño alemán muerto en 1481, instrumentalizó en la misma forma la parodia de la misa para combatir el juego de azar.

56 Véanse al respecto Lecoy (1938: 214), Green (1958), Zahareas (1964-1965), Marmo (1983: 53) y recientemente Morros Mestres (2004).

57 Cito de la edición de Ilvonen (1914: 126-133); véase al respecto también Novati (1889: 200). El texto se conserva en un solo manuscrito de la Biblioteca Nacional parisiense (837).

Et cuidiez vous or que je croie
 Mieus *in Jhesum* qu'en la taverne?
 J'aïm mieus celui qui la gouverne
 Que *Christum filius eius*

(vv. 76-79)

Si estos versos eran obra de un hombre de la Iglesia —y esto es muy probable—, se explica también la actitud de Jerónimo Aunés a la hora de traducir el credo de Margutte. No quiero decir que el valenciano conociera el *contrafactum* citado del credo, pero creo que es muy ilustrativo de que en la época existía una distinción de facto entre la crítica contra la religión y el cristianismo en general, siempre sospechosa de herejía y heterodoxia, frente al *contrafactum* de textos litúrgicos como recurso literario de intención diversa sancionado por la tradición.

Es muy probable que Aunés hubiera leído otros textos de la misma índole como los *contrafacta* a lo erótico de textos sagrados en la poesía cancioneril,⁵⁸ o las parodias misóginas del *Paternóster* de Rodríguez de Reinoso y de un cierto Salazar, transmitidos en pliegos sueltos,⁵⁹ que, a su vez, ridiculizan recursos de la poesía amatoria cancioneril.

Por razones obvias de tiempo no puedo hoy y aquí tratar exhaustivamente el tema, pero habré de volver sobre ello en la monografía que preparo. La dimensión europea del fenómeno que he intentado abordar esta tarde a menudo pasa inadvertida. Recuérdese a un autor que se suele mencionar cuando hablamos de Luigi Pulci: François Rabelais. En el cuarto capítulo de su *Gargantúa* leemos a partir de la edición de 1542 de François Juste: «J'ai la parole de Dieu en bouche: *Sitio*».⁶⁰ La parodia báquica

58 En el *Cancionero general*, que se publicó en Valencia en varias ediciones a partir de 1511, se transmiten *contrafacta* como los *Siete Gozos de Amor* y *Los diez mandamientos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, las *Leciones de Job aplicadas al amor profano* de Garcí Sánchez de Badajoz así como un *De profundis* erótico de Mosén Gaçull.

59 El texto de Salazar, *Pater noster de las mugeres etc.* Toledo, Juan de Villquirán, ¿1515-1520?, ha sido publicado en edición facsímil por Askins (1981); para Reinoso véase la edición facsímil de Sancho Rayón (Reinoso, 1880) así como la edición de Cabrales Artega (Reinoso, 1980).

60 *Gargantua*, cap. 5, ed. de Boulenger y Scheler (Rabelais, 1955: 20); véase también el comentario en la nota 3: «[...] ne semblait pas alors choquant, car Rabelais, quand il expurgea prudemment son livre, le conserva». Plattard puso en evidencia que no aparece en las primeras ediciones. Plattard (1910: 273) cita también un *sermón joyeux* «de bien boire», publicado en Lyon en 1540. Para el significado del vino en la obra de Rabelais véase Weinberg (1972).

de las palabras que pronuncia Cristo en la Cruz según san Juan⁶¹ se encuentra en la edición presuntamente depurada de todo material atrevido (Febvre, 1968: 145). Y aquí está el quid de la cuestión: parece ser que los contemporáneos no percibían estas citas paródicas como blasfemas, sino como simples chistes, hecho subrayado por los investigadores (Plattard, 1910: 273, 292-294, 328). Febvre nos cuenta en este contexto que el rey francés Francisco I dio el apodo *Sitio* al cardenal Luis de Borbón por su proverbial inclinación al vino.⁶² Gilson (1924: 258-260, 273-283) recuerda, a su vez, la experiencia monástica de Rabelais —el autor pasó doce años en un monasterio franciscano—, dando muestras de la vena alegre y hasta obscena de estos frailes.

Aunque no encontramos una parodia completa del credo católico en Rabelais, sí que hay una cita burlesca de la profesión de fe. En el primer capítulo de *Pantagruel*, Rabelais cuenta como en tiempos remotos la gente comía muchos nísperos que les provocaron hinchazones en varias partes del cuerpo:

Car aucuns enloyent par le ventre, et le ventre leur devenoit bossu comme une grosse tonne, desquelz est escript: «Ventrem omnipotentem», lesquelz furent tous gens de bien et bon raillars; et de ceste race nasquit saint Pansart e Mardy Gras.⁶³

Y yo añadiría que también Margutte. Su credo se inscribe, como hemos visto, en una tradición europea de humor clerical y monacal, de la que estaba enterado Jerónimo Aunés y la que le permitía traducir la profesión de fe del Margutte pulciano apreciándola como lo que es, un texto divertido.

61 «Postea sciens Iesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit: Sitio» (Juan 19, 28).

62 Véanse Febvre (1968: 145) y las *Mémoires de Claude Haton* (Haton, 2001: I, 79-80): «Et pour ce, [le cardinal de Bourbon] fut surnommé pour le feu roy Francoys, le premier de ce nom, *Sicio*, pour ce que tousjours ledit seigneur avoit volonté de boire de ces bons vins, eust-il esté le mieux repeu du monde».

63 *Pantagruel*, cap. 1, ed. de Boulenger y Scheler (Rabelais, 1955: 172). Véase al respecto también Plattard (1910: 261), quien supone «qu'il y a là une allusion plaisante à un texte de saint Paul, *Epist. ad Philipp.*, III, 18 [...]».

Referencias bibliográficas

- AGENO, Franca (1955), «Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel *Morgante*», *Lettere italiane*, 7, pp. 113-129.
- (1965), «Riecheggiamenti e imitazioni nella tradizione letteraria italiana», *Giornale storico della letteratura italiana*, 142, pp. 550-556.
- ALIGHIERI, Dante (1992), *La Divina commedia*, ed. de Fredi Chiappelli, Milán, Mursia, 13.^a edición.
- Analecta hymnica medii aevi 44* (1915), ed. de Guido Maria Dreves, Leipzig, Reisland.
- ANGIOLIERI, Cecco (2003), *Sonetti*, ed. de Menotti Stanghellini, Monteriggioni, Il Leccio.
- ANKLI, Ruedi (1993), *Morgante iperbolico. Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Florencia, Olschki.
- Antologia della poesia italiana. Duecento* (1999), ed. de Cesare Segre y Carlo Ossola, Turín, Einaudi.
- Antologia della poesia italiana. Quattrocento* (2000), ed. de Cesare Segre y Carlo Ossola, Turín, Einaudi.
- ARCHIPOETA (1958), *Die Gedichte des Archipoeta*, ed. de Heinrich Watenphul y Heinrich Krefeld, Heidelberg, Carl Winter.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (1981), *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca Rodríguez-Moñino*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BATTAGLIA, Salvatore (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, Turín, UTET.
- BAYLESS, Martha (1999), *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 4.^a edición.
- BERNARDINO DE SIENA (1950), «Contra alearum ludos», en *S. Bernardini Senensis opera omnia iussu et auctoritate Pacifici M. Perantoni. Studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae ad fidem codicum ed.*, Florencia, Quaracchi, vol. II, pp. 20-34.
- BURCHIELLO (2000), *I sonetti del Burchiello*, ed. de Michelangelo Zaccarello, Bologna Commissione per I testi di lingua.
- CABONI, Adriana (1941), *Antiche rime italiane*, Módena, Società Tipografica Editrice Modenese.
- Carmina Burana. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer* (1987), ed. de Benedikt Konrad Vollmann, Fráncfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag.
- Carmina medii aevi* (1883), ed. de Francesco Novati, Florencia, Alla libreria Dante.
- CRIMI, Giuseppe (2005), *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Roma, Vecchiarelli.

- CURTO, Carlo (1918), *Le tradizioni popolari nel «Morgante» di Luigi Pulci*, Casale, Tipografia Cooperativa.
- DCECH = *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1980-1991), de Joan Corominas y José A. Pascual, Madrid, Gredos, 6 vols.
- DE ROBERTIS, Domenico (1958), *Storia del «Morgante»*, Florencia, Le Monnier.
- Early Mysteries, and Other Latin Poems of the XIIth and XIIIth Centuries: Edited from the Original Manuscripts in the British Museum, and the Libraries of Oxford, Cambridge, Paris, and Vienna* (1838), ed. de Thomas Wright, Londres, Nichols and Son.
- EINSTEIN, Lewis (1977), *Luigi Pulci and the Morgante Maggiore*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint; repr. de la edición de Berlín, Emil Felber, 1902.
- FEBVRE, Lucien (1968), *Le problème de l'incroyance au XVIIe siècle. La religion de Rabelais*, París, Albin Michel, 2.^a edición.
- FEIFALIK, Julius (1861), «Studien zur Geschichte der altböhmisches Literatur», *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philologisch-historische Classe*, 36, pp. 119-191.
- GARCÍA NOBLEJAS, José Antonio (1957), *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional. Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- GARRIDO, Jean-Pierre (1999), «Le thème de la “grande bouffe” dans le *Morgant* de Luigi Pulci», en *La table et ses dessous. Culture, alimentation et convivialité en Italie (XIVe-XVIIe siècles)*, ed. de Adelin Charles Fiorato y Anna Fontes Baratto, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 73-91.
- Geta e Birria. Novella riprodotta da un'antica stampa e riscontrata co' testi a penna* (1879), ed. de Costantino Arlia, Bologna, Forni.
- GILSON, Étienne (1924), «Rabelais franciscain», *Revue d'histoire franciscaine*, 1, pp. 257-287.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1983), *El «Morgante» de Pulci y su versión española (1533-35). Procedimientos, aspectos estilísticos y criterios estéticos de la traducción*, tesis de licenciatura presentada en la Universidad de Tréveris.
- (1989), «Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas de *Morgante* en prosa y del *Orlando innamorato*», en Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Université de Trèves (Trier) 1986*, Tübinga, Max Niemeyer, vol. VI, pp. 362-376.
- (1992), *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías». (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübinga, Max Niemeyer.
- (1996), «El *Libro de Morgante* en el laberinto de la novela de caballerías», *Voz y Letra*, 7, pp. 30-59.
- GREEN, Otis H. (1958), «On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours», *Hispanic Review*, 26, pp. 12-34; reed. en John E. Keller (ed.) (1970), *The Lite-*

- rary *Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington, University Press of Kentucky, pp. 22-39.
- HALFMANN, Robert (1884), *Die Bilder und Vergleiche in Pulci's Morgante nach Form und Inhalt untersucht und mit denen der Quellen dieses Gedichtes verglichen*, Marburgo, Elwert.
- HATON, Claude (2001-2003), *Mémoires de Claude Haton (1553-1582)*, ed. de Laurent Bourquin, París, Éd. du Comité de Travaux Historiques et Scientifiques, 2 vols.
- HEMPFER, Klaus W. (1976), «Textkonstitution und Rezeption. Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulci's *Morgante*, Boiardos *Orlando Innamorato* und Ariosts *Orlando Furioso*», *Romanistisches Jahrbuch*, 27, pp. 79-99.
- HÜBSCHER, Johannes (1869), «*Orlando*», *die Vorlage zu Pulci's «Morgante»*, Marburgo, Elwert.
- I sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo Ambrosiano* (1908), ed. de Erasmo Pèrcopo, Nápoles, N. Iovene e Co.
- ILVONEN, Eero (1914), *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge*, Helsinki, Société de littérature finnoise.
- JORDAN, Constance (1986), *Pulci's «Morgante». Poetry and history in fifteenth-century Florence*, Washington-Londres-Toronto, Folger Shakespeare Library-Associated University Press.
- KÖNIG, Bernhard (1981), «Margutte-Cingar-Lázaro-Guzmán. Zur Genealogie des pícaro und der novela picaresca», *Romanistisches Jahrbuch*, 32, pp. 286-305.
- (2003), «Margutte, Cingar, Lázaro, Guzmán. Hacia una genealogía del pícaro y de la novela picaresca», en *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*, Folke Gernert y Javier Gómez-Montero (eds.), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 105-136.
- KREMERS, Dieter (1966), *Rinaldo und Odysseus. Zur Frage der Diesseitserkenntnis bei Luigi Pulci und Dante Alighieri*, Heidelberg, Winter.
- LACROIX, Jean (1995), «Défense et illustration du jeu dans l'épopée-farce médicéenne de Luigi Pulci (*Il Morgante Maggiore*) (1483)», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 13, pp. 141-164.
- LEBANO, Edoardo A. (1970), «Note sulla religiosità del Pulci», *Forum Italicum*, 4, pp. 517-532.
- LECOY, Félix (1938), *Recherches sur le «Libro de buen amor»*, París, Droz.
- LEHMANN, Paul (1963), *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 2.^a edición.
- Libro de guisados de Ruperto de Nola* (1929), ed. de Dionisio Pérez, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

- MANZONI, Luigi (1881), *Libro di Carnevale dei secoli XV e XVI*, Bologna, Gaetano Romagnoli.
- MARMO, Vittorio (1983), *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Nápoles, Liguori.
- MARTINELLI, Franco (1983), «Gli stivali di Margutte», *Annali d'Italianistica*, 1, pp. 49-54.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1990), *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, ed. de Marcella Ciceri, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1952), *Biblioteca de traductores españoles, vol. 1 (Abenatar - Cortés)*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus.
- MICÓ, José María (2002), «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns. Revista de traducció*, 7, pp. 83-94.
- Morgant der Riese in deutscher Übersetzung des XVI. Jahrhunderts* (1890), ed. de Albert Bachmann, Tübinga, Litterarischer Verein in Stuttgart.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2004), «Las horas canónicas en *El libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 34, pp. 357-416.
- «Motti, scherzi, preghiere del popolo di Firenze» (1886), *Archivio delle tradizioni popolari*, 5, pp. 529-532.
- NOVATI, Francesco (1879), «Una poesia politica del Cinquecento: Il Pater noster dei Lombardi», *Giornale di Filologia romanza*, 2, pp. 121-152.
- (1889), «La parodia sacra nelle letterature moderne», in *Studi critici e letterari*, Turín, Loescher, pp. 177-310.
- ORVIETO, Paolo (1978), *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno.
- (1983), «Uno "scandalo" del '400: Luigi Pulci ed i sonetti di parodia religiosa», *Annali d'Italianistica*, 1, pp. 19-33.
- «Padrenostro di S. Giuliano» (1866), *Vbbie, ciancioni e ciarpe del secolo XIV*, ed. de Girolamo Amati, Bologna, Presso Gateano Romagnoli.
- PALMA, Pina (2004), «Of Courtesans, Knights, Cooks and Writers: Food in the Renaissance», *Modern Language Notes*, 119, 1, pp. 37-51.
- PERIÑÁN, Blanca (1986), «*Sermón de amores* nuevamente compuesto por el menor Aunes. A los galanes y damas de la corte», *Studi Ispanici*, 11, pp. 181-225.
- PLATTARD, Jean (1910), «L'Écriture Sainte et la Littérature Scipturaire», *Revue des études rabelaisiennes*, 8, 257-330.
- PUCCHINI, Davide (2000), «Una fonte per Margutte», *Giornale storico della letteratura italiana*, 177, pp. 534-539.
- PULCI, Luigi (1887), *Strambotti di Luigi Pulci Fiorentino*, ed. de Albino Zenatti, Florencia, Alla Libreria di Dante.
- (1894), *Strambotti e rispetti nobilissimi d'amore ciascheduno verso e canto al suo proposito composti per Luigi Pulci Fiorentino*, ed. de Albino Zenatti, Florencia, Alla Libreria di Dante.

- PULCI, Luigi (1930), *Morgante*, ed. de George B. Weston, Bari, Laterza.
- (1962), *Morgante*, ed. de Domenico De Robertis, Florencia, Sansoni.
- (1986), *Opere minori*, ed. de Paolo Orvieto, Milán, Mursia.
- (1989), *Morgante*, ed. de Davide Puccini, Milán, Garzanti.
- (1994), *Morgante*, ed. de Franca Ageno, Milán, Mondadori, 2.^a edición.
- Quijote* = Miguel de Cervantes (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- RABELAIS, François (1955), *Ceuvres complètes*, ed. de Jacques Boulenger y Lucien Scheler, París, Gallimard.
- RAJNA, Pio (1869), «La materia del *Morgante* in un ignoto poema caballeresco del sec. XV», *Propugnatore*, 2, pp. 7-35, 220-252 y 353-384.
- Recueil de farces, 1450-1550* (1986-2000), ed. de André Tissier, Ginebra, Droz, 13 vols.
- REINOSA, Rodrigo de (1880), *Aquí comienza un Pater noster trobado*, ed. facsímil de J. Sancho Rayón, Madrid.
- (1980), *La poesía de Rodrigo de Reinosa*, ed. de José M. Cabrales Arteaga, Santander, Institución Cultural de Cantabria.
- RUSSO, Luigi (1952), «La dissoluzione del mondo caballeresco: il *Morgante*», *Belfagor*, 7, pp. 36-54.
- Sermon de amores / nueuamēte cōpuesto por el menor Aunes: a los galanes 2 damos [sic] de la corte*, s. a., s. l.
- STELLA, Aldo (1967), *Dall'anabattismo al socianesimo nel Cinquecento veneto*, Padua Liviana.
- (1969), *Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel XVI secolo*, Padua Liviana.
- VILLENA, Enrique de (1994), *Arte cisoria*, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid, Turner.
- WALSER, Ernst (1926), *Lebens- und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance. Die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung*, Marburgo, Elwert.
- WEINBERG, Florence M. (1972), *The wine & the will. Rabelais's bacchic Christianity*, Detroit, Wayne State University Press.
- ZAHAREAS, Anthony N. (1964-1965), «Parody of the Canonical Hours: Juan Ruiz's art of satire», *Modern Philology*, 62, pp. 105-109.
- ZARKER MORGAN, Leslie (2003), «Pulci's Margutte: An Italian Fox Revealed», *Reinardus*, 16, pp. 117-132.
- ZEIKOWITZ, Richard E. (2003), *Homoeroticism and chivalry. Discourses in male same-sex desire in the fourteenth century*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

APÉNDICE: EL CREDO DE MARGUTTE^a

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

113

[...]

Colui rispose: —Il mio nome è Margutte;
ed ebbi voglia anco io d'esser gigante,
poi mi pentí' quando al mezzo fu' giunto:
vedi che sette braccia sono appunto.—

—Margute tengo por nombre y muchas veces,
acordándome de los hombres tan grandes como vos
sois, me tomó voluntad de ser gigante. Y, cuando llegué
a la meitad del camino, yo no pude más subir y por eso
he quedado con esta disposición pequeña que veis, que
no tengo más de siete brazadas en alto.

114

Disse Morgante: —Tu sia il ben venuto:
ecco ch'io arò pure un fiaschetto allato,
che da due giorni in qua non ho beuto;
e se con meco sarai accompagnato,
io ti farò a camin quel che è dovuto.
Dimmi più oltre: io non t'ho domandato
se se' cristiano o se se' saracino,
o se tu credi in Cristo o in Apollino.—

—Por mi fe, vos seáis el bienvenido —dijo Mor-
gante—, pues con vuestra venida habéis socorrido mi
sed con este flasco de vino que traéis en la cinta, que dos
días ha que no he gustado gota de vino ni de agua.

Y, después que hubo bebido, le dijo:

—Yo entiendo de pagaros bien este servicio, que
me habéis hecho, si quisiérdes venir en mi compañía e
ofréscos que seréis de mí tratado como entre amigos se
requiere. Por ende querría saber de vos si sois cristiano
o moro; o si adoráis y creís en Cristo o en Apolino o en
Triviguante, en quien todos los moros adoran, honran
y creen.

115

Rispose allor Margutte: —A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch' a l'azzurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

—Por mi fe —respondió Margute—, no tengo ley
alguna, ni miro más en lo tinto que en lo blanco, que
mi verdadera creencia y fe es adorar en un buen capón
cocido o asado; y más fe tengo con él cuando me lo
traen a la mesa rebozado con lonjas de tocino o con
manteca, especialmente si tengo hambre, que no en
todos los santos del cielo, que nunca los conocí. Adoro
también en la cerveza a falta de buen mosto; y más en
la enjuta y áspera, que no en la blanda y dulce. Y sobre
todos los santos, en quien traigo más esperanza es en el
buen vino sin tener fe en el cual ninguno pienso que
puede ser sano ni salvo.

116

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e deriva dal fegato almen quello.

Creo y adoro también en la torta y en la tortilla,
porque son madre y hija. El *Paternoster*, que los cristia-
nos rezan con la lengua, rezo yo con los dientes y mue-
las, cuando, harto de aves, como por pasatiempo los
higadillos d'ellas. Estos tengo yo por mis santos, porque

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

E perch'io vorrei ber con un ghiacciuolo,
se Macometto il mosto vieta e biasima,
credo che sia il sogno o la fantasima;

mejor bebo con tres d'ellos que con uno sólo cuando la sed me aqueja. Y, si Mahoma allá en su ley a sus ¿secuaces? manda no beber vino y baldona a las que lo beben, por este mandamiento no solamente no lo tengo por profeta de dios, como los moros dicen, más por sueño o fantasma.

117

ed Apollin debbe essere il farnetico,
e Trivigante forse la tregenda.
La fede è fatta come fa il solletico:
per discrezion mi credo che tu intenda.
Or tu potresti dir ch'io fussi eretico;
acciò che invan parola non ci spenda,
vedrai che la mia schiatta non traligna
e ch'io non son terren da porvi vigna.

Eso mesmo yo pienso que Apolino debe ser frenético o loco, si manda vedar el vino a los de su ley, como lo dicen algunos, que, si fuera cuerdo, no lo negara y Trivigante no menos es por ventura qualque necio, pues tiene por mejor la poción del agua que no del mosto cocido. ¿Queréis, señor, que os diga: «La vida es hecha como hombre se la quiere hacer a sabor de su paladar»? Con estas cosas que tengo dichas vos bien podréis de aquí adelante decir que yo debo de ser qualque hereje y hombre sin ley alguna, mas, porque en este cuento no se pase el tiempo en palabras jocosas, hablando de verdad, os sé decir que, si bien miráis mi condición y pláticas, veréis que no soy tierra, do se planta buena viña.

118

Questa fede è come l'uom se l'arrecia.
Vuoi tu veder che fede sia la mia?
che nato son d'una monaca greca
e d'un papasso in Bursia, là in Turchia.
E nel principio sonar la ribeca
mi dilettaì, perch'avea fantasia
cantar di Troia e d'Ettore e d'Achille,
non una volta già, ma mille e mille.

¿Queréis en fin saber qué secta es la mía? Tened atención a lo que deciros quiero; y después bautízame y nómbrame como vos quisiéredes, que yo soy hijo de una monja griega, la cual, siendo cativa en Bursia, ciudad de moros, fui en ella engendrado por un grande alfaquí, a quien los cristianos llaman papa o papaso. Y, como fuese creciendo so el poder y crianza de mi padre, fue mi primero oficio tañer un laúd, en lo cual me deleitaba extrañamente, porque tenía yo presunción de saber cantar aquellas grandes hazañas de Troya y de Aquiles y otras cosas semejanτες.

119

Poi che m'increbbe il sonar la chitarra,
io cominciai a portar l'arco e 'l turcasso.
Un dì ch'io fe' nella moschea poi sciarra,
e ch'io v'uccisi il mio vecchio papasso,
mi posi allato questa scimitarra
e cominciai pel mondo andare a spasso;
e per compagni ne menai con meco
tutti i peccati o di turco o di greco;

Y, porque esto parecía virtud, luego fui cansado d'este ejercicio y tomé el arco turqueso en las manos, con el cual hacía todo el mal que podía; y tanto que un día, entrando yo en la Mesquita do mi padre estaba, lo maté. Y luego, saliéndome de allí, me puse esta cimitarra que traigo colgada de la cinta y empecé de caminar y andar por el mundo, llevando en mi compañía cuantos pecados y tacañerías pueden ser halladas entre turcos y griegos.

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

120

anzi quanti ne son giù nello inferno:
 io n'ho settanta e sette de' mortali,
 che non mi lascian mai la state o 'l verno;
 pensa quanti io n'ho poi de' veniali!
 Non credo, se durassi il mondo eterno,
 si potessi commetter tanti mali
 quanti ho commessi io solo alla mia vita;
 ed ho per alfabeto ogni partita.

De manera que, si en el infierno se hallan solamente siete pecados solos, yo solo traigo en mi pecho encerrados setenta veces siete pecados mortales, de los cuales, no dejando en ningún tiempo ninguno d'ellos, podéis imaginar y pensar cuántas serán las culpas veniales que yo cada día cometo. Yo pienso que, si el mundo fuese eterno, todos los moradores d'él no comerán tantos yerros cuantos yo solo he cometido en mi vida. Los cuales traigo en la memoria continuamente escritos con su rúbrica y alfabeto para mejor recordarlos y obrarlos.

121

Non ti rinnesca l'ascoltarmi un poco:
 tu udirai per ordine la trama.
 Mentre ch'io ho danar, s'io sono a giuoco,
 rispondo come amico a chiunque chiama;
 e giuoco d'ogni tempo e in ogni loco,
 tanto che al tutto e la roba e la fama
 io m'ho giucato, e' pel già della barba:
 guarda se questo pel primo ti garba.

Por ende no os pese de me escuchar un rato y veréis ordenadamente la tela de todo mi vivir. Para lo cual habéis de saber que, mientras yo tengo dinero, jamás me parto de donde ¿jugar los pueda? jugar lo pueda/ jugarlo pueda, teniendo por muy amigos a todos aquellos que conmigo jugar procuran, jugando noches y días en cualquier lugar y tiempo, que para ella soy llamado, hasta tanto que no sólo he jugado el dinero, ropa y fama, más los pelos de la barba.

122

Non domandar quel ch'io so far d'un dado,
 o fiamma o traversin, testa o gattuccia,
 e lo spuntone: e' va per parentado,
 ché tutti siàn d'un pelo e d'una buccia.
 E forse al camuffar ne incaco, o bado,
 o non so far la berta o la bertuccia,
 o in furba o in calca o in bestrica mi lodo?
 Io so di questo ogni malizia e frodo.

Así que mirad, si mi compañía deseáis, si os agrada mi costumbre y no queráis saber lo que sé hacer de un dado: encuentro, relance, gatucia, espuntón, tramesín y otras cosas semejantes, como a dar un dado para ganar con engaño a cuantos conmigo se ponen a jugar.

123

La gola ne vien poi drieto a questa arte.
 Qui si conviene aver gran discrezione,
 saper tutti i segreti, a quante carte,
 del fagian, della starna e del cappone,
 di tutte le vivande a parte a parte,
 dove si truovi morvido il boccone;
 e non ti fallirei di ciò parola,
 come tener si debba unta la gola.

Y, dejando a parte la mucha malicia del juego, os quiero contar en qué manera suelo tener untada mi garganta, buscando todas las secretas maneras de potajes que para ello se requieren; es a saber: cómo será más sabroso el faisán e cómo será más aplacible la perdiz de comer, cómo será más deleitable el capón guisado, cómo serán más apetitosas las estarnas; cuáles son mejores los potajes dulces, salados o acedos, que todas estas cosas acrecientan el apetito;

Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

124

S'io ti dicessi in che modo io pillotto,
o tu vedessi com'io fo col braccio,
tu mi diresti certo ch'io sia ghiotto;
o quante parte aver vuole un migliaccio,
che non vuole essere arso, ma ben cotto,
non molto caldo e non anco di ghiaccio,
anzi in quel mezzo, ed unto, ma non grasso
(pàrti ch'ì 'l sappi?), e non troppo alto
[o basso.

de qué parte de la ternera se saca el buen bocado y más sabroso, de qué parte del carnero comer se debe primero, cuáles manjares han de anticipar a otros, finalmente todo aquello que da deleite a la garganta, primero asado o cocido, rebozado, cuál bien cocido, cuál medio asado,

125

Del fegatello non ti dico niente:
vuol cinque parte (fa ch'a la man tenga):
vuole esser tondo, nota sanamente,
acciò che 'l fuoco equal per tutto venga,
e perché non ne caggia, tieni a mente,
la gocciola che morvido il mantenga:
dunque in due parte dividian la prima,
ché l'una e l'altra si vuol farne stima.

cuál con especias, cuál sin ellas, cuál con naranja, cuál con pimienta, cuál con vinagre, cuál con ajo, cuál con tocino, cuál frito con manteca, cuál con aceite, cuál untado en parrillas, cuál en asador relleno;

126

Piccolo sia, questo è proverbio antico,
e fa che non sia povero di panni,
però che questo importa ch'io ti dico;
non molto cotto, guarda non t'inganni!
ché così verdemezzo come un fico,
par che si strugga quando tu l'assanni;
fa che sia caldo; e puoi sonar le nacchere,
poi spezie e melarance e l'altre zacchere.

cuántas partes se hacen de una lamprea y en cuántas maneras puede ser guisada, cuántas salsillas son menester para el sollo, cuánta pebrada para el atún fresco, qué escabeche para el besugo, qué salsa para el mero, qué adobo para los lenguados;

127

Io ti darei qui cento colpi netti;
ma le cose sottil, vo' che tu creda,
consiston nelle torte e ne' tocchetti:
e' ti fare' paura una lampreda,
in quanti modi si fanno i guazzetti;
e pur chi l'ode poi convien che ceda:
perché la gola ha settantadue punti,
sanza molti altri poi ch'io ve n'ho aggiunti.

128

Un che ne manchi, è guasta la cucina:
non vi potrebbe il Ciel poi rimediare.
Quanti segreti insino a domattina

y, después d'esto, qué vinos son mejores blanco o tinto, cocido, pardillo, aloque, moscatel, griego, malvasía o cerveza, de qué tierras son mejores y qué cosas dan más

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

ti potrei di questa arte rivelare!
 Io fui ostiere alcun tempo in Egina,
 e vollí queste cose disputare.
 Or lasciàn questo, e d'udir non t'increzca
 un'altra mia virtù cardinalesca.

gana de beber: aceitunas o atún seco, sardinas, anchovas, ensalada, tocino magro, palmitos, alcaparras. No acabaría en un año de te contar las maneras, potajes y guisados que hacía y hago cuando puedo, los cuales aprendí siendo yo mesonero y bodegonero un tiempo en una ciudad llamada Egina. No te sea molesto y enojoso oírme,

129

Ciò ch'io ti dico non va insino all'effe:
 pensa quand'io sarò condotto al rue!
 Sappi ch'io aro, e non dico da beffe,
 col cammello e coll'asino e col bue;
 e mille capannucci e mille gueffe
 ho meritato già per questo, o piùe;
 dove il capo non va, metto la coda,
 e quel che più mi piace è ch'ognun l'oda.

aunque hasta agora no he llegado a la F de mi abecedario, piensa cuando llegaré al Z que tanto habrás de mi vida escuchado y sabido. No querría deciros cuán amigo soy de rabadilla, que no sólo con los hombres, más con las bestias he usado este oficio. Tampoco quiero deciros la gran pena que por ello merezco, que a decir la verdad mil hogueras tengo merecidas y soy tan vil en esta sucia costumbre, que donde no puedo poner el rabo, pongo la cola.

130

Mettimi in ballo, mettimi in convito,
 ch'io fo il dover co' piedi e colle mani;
 io son prosuntüoso, impronto, ardito,
 non guardo più i parenti che gli strani;
 della vergogna, io n'ho preso partito,
 e torno, chi mi caccia, come i cani;
 e dico ciò ch'io fo per ognun sette,
 e poi v'aggiungo mille novellette.

Por ende pónganme en combite y en semejante danza y fiesta d'esta que tengo dicha y verán que promptitud y atrevimiento tengo para acometer cualquiera suciedad que me fuere apetitosa o deleitable y lo que mejor en esto tengo, que ni guardo cortesía a amigo ni a enemigo, a pariente ni a hermano, ni a deudo, ni a otra ninguna persona que no la acometa. Y esto a causa de tener desterrada de mí la vergüenza, la cual jamás he podido llevar en mi compañía conmigo, que como can rabioso vuelvo siete tanto de lo que me emprestan en este oficio. Y cuando veo que soy enojoso o lastimero, jamás me faltan mil palabricas alegres y facciosas, con que procuro provocar a risa al que tengo enojado.

Maravillado se hacía Morgante de oír la mala vida y pecadora qu'este Margute tenía; y más de las suciedades que contaba y, de atónito de oír las porquerías, no hablaba palabra alguna. Y prosiguiendo Margute en su razonamiento, deleitándole mucho de contar sus viles hazañas, porque tal es la costumbre del bellaco, decía:

131

S'io ho tenue dell'ocche in pastura
 non domandar, ch'io non te lo direi:
 s'io ti dicessi mille alla ventura,

—Si por ventura me preguntan si he tenido ansarones a pasto o, más propiamente hablando, putas en la mancebía, no me lo pregunte nadie, que por la vida no

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

di poche credo ch'io ti fallirei;
 s'io uso a munister per isciadura,
 s'elle son cinque, io ne traggio fuor sei:
 ch'io le fo in modo diventar galante
 che non vi campa servigial né fante.

132

Or queste son tre virtù cardinale,
 la gola e 'l culo e 'l dado, ch'io t'ho detto;
 odì la quarta, ch'è la principale,
 acciò che ben si sgoccioli il barletto:
 non vi bisogna uncin né porre scale
 dove con mano aggiungo, ti prometto;
 e mitere da papi ho già portate,
 col segno in testa, e drieto le granate.

133

E trapani e paletti e lime sorde
 e succhi d'ogni fatta e grimaldelli
 e scale o vuoi di legno o vuoi di corde,
 e levane e calcetti di feltrelli
 che fanno, quand'io vo, ch'ognuno assorde,
 lavoro di mia man puliti e belli;
 e fuoco che per sé lume non rende,
 ma con lo sputo a mia posta s'accende.

134

S' tu mi vedessi in una chiesa solo,
 io son più vago di spogliar gli altari
 che 'l messo di contado del paiuolo;
 poi corro alla cassetta de' danari;
 ma sempre in sagrestia fo il primo volo,
 e se v'è croce o calici, io gli ho cari,
 e' crucifissi scuopro tutti quanti,
 poi vo spogliando le Nunziatè e' santi.

lo diría, porque sé que, aunque lo dijese, que en veces he traído mil mujeres al partido, yo sé que no mentiría y no sería creído d'ello. Y a las veces ponía en semejante monesterio cinco y sacaba seis o todas aquellas que en mis manos podían venir; es a saber: mozas, mochachas, viejas. Tan gentilmente embaucaba y enlabiaba las bobas que de muy abobadas se venían conmigo.

Éstas son en suma las tres virtudes cardinales que más en uso he tenido en esta vida como tengo dichas; es a saber: la gula, el rabo y el dado. Por ende conviene que sepáis la cuarta y casi principal de las teologales para bien descoser el saco de mis hazañosas bellaquerías, porque nadie se queje de mi compañía. Para lo cual habéis de saber que he tenido poca necesidad de traer escalera, aunque algunas veces he usado d'ella por cometer y hacer los hurtos, que hasta hoy tengo hechos y cometidos. Por lo cual he tenido algunas veces corocha^b como papa con todas aquellas insignias y señales de oro que suelen hacer en ella.

Más herramienta podría mostrar que todos los herreros del mundo saben hacer, ca yo traigo conmigo trapañadores, paletillas, limas sordas, ganzuas, puxavantes, boriles, grimaldillas, serresillas, escaleras de sogá y de madera portátiles y secretos peales de hierro muy blandos para no ser sentido por dónde pasare para hacer más labor a mi provecho y a costas del caído. Traigo asimismo fuego artificial, que no da de sí luz alguna, antes a mi voluntad se enciende con saliva.

Y, si me viédeses solo en una rica iglesia, cuán desenvueltamente sé despojar los altares, después de haber abierto el arquilla de las caridades, con todo que de contino procuro que el primero vuelo sea en la sacristanía, porque entonces soy buen cristiano, porque luego me abrazo con la cruz o cálices y patenas, porque son de plata; y a la postre voy desnudando todos los santos y santas que vestidos hallo.

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

135

Io ho scopato già forse un pollaio;
 s' tu mi vedessi stendere un bucato,
 diresti che non è donna o massaio
 che l'abbi così presto rassettato:
 s'io dovessi spiccar, Morgante, il maio,
 io rubo sempre dove io sono usato;
 ch'io non istò a guardar più tuo che mio,
 perch'ogni cosa al principio è di Dio.

Pues desenvolver y hurtar la tapicería de un palacio mejor la sé coger que el mejor repostero del mundo; pues coger la colada, que las mujeres suelen tener tendida a las fuentes y ríos después de limpia, mejor que la más desenvuelta y servicial hembra del mundo. Y, si yo pensase ser a cada paso ahorcado, no dejaría de hurtar generalmente a todo el mundo, porque todas las cosas d'él comunes son a todos, aunque principalmente sean de Dios.

136

Ma innanzi ch'io rubassi di nascoso,
 io fui prima alle strade malandrino:
 arei spogliato un santo il più famoso,
 se santi son nel Ciel, per un quattrino;
 ma per istarmi in pace e in più riposo,
 non volli poi più essere assassino;
 non che la voglia non vi fussi pronta,
 ma perché il furto spesso vi si sconta.

Y, antes que yo robease así escondidamente como agora hago, fui malandrín, salteador de caminos, mucho tiempo; y tan plático y cobdicioso era de hurtar, que al más famoso santo del cielo hubiera por un cuatrín despojado la camisa. Y, por estar más reposado y con menos sobresalto, dejé aquella manera de vivir mal tan públicamente, porque, como dicen, «a ora mala no ladra can». Sabe Dios que, si mi voluntad no es agora como entonces tan prompta y aparejada para ello, el deseo no deja de hacer su oficio como solía, tan inclinado soy en este ejercicio que más no puede ser.

137

Le virtù teologiche ci resta.
 S'io so falsare un libro, Iddio tel dica:
 d'uno iccase farotti un fio, ch'a sesta
 non si farebbe più bello a fatica;
 e traggone ogni carta, e poi con questa
 ricordo l'alfabeto e la rubrica,
 e scambiere'ti, e non vedresti come,
 il titol, la coverta e 'l segno e 'l nome.

Otras tres virtudes cardinales me quedan para haceros manifestas. Por ende no os sea enojoso oírme. Si yo sé falsar un libro, Dios es testigo, de un X hacer un U, que de la primera pluma no se haría mejor. Ciertamente, si lo viédeses, juraríades que no se tocó de manos ni menos de cuchillo para hacerlo, porque yo tengo ciertas materiales y polvos que comen la letra sin poner manos en ella. Y no sólo esto, pero quitar y añadir hojas, rehacer la rúbrica, que, sin saber cómo, no solamente veréis trocadas las cuentas, más el título, la cubierta, el nombre y el año cuando se hizo.

138

I sacramenti falsi e gli spergiuri
 mi sdruciolan giù proprio per la bocca
 come i fichi sampier, que' ben maturi,
 o le lasagne, o qualche cosa sciocca;
 né vo' che tu credessi ch'io mi curi
 contro a questo o colui: zara a chi tocca!
 ed ho commesso già scompiglio e scandolo,
 che mai non s'è poi ravviato il bandolo.

Juramentos y perjuros no han sido ni son más enojosos para mí de hacer que comer higos muy maduros o cualquier otra fruta sabrosa a mi gusto. Y, si me preguntádeses si han sido en provecho de alguno de grado, diría que en daño de todos, de donde se han trabado pendencias, que hasta hoy no son fenecidas.

Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

139

Sempre le brighe compero a contanti.
Bestemmiator, non vi fo ignun divario
di bestemmiar più uomini che santi,
e tutti appunto gli ho in sul calendario.
Delle bugie nessun non se ne vanti,
ché ciò ch'io dico fia sempre il contrario.
Vorrei veder più fuoco ch'acqua o terra,
e 'l mondo e 'l cielo in peste e 'n fame
[e 'n guerra.

Cuisiones y enemistades de balde las compro cuando cuestan dineros, cuanto más no costándolos, afirmando con falsos juramentos mil mentiras, de las cuales no se alabe nadie saber ni decir más que yo he fornicado y dicho. No deseo otra cosa, sino que el mundo y el cielo estuviesen en continuo fuego y guerra y pestilencia, con que a mí no me tocase cosa alguna.

140

E carità, limosina o digiuno,
orazion non creder ch'io ne faccia.
Per non parer provàno, chieggo a ognuno,
e sempre dico cosa che dispiaccia;
superbo, invidioso ed importuno:
questo si scrisse nella prima faccia;
ché i peccati mortal meco eran tutti
e gli altri vizi scelerati e brutti.

Limosnas, caridades, ayunos como otros hacen escusado, es decir cuan contrarios son a mi costumbre por ser mi condición tan extraña y aborrecible a todo el mundo, siendo de mi natural tan superbo y tan rijoso, tan envidioso, tan importuno, cual en los pecados y vilezas contadas podéis haber visto, de manera que yo puedo andar por todo el mundo con este sombrero que traigo muy bien echado sobre los ojos por no ser conocido de todos. Y esto porque ya toda la tierra, por donde he caminado, tiene de mí asaz conocido, ser yo tan limpia persona como la más sucia carnerería del mundo.

141

Tanto è ch'io posso andar per tutto 'l mondo
col cappello in su gli occhi, com'io voglio;
com'una schianceria son netto e mondo;
dovunque i' vo, lasciarvi il segno soglio,
come fa la lumaca, e nol nascondo;
e muto fede e legge, amici e scoglio,
di terra in terra, com'io veggo o truovo,
però ch'io fu' cattivo insin nell'uovo.

Y por esto que, doquiera que paso y ando, dejo rastro como caracol; y lo peor es que de nada me arrepien-to, ni de nada me encubro, ni de cosa tengo empacho, ni de mudar lugares, ni leyes, ni amigos, ni tierras, de manera que, doquiera que yo me hallo, procuro solamente mi provecho y el daño de todo el resto.

142

Io l'ho lasciato indrieto un gran capitolo
di mille altri peccati in guazzabuglio;
ché s'i' volessi leggerti ogni titolo,
e' ti parrebbe troppo gran mescuglio;
e cominciando a scìorre ora il gomitolo,
ci sarebbe faccenda insino a luglio;
salvo che questo alla fine udirai,
che tradimento ignun non feci mai.—

Mucho más tengo que contar de lo que he dicho, lo cual quiero al presente dejar por no os fatigar más con mi largo razonamiento, por ventura tan enojoso para vuestra condición, cuanto apacible para la mía. Sólo con una cosa doy fin y es que en todo cuanto de mí habéis oído no es el diezmo de lo que veréis en obra, si mi compañía aceptar quisiéredes. Solamente os doy aviso que en toda mi vida hice traición a ninguno que de mí se fiase, ¿más? mas yo soy tal y tan bueno que en toda mi vida se fió nadie de mí.

 Pulci, *Morgante*, XVIII, 113-144

Morgante. Libro segundo (ff. 2r-3v)

143

Morgante alle parole è stato attento
 un'ora o più, che mai non mosse il volto;
 rispose e disse: —In fuor che tradimento,
 per quel ch'io ho, Margutte mio, raccolto,
 non vidi uom mai più tristo a compimento;
 e di' che 'l sacco non hai tutto sciolto:
 non crederrei con ogni sua misura
 ti rifacessi a punto più natura,

Más de una hora estuvo Morgante atento escu-
 chando a Margute lo que decía, que jamás partió los
 ojos de mirar su rostro y hábito ni las orejas de oír sus
 palabras. Al cual respondió lo que en el siguiente capí-
 tulo vos será mostrado.

144

né tanto accomodato al voler mio:
 noi staren ben insieme in un guinzaglio.
 Di tradimento guàrdati, perch'io
 vo' che tu creda in questo mio battagliaio,
 da poi che tu non credi in Cielo a Dio;
 ch'io so domar le bestie nel travaglio.
 Del resto, come vuoi te ne governa:
 co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna.

a El texto de Pulci está tomado de la edición de Ageno (1994: 520-532); la transcripción de la traducción española fue posible gracias a una copia microfilmada de la edición del *Libro II de Morgante*, Valencia, Nicolás Durán de Salvanyach, 1535 (British Library C.62.ee.14), en posesión del centro de estudios CERES de la Universidad de Kiel.

b Se trata de una posible errata por *corona*; la palabra está dividida, «coro=ça», entre el final de la línea 8 y la línea nueva en la segunda columna del f. 7.

LOS *MERLINES* CASTELLANOS
A LA LUZ DE SU MODELO SUBYACENTE:
LA *ESTORIA DE MERLÍN* DEL MS. 1877
DE LA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
DE SALAMANCA*

Paloma Gracia
Universidad de Granada

Revisemos someramente la naturaleza de los *Merlines* conservados: primero hay que considerar la *Estoria de Merlin*, contenida en el manuscrito 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (antiguo 2G5 de la Biblioteca del Palacio Real),¹ copiado por Petrus Ortiz y cuya versión final

* Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación BFF2003-00977, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER.

1 Los segmentos salmantinos fueron publicados por Karl Pietsch (ed., 1924-1925). Ivo Castro (1988) ha negado que la edición pueda utilizarse como documento lingüístico, puesto que Pietsch habría transcrito el manuscrito veinte años antes de su publicación, época en que creía que el ciclo habría sido vertido al gallegoportugués y en la que deben emplazarse la restitución de numerosas formas occidentales; sin embargo, cuando redactó los comentarios, había cambiado de idea respecto a las secciones transcritas: consideraba el *Josep* como obra castellana, tesis que entraba en contradicción con el espíritu de las enmiendas occidentalizantes. No obstante, pienso que el problema de la edición no se debe únicamente a ello, sino simplemente al hecho de que Pietsch se empeñara en acomodar la lección castellana a las lecturas francesas, lo que le lleva a enmendar inútilmente muchos lugares, por ejemplo, cuando son los *Baladros* los que están próximos al original francés y el códice salmantino se distancia. Los cambios son muchísimos y desfiguran por completo el texto; es por ello por lo que citaré el texto a partir de mi propia transcripción de la reproducción microfilmada del códice.

data del año 1470;² el segundo es el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* de Burgos, 1498; y el tercero integra *La Demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo*, impresa en Sevilla en 1535.

La crítica ha señalado ya sus rasgos más sobresalientes: las tres versiones derivan de un mismo antecedente, del que se desgaja la rama del códice salmantino, por una parte, mientras que los impresos, muy próximos uno de otro, descienden a su vez de un testimonio común. No hay duda de que la *Estoria de Merlín* ofrece la versión más cercana al modelo de la primitiva traducción castellana; pero se limita solamente al principio de la narración, que cuenta los orígenes y la infancia de Merlín. Cosa distinta son los impresos: la lejanía respecto al códice salmantino es considerable, fundamentalmente porque abrevian mucho más del modelo. Aunque emparentados por el hecho de derivar de la misma versión, los dos tienen rasgos propios. El de Burgos, que no contiene más que una sección del *Merlín* de la *Post-Vulgata*, se caracteriza por la inserción de partes originales, notablemente unos prólogos y un epílogo; y en cuanto a la lengua, la casi treintena de años transcurrida respecto al códice de Salamanca supone, en principio, una modernización. Frente al incunable, el impreso sevillano muestra una nueva actualización lingüística, aunque verdaderamente desconocemos la relación entre éste y la supuesta impresión también sevillana de 1500 (Entwistle, 1975: 169). No presenta innovaciones tan importantes como el incunable, salvo la adición, al final y en un capítulo aparte, de unas profecías de contenido político, siendo su cualidad más importante que, fiel al espíritu del original francés y a diferencia del incunable, se presenta como una sección de un todo que continúa y concluye en la *Demanda*. Ambos *Baladros* muestran ciertas omisiones y lagunas, que su confrontación ayuda tanto a comprender, en el caso de supresiones intencionadas, como a solventar, si es que se trata propiamente de lagunas; también presentan, comparados con la redacción francesa conservada, la añadidura o la ampliación de episodios: así, los relativos a Bandemagus y a la historia de los Dos Amadores, que, en principio, parecen obra de autoría española.

2 Para una descripción detallada del códice, de su contenido e historia, así como del impreso sevillano, véase Fanni Bogdanow (ed., 1991: t. 1, 210-224).

Tres versiones, cada una con sus características, que las separan fuertemente de las otras. Las tres son frutos tardíos de una primitiva traducción ibérica y mantienen respecto a ella una proximidad o lejanía más o menos acusada en lo lingüístico y en el desarrollo de la narración. Diferencias enormes separan a unas de otras, siendo nada más que tres; pero, aunque la necesidad de recurrir al modelo de las que habrían partido es obligada, el acercamiento a ese original que está tras de los textos no carece de problemas; sin embargo, aunque también sea un terreno resbaladizo, es la única guía que puede orientar nuestros pasos en muchos sentidos, especialmente en el de la caracterización de las versiones castellanas.

Su rasgo principal es que forma parte de un ciclo, una trilogía compuesta entre 1230 y 1240, que suele designarse con el título de *Post-Vulgata Roman du Graal* o ciclo del *Pseudo-Robert de Boron*.³ La composición revela un empleo profuso de materiales precedentes: la *Vulgata*, la obra de Robert de Boron y el *Tristan en prose*, dispuestos de modo que abarcan la historia del Graal y del reino de Arturo. De ellos el autor del ciclo se sirve para narrar los orígenes del santo vaso (la *Estoire del saint Graal Post-Vulgata*), las historias de Merlín y de Arturo (*Suite du Merlin Post-Vulgata*), hasta el fin de la aventura del Graal y la destrucción del reino de Logres (la *Queste y Mort Artu Post-Vulgata*). La sección que nos interesa, la que narra la leyenda de Merlín y los inicios del reinado de Arturo, se inicia con una prosificación del *Merlin* de Robert de Boron y continúa con la *Suite du Merlin*. Conservamos muchos manuscritos del *Merlin* prosificado; sin embargo, dejando a un lado los fragmentos y la sección integrada en el ms. 112 de la Bibliothèque Nationale de France, solamente dos que contengan la *Suite* en versión *Post-Vulgata*: son los códices de Cambridge (Additional ms. 7071, Cambridge, University Library) y Huth (hoy Additional ms. 38117, Londres, British Library), ambos incompletos, pero que sirven bien como término de comparación, puesto que la *Suite* está precedida en los dos por el *Merlin* prosificado de Robert de Boron y se interrumpen mucho después de que dé fin el relato contenido en los *Baladros*. Fanni

3 La reconstrucción del ciclo es la obra prácticamente de una sola persona y de casi toda una vida: la de Fanni Bogdanow (1966; ed., 1991); también, para una aproximación al mismo, véase mi trabajo (Gracia, 1996) y el volumen de Pedro M. Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco (2000: 14-23), sobre el que Elizabeth M. Willingham (2004) ha publicado un artículo que ofrece además una panorámica acerca de los estudios realizados sobre el *Baladro* burgalés.

Bogdanow (1960) siempre consideró que los *Merlines* castellanos remontaban en último término a un códice más cercano al manuscrito Huth, representante de un tercer estadio en la transmisión manuscrita de la *Suite*, que al de Cambridge, testimonio de una segunda etapa de la evolución.⁴

Rasgos que derivan del antecedente común a los *Merlines* castellanos: la abreviación y los epígrafes

Veamos primero los rasgos caracterizadores del antecedente al que remontan. Nada podemos saber sobre lo ocurrido en el tiempo que media entre la traducción castellana del ciclo de la *Post-Vulgata* y el antecedente al que remontan las versiones manuscrita e impresas. Tampoco mucho sobre los rasgos de ese primer traslado, solo conjeturas: el cotejo del códice salmantino con el *Merlin* francés revela huellas claras del modelo en el léxico y en la sintaxis de la *Estoria de Merlin*, por lo que es seguro que la traducción habría sido muy literal; podría añadirse que algo desaliñada también, pues de la confrontación entre las distintas versiones castellanas se desprende que los lugares donde divergen remontan muchas veces a expresiones francesas de difícil traducción.

El escaso cuidado o la poca pericia del traductor habría llenado su trabajo de frases extrañas que la transmisión de la obra habría solventado, adoptando soluciones diversas, o empeorado en ocasiones. Nada que no sea habitual en las traducciones medievales. Algunas de estas frases habrían sido objeto de mejora en el códice salmantino y, sobre todo, en el esmerado incunable burgalés, si bien es verdad que por razones distintas en uno y otro.

Al antecedente se deben con seguridad esos dos rasgos que los *Merlines* mantienen a lo largo de sus distintos desarrollos y que comparten: uno es el de la abreviación que suponen respecto al modelo; otro el de la presencia de epígrafes, de los que carecen los testimonios franceses conserva-

4 Fanni Bogdanow (1960) consideró que la versión del manuscrito de Cambridge estaba más próxima al arquetipo que la del manuscrito Huth; se apoyaba, en buena medida, en el hecho de que el segundo de los códices omitía el episodio de los vasallos rebeldes, que no figura en los *Baladros* y que creía parte de la redacción original. No así el editor reciente de la *Suite*, Gilles Roussineau (1996: 1, LIV), que ha sostenido lo contrario.

dos. Hay, no obstante, una diferencia sustancial entre códice e impresos, y es la cercanía del manuscrito a su modelo en la fraseología. Ya que en definitiva todo arranca de una traducción, el códice muestra las huellas propias del acto de traducir y de hacerlo de un modo apegado al original: los calcos léxicos y sintácticos se repiten y conforman la base del texto castellano, que reproduce estructuras y sintagmas.

Veamos, para empezar, esos rasgos que, a la luz de su modelo, caracterizan la *Estoria de Merlin*; primero, el que comparte con los impresos: el de la abreviación. La tendencia a abreviar fue importante en la evolución del *Merlín* castellano. Hay que considerar qué proporción del modelo llega al códice y cuál la que reproducen los impresos, que es bastante menor y esencialmente la misma para ambos. Habría sido fácil que ya en el momento mismo del traslado o muy poco después un traductor o copista, apremiado por el volumen del ciclo y a la vista del esfuerzo que le suponía trabajar con su totalidad, lo hubiera aligerado abreviándolo sistemáticamente: la que llega a manos de Petrus es una versión abreviada, casi con toda seguridad; más todavía la que conocen los autores de los impresos.

Es evidente que los impresos abrevian mucho más de lo que abreviaba ya el manuscrito. Sin embargo, no es posible determinar en qué momento o en qué punto de la evolución opera esa tendencia abreviadora, esto es, si es un rasgo propio del códice o no. No parece que deba imputarse a éste, porque, considerando que los lugares doctrinales son los que más sufren ese ánimo de recorte, parece más bien que Petrus Ortiz los habría acogido gustosamente; suprimirlos se habría opuesto al espíritu que anima su versión. En el caso de los *Baladros*, es evidente que parten de un antecedente común también abreviado.

Hay un cuarto testimonio esencial: se trata de los dos fragmentos de la versión gallegoportuguesa de la *Suite du Merlin Post-Vulgata*, que hallara Amadeu-J. Soberanas (1979). Los fragmentos, que se han conservado en la encuadernación de dos incunables, fueron copiados en la primera mitad del siglo XIV, al parecer. Son muy breves: el primero ocupa la mitad del folio LXVII y contiene la historia del príncipe Anasten (la que conocemos como la de los Dos Amadores en los *Baladros*, que callan los nombres de su protagonista); mientras que el segundo, folios CXXII y CXXIII, narra el episodio de la «Roche aux Pucelles», preservado únicamente en el ms. 112 de la Bibliothèque Nationale de France. A pesar de su brevedad, el

cotejo de este testimonio con los *Merlines* castellanos ofrece una información preciosa, aunque desafortunadamente la confrontación solo puede establecerse entre el primer fragmento y los *Baladros* impresos, ya que el pasaje forma parte del final de los mismos y no tiene equivalente, por tanto, en el códice salmantino; el segundo fragmento ni siquiera tiene correspondencia castellana, al menos conservada, puesto que los *Baladros* detienen su narración muchísimo antes. Si consideráramos que todas las versiones hispánicas de la *Post-Vulgata* remontan a una única traducción, el cotejo entre los fragmentos gallegoportugueses y los correspondientes en los testimonios franceses y castellanos, facilitada por el propio Soberanas, ofrecería ideas sobre las características de dicha traducción, así como permitiría colegir alguno de los rasgos de ese primitivo antecedente común a los tres textos castellanos.

Sobre la abreviación, y puesto que en la versión gallegoportuguesa no se advierte más que una muy ligera tendencia a abreviar elementos sin trascendencia ninguna, se desprendería de los fragmentos gallegoportugueses que ésta no habría sido obra del traductor ibérico. La abreviación que caracteriza al códice salmantino y al antecedente común a los *Baladros* habría podido ser, pues, producto de un proceso propio de la evolución del *Merlín* castellano, corregido en algunas partes de la versión burgalesa. No obstante, aunque se trate de una hipótesis sugerente, su fundamento depende de la confirmación o no de que los fragmentos deriven de la misma traducción que dio lugar a *Demandas* y *Baladros*, a lo que se opone una de las conclusiones del trabajo de Soberanas (1979: 178): la cuestión es que el investigador, bien es verdad que con cautela, consideró que los fragmentos gallegoportugueses por él descubiertos estaban más cercanos al códice de Cambridge que al manuscrito Huth, que es el que está más próximo a los *Baladros*. Sus observaciones sobre la mayor cercanía de los fragmentos gallegoportugueses al códice de Cambridge que al Huth, de ser ciertas y aunque Soberanas no dijera nada al respecto, tienen como consecuencia que los *Merlines* castellanos arrancarían de una traducción distinta a la que habría dado origen a los fragmentos gallegoportugueses.

Además de la abreviación, hay otra característica imputable al antecedente común a los *Merlines* castellanos: la segmentación. Confrontados los epígrafes de la *Estoria de Merlín* con los del impreso sevillano y los del incunable, salta a la vista la afinidad que guardan en este aspecto los de los dos

primeros testimonios, en los que son muy abundantes; a ambos se oponen los del impreso burgalés, donde escasean. La segmentación es en el códice salmantino y en la parte que corresponde del impreso sevillano muy similar, alcanzando en ambos y para la sección que cubre el códice el número de veintiséis epígrafes. El cotejo entre los de una y otra versión revela que su contenido difiere ocasionalmente, siendo las coincidencias en el léxico empleado tan raras que apenas se limitan a los nombres propios. El lugar donde los epígrafes se insertan en ambas versiones es mayoritariamente el mismo, siendo cinco los que carecen de correspondencia: números 1, 8, 16, 17, 19 del impreso; 13, 15, 16, 18, 22 del códice. La confrontación entre los epígrafes de ambas versiones y los del incunable, a pesar de su escasez —solamente tres para la parte de narración que abarca el manuscrito—, revela que el punto donde se inserta el capítulo cuarto del incunable es el mismo que el sitio donde el códice presenta el epígrafe decimotercero, sin correspondencia con el impreso de Sevilla; éste sería el lugar donde el antecedente común a las tres versiones presentaba una segmentación, y lo mismo habría ocurrido con el lugar que señala el capítulo quinto del incunable, que falta en el manuscrito, pero que se inserta allí donde lo hace el decimonoveno del impreso sevillano. También el emplazamiento del sexto es interesante, ya que aquí son las tres versiones las que concurren (26 del manuscrito y del impreso de Sevilla). De todo ello se desprende que el antecedente al que remontan los tres testimonios presentaba una segmentación cuya frecuencia y puntos de inserción estaban muy cercanos a los del códice de Salamanca y del impreso sevillano; esto es, ese antecedente presentaba una narración entrecortada de un modo que el autor del incunable debió de considerar excesiva, e incluso quizá incorrecta, por lo que optó por suprimir la mayoría de esas divisiones.

En cuanto a la naturaleza de los epígrafes, comparados los del códice con los del impreso de Sevilla, los primeros son en general bastante más breves. Su contenido no coincide, siendo notables en el manuscrito los casos de desajuste entre el tema anunciado y la narración que sigue, empezando por el título mismo de la sección: *Aquí comiença la estoria de Merlín e cuyo fijo fue. E del rey Artús e de cómo ganó la Grand Bretaña, que se dize Inglaterra*, puesto que nada se explica sobre cómo Arturo ganara Gran Bretaña. Parece que la intención de Petrus era extender el relato al menos hasta los primeros tiempos del reinado de Arturo, lo que habría dado a la sección una amplitud mucho mayor; sin embargo, el hecho de que las últimas fra-

ses, donde el código ofrece un resumen de la parte omitida, aludan a hechos relativos a estos primeros tiempos de Arturo como rey hacen difícil pensar en la idea de una mutilación. En efecto, son muchos los casos en que el desajuste entre el contenido del epígrafe y el del capítulo se produce porque, en lugar de hacer referencia a los acontecimientos que se narran en él, lo hacen al tema que se desarrolla en otros, generalmente en el que le sucede.⁵ Frente a los poco afortunados mismos del código, los del impreso sevillano, aunque no exentos de errores,⁶ están más ajustados a la narración.

De los lugares de inserción, coincidentes en la mayor parte de los casos, se deriva la presencia de segmentaciones en el antecedente común a las tres versiones y creo que de epígrafes. Otra cosa es ya conocer cuál habría sido el contenido de los epígrafes, o al menos determinar si es la versión del código o la del impreso de Sevilla la que presenta los más cercanos a los de su primitivo antecedente común. La redacción de éstos no ofrece datos significativos, pues suele contener expresiones, o al menos vocablos, del texto al que anteceden. No obstante, los desajustes de los títulos del código obligan a pensar que si éstos estaban próximos a los que ofrecía el antecedente común a las tres versiones, bien el impreso sevillano, bien un antecedente, los habría redactado de nuevo mejorándolos, por lo menos en lo relativo a su acomodo al texto, lo que choca un tanto con la naturaleza, desaliñada, de la versión que el impreso representa; pero no tiene por qué oponerse al espíritu de algún antecedente desconocido.

5 El tercero hace referencia a una cuestión que se apunta al final del capítulo, el del ajusticiamiento de la doncella, que no se desarrolla hasta el siguiente, mientras que no dice nada del que es su tema central. El quinto anuncia que se hablará de cómo la menor de las hermanas desoyó al hombre bueno, cosa que no se cuenta hasta el próximo. El noveno alude a un hecho narrado en el décimo: el de la marcha de la madre de Merlín con el hombre bueno una vez que el diablo ha engendrado en ella a Merlín, lo que se explica en el décimo, mientras que nada se dice sobre la concepción del profeta, que es el principal acontecimiento de la sección. A éste alude el décimo, por lo que deberían intercambiarse. El decimotercero alude a una frase pronunciada por el hombre bueno al final del duodécimo; mientras que el vigésimo hace referencia a un acontecimiento del que no se da noticia hasta en el capítulo siguiente, aunque lo mismo ocurre con su correspondiente en el impreso sevillano.

6 El séptimo es parcialmente erróneo, puesto que la alcahueta solo habla con la menor de las hermanas; el decimoquinto informa de que son ocho (viii) los meses en que la madre de Merlín permanece en la torre, siendo al menos dieciocho, lo que hace posible que la falta se deba a la omisión de una *x* ante *viii*; el vigesimoprimer da noticia de un hecho que no se explica hasta el siguiente.

Resta la confrontación entre los epígrafes de los *Merlins* castellanos y los de los fragmentos gallegoportugueses. Los epígrafes de los fragmentos son más bien breves, en sintonía con los del código salmantino, y frecuentísimos, como lo son los del manuscrito con regularidad y los del impreso sevillano irregularmente. Sin embargo, como ya se ha dicho, únicamente el primero de los conservados es susceptible de comparación, y solo con los *Baladros*; de hecho, únicamente puede ser confrontado con el impreso sevillano, puesto que el burgalés no contiene epígrafe ninguno en la parte correspondiente. El primero de los fragmentos gallegoportugueses presenta solo dos epígrafes, que no coinciden con el impreso en los lugares de inserción; menos en el contenido de los mismos. A la precaución con que Soberanas afirma que los fragmentos están más próximos al código de Cambridge que al Huth, y considerando las repercusiones ya aludidas que el hecho tiene para los *Merlins* hispánicos, hay que añadir un elemento más: y es que es al principio de la historia de Anasten justamente —esto es, la de los Dos Amadores— donde el impreso sevillano, que ha permanecido cerca del manuscrito Huth a lo largo de toda la obra, se separa de su modelo ampliándolo enormemente. El episodio supone un cambio fundamental en el comportamiento que los *Baladros* han mantenido hasta este momento tanto en lo que respecta a su relación con el original francés, puesto que no solo no abrevian sino que amplifican enormemente, como por lo que hace a la relación entre ambos, ya que también a partir de este punto se muestran muy próximos uno de otro. Así que, teniendo en cuenta que las conclusiones que se desprenden del cotejo entre versiones no son extrapolables al conjunto de ellas, dada la ruptura que supone el tratamiento del episodio, y considerando también que es posible que los fragmentos deriven de una traducción diferente a la que dio lugar a los *Merlins* castellanos, la confrontación entre los epígrafes de las versiones hispánicas ofrece un resultado incierto, y poco significa la falta de coincidencia entre los epígrafes del primero de los fragmentos gallegoportugueses y los del *Baladro* sevillano.

La *Estoria de Merlin*: las adiciones

La confrontación sistemática del código de Salamanca con la prosificación del *Merlin* de Robert de Boron y con su versión incorporada al ciclo de la *Post-Vulgata* permite descubrir elementos más ocultos, pero

también interesantes: el primero, las adiciones al modelo. La intervención de Petrus Ortiz en la letra de su antecedente parece en general discreta. El cotejo con el *Merlín* y con los impresos no revela más que alguna añadidura, frase o expresión breves y escasísimas; no son gratuitas, porque vistas en conjunto tienen por denominador común la suma de elementos de tipo religioso.

Adiciones importantes solamente hay dos: se insertan cuando Petrus está dando fin a la *Estoria de Merlín* y aprovecha dos momentos del largo pasaje en que Merlín pide a Blaisen que escriba la historia del Graal y la suya propia (la del profeta, se entiende), para añadir dos breves resúmenes sobre la materia omitida. Son adiciones reveladoras: en la primera,⁷ Petrus aprovecha las palabras en que Merlín enlaza el Graal con su nacimiento para ofrecer una síntesis de los acontecimientos que siguen inmediatamente, es decir, la historia de Vortiger y de su torre. La narración está plagada de errores de bulto: convierte en hermano del Rey al pérfido Vortiger y atribuye a la elección de Pandragón una nota de la intervención de Merlín en la famosa entronización de Arturo, cuando dice que el profeta aconsejó a los nobles que rezaran el día de Navidad para que Dios les diera rey. El calado de los gazapos es tal que revela un mísero conocimiento de la materia; descubrimos por ellos que Petrus, aunque cuida atentamente la parte que acoge en su volumen, desconoce la leyenda.

De la segunda adición destaca su emplazamiento, puesto que se inserta al final de la *Estoria* sirviendo de conclusión a la misma; pero si interesa

7 «E eso mismo escreviese de los reys de la Grand Gretaña, de Costance e de Vertiger, su hermano, e de los tres fijos de Costance: Mans, Pandragón, Úter. E de cómo lidiaron los sansoneses con el rey Manes de Bretaña e fue vencido, e de cómo sus vasallos lo mataron, porque non era bueno. E acordaron que fuese Vertiger rey, e de cómo éste mató a los que mataron al rey Manes. E de cómo se levantaron los ricosomes contra Vertiger. E de cómo este Vertiger mandó fazer la torre e de los consejos de los clérigos para edificar la torre por arte de las estrellas. E de cómo se aconsejaron los maestros de la torre. En cómo los maestros fezieron entender al Rey la mentira. En cómo el Rey enbió buscar a Merlín e de cómo lo supo e lo dixo a Blaxe. E de cómo Merlín, con los mandaderos del Rey, se despidió de su madre e se fue con ellos e levó consigo a Blaxe. E de cómo llegó a la tierra de Vertiger, el rey, e salióle a recibir. E de cómo levó el Rey a Merlín a ver la torre. E de cómo fizo el Rey todo lo que le mandó Merlín acerca de lo de la torre, e sacaron los dragones debaxo del agua, e cómo se fizo luego la torre. Morió el rey Vertiger e ayuntáronse los ricosomes para alçar rey que mantoviese el reino. E en cómo les diera Merlín consejo que ayunasen e orasen en el día del Natal e que el Nuestro Señor les daría rey» (f. 295r-v).

especialmente es, sobre todo, porque la selección de los materiales, es decir, la sección que acoge, es significativa: «Quedan otras muchas cosas de escribir del *Libro de Josep* e de Merlín por la grand prolixidad que aquí non se escribe» (f. 296r) —afirma— y continúa mencionándolas: el sueño de Arturo, la visión de la bestia *Labrador* (en lugar de *Ladrador*) y la doble aparición y, por tanto, la doble profecía con que Merlín interpreta sueño y visión:

E de cómo soñó un sueño el rey Artús e esso mismo Merlín. De una bestia que se llamava Labrador, de cómo venía a beber a la fuente, e de cómo se fallara ende el rey Artús sin cavallo e le veniera un su escudero. E de cómo veniera ende Merlín e le desposiera el sueño que fuera de aquella bestia e se maravillava el Rey del su dezir; de cómo dexiera al Rey cuyo fijo fuera. E en esto estava Merlín en semejança de moço. E de cómo le dezía el Rey que era el diablo e se fue e tornó ende como viejo Adán⁸ (f. 296r).

Es obvio que con estas frases conclusivas el autor sintetiza en unas líneas toda aquella parte del *Merlín* que omite por prolija. Esas palabras suponen una «selección», puesto que aluden a un pasaje muy concreto, de ahí su relevancia. Silenciando lo demás, Petrus ha destacado un único episodio y puesto de manifiesto su interés. De todo aquello que falta por contar, solamente merece referencia el episodio que narra la concepción de Mordred; la alusión a la bestia *Labrador*, símbolo del incesto cometido por Arturo,⁹ sugiere el motivo de su predilección. Esta «selección» que conlleva la referencia a elementos no narrados sirve para introducir el examen de dicho rasgo en el conjunto, que es el principal de los materiales artúricos de Salamanca. La *Estoria* se integra en un manuscrito en que tres fragmentos de la trilogía de la *Post-Vulgata*, adaptados al castellano, se combinan con diversas obras de tipo religioso. Esas tres secciones prueban que el códice de la *Post-Vulgata* vertido al castellano presentaba una versión si no íntegra de la trilogía, cosa que es muy difícil a la vista de la descomposición del ciclo francés diseminado en manuscritos de diversa extensión, si al menos muy completa y que, con toda seguridad, combinaba las diferentes partes. Sin embargo, a pesar de que el volumen contiene adaptaciones de distintas secciones del ciclo, está lejos de preservar el espíritu del original: la selección intencionada de materiales, concretamente del principio

8 *Ada* leyó Karl Pietsch (ed., 1924-1925): *Adán* en su edición. Por mi parte y a la vista únicamente de una reproducción microfilmada del códice, no estoy segura de la lectura.

9 Véase Gracia (1990).

del *Merlin*, limitado a la parte que narra los orígenes del profeta, rompe con el modelo. Los diferentes fragmentos, a la vez que manifiestan rasgos de autonomía propios por el modo en que se presentan, también adquieren características de las obras contiguas, ya que los textos junto a los que aparecen, o con los que se intercalan, matizan inevitablemente el sentido de cada una de las partes artúricas. Al no haber continuidad entre ellas, la copia es ajena al objetivo que impulsó la creación de los ciclos artúricos: explicar de principio a fin la leyenda del Graal y de Arturo.

Naturaleza de la versión del códice

El carácter parcial de la *Estoria de Merlin* salmantina es algo deliberado y revela a un autor que obra conscientemente. La selección del principio del *Merlin* está lejos de ser arbitraria, puesto que lo escogido es la parte de mayor contenido religioso. Es, por tanto, la que más sintonía ofrece con la primera parte del ciclo, la *Estoire del saint Graal*, dedicada a los orígenes de santo vaso, y con la última, en esencia una versión de la *Queste del saint Graal*, profundamente religiosa, por tanto, a la que se añadía una breve *Mort Artu*. Era, pues, la más fácilmente compatible con el *Libro de Josep Abarimatia* de la compilación. Del modelo, Petrus adoptó, por tanto, únicamente la sección que le interesaba a sus fines para combinarla armoniosamente con el *Josep*, y en sintonía también con el conjunto del códice. Así pues, los cortes que el autor hace en el modelo confieren a los segmentos elegidos unos rasgos propios que se acentúan al integrarse en un conjunto religioso. La selección está claramente motivada y se presenta al lector con cuidado, porque Petrus tiene mucho interés en ofrecerle claramente la lección moral que se desprende de la leyenda. Ello no impide que se preocupe por advertir al público sobre la parcialidad de su versión, ofreciéndole una síntesis de aquello que resta, como ponen de manifiesto esas adiciones del final, especialmente la última, que armoniza bien con la naturaleza de las pequeñas añadiduras de tipo religioso que salpican la copia.

Referencias bibliográficas

- BOGDANOW, Fanni (1960), «Essai de classement des manuscrits de la *Suite du Merlin*», *Romania*, 81, pp. 188-198.

- BOGDANOW, Fanni (1962), «The Spanish *Baladro* and the *Conte du Graal*», *Romania*, 83, pp. 383-399.
- (1966), *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press-Barnes & Noble.
- (ed.) (1991), *La version Post-Vulgate de la Queste del saint Graal et de la Mort Artu*, París, SATE, tomos 1, 2 y 4/1.
- BOHIGAS BALAGUER, P[edro]. (1925), *Los textos españoles y gallegoportugueses de la «Demanda del Santo Grial»*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- (ed.) (1957-1962), *El «Baladro del sabio Merlin» según el texto de la edición de Burgos de 1498*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 3 vols.
- CASTRO, Ivo (1988), «Karl Pietsch e a sua edição dos *Spanish Grail Fragments*», en Manuel Ariza, Antonio Salvador y Antonio Viudas (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987)*, Madrid, Arco/Libros, vol. 2, pp. 1123-1129.
- CÁTEDRA, Pedro M., y Jesús RODRÍGUEZ VELASCO (2000), *Creación y difusión de «El Baladro del sabio Merlin» (Burgos 1498)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- ENTWISTLE, William J. (1975), *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Nueva York, Kraus Reprint. Ed. original: Londres-Nueva York, J. M. Dent-E. P. Dutton, 1925.
- GRACIA, Paloma (1990), «La “Bestia Ladradora”, “La Beste Glatissant” y el pecado del rey Arturo», *Anuario Medieval*, 2, pp. 91-101.
- (1996), «El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas», *Voz y Letra*, 7, pp. 5-15.
- MICHON, Patricia (1996), *À la lumière du «Merlin» espagnol*, Ginebra, Droz.
- MORROS, Bienvenido (1988), «Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlin*», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 1985)*, Barcelona, PPU, pp. 457-471.
- PIETSCH, K[arl]. (ed.) (1924-1925), *Spanish Grail Fragments: el «Libro de Josep Abarimatia», la «Estoria de Merlin», «Lançarote»*, Chicago, The University of Chicago Press, 2 vols.
- ROUSSINEAU, Gilles (ed.) (1996), *La Suite du Roman de Merlin*, Ginebra, Droz, 1996.
- SOBERANAS, Amadeu-J. (1979), «La version galaico-portugaise de la *Suite du Merlin*: transcription du fragment du xive siècle de la Bibliothèque de Catalogne, ms. 2434», *Vox Romanica*, 38, pp. 174-193.
- WILLINGHAM, Elizabeth M. (2004), «Revisiting the *Baladro del sabio Merlin*: Perspectives introduced by Editors of the Recent Facsimile Edition», *La Corónica*, 32,2, pp. 191-213.

APÉNDICE. TABLA DE EPÍGRAFES

<i>Estoria de Merlín</i>	<i>Baladro</i> de Sevilla, 1535	<i>Baladro</i> de Burgos, 1498
Aquí comiença la estoria de Merlín e cuyo fijo fue. E del rey Artús e de cómo ganó la Grand Bretaña, que se dize Inglaterra	Aquí comiença el primero libro de la <i>Demanda del sancto Grial</i> e primeramente se dirá del nacimiento de Merlín	
(1) En cómo los diablos fezieron concejo	Capítulo primero. De cómo fablaron los diablos entre sí	
(2) En cómo los diablos se guisaron para fazer a Merlín	Capítulo .ij. De cómo dixeron del nacimiento de Jesucristo	
(3) En cómo justiciaron la donzella	Capítulo .iij. De cómo trabaron los diablos hombre que razonasse su engaño	
(4) En cómo consejaba el omne bueno a las donzellas	Capítulo .iv. [v] De cómo engañó el diablo a su abuela de Merlín	
(5) En cómo la donzella menor non tomó el consejo del omne bueno	Capítulo .v. [vj] De cómo fue presa esta muger	
(6) En cómo la mugier engañó a la donzella por consejo del diablo	Capítulo .vj. [vij] Cómo castigava el hombre bueno a su madre de Merlín	
(7) En cómo la donzella entró en la putería	Capítulo .vij. [viiij] Cómo la alcahueta aconsejaba a su madre e a su tía de Merlín	
(8) En cómo la mala donzella dezía a su hermana que se yazía con el omne bueno	Capítulo .viii. [ix] De las razones qu'el alcahueta dezía a su tía de Merlín	
(9) En cómo la donzella se fue para el omne bueno	Capítulo .ix. [x] Cómo la tía de Merlín creyó los malos consejos del diablo	
	Capítulo .x. [xj] Cómo la tía de Merlín dio su cuerpo a los garçones e los llevó a casa de su hermana	
	Capítulo .xj. [xij] De cómo el diablo quiso engañar a la madre de Merlín, porque la vio sañuda	

<i>Estoria de Merlín</i>	<i>Baladro</i> de Sevilla, 1535	<i>Baladro</i> de Burgos, 1498
(10) En cómo la donzella fue preñada e non [sic]	Capítulo .xij. [xiiij] De cómo la madre de Merlín se sintió corrupta e fue tomar consejo con el hombre bueno	
(11) De la desputa que tenían las vezinas con la donzella preñada	Capítulo .xiiij. [xiiiij] Cómo la madre de Merlín se sintió preñada y de lo que le dezían los que con ella fablavan	
(12) En cómo la madre de Merlín fue presa por mando del juez	Capítulo .xiv. [xv] Cómo los juezes mandaron prender a su madre de Merlín y ella embió por el hombre bueno	
(13) En cómo el omne bueno dixo a los juezes que la metiesen en la torre a la madre de Merlín		Capítulo cuarto. Cómo metieron a la madre de Merlín en una torre acompañada con dos mugeres fasta que pariese
(14) En cómo Merlín sabía todas las cosas que fueron e avían de venir	Capítulo .xv. [xvj] Cómo la madre de Merlín estuvo encerrada en la torre .viiij. meses	
(15) De cómo e en qué manera nació Merlín		
(16) En qué manera Merlín dixo a su madre	Capítulo .xvj. [xvii] De cómo Merlín, seyendo bien niño, fabló con su madre y ella fue muy espantada y se le cayó el niño de los braços Capítulo .xvii. [xviii] De cómo Merlín fabló delante las mugeres que estavan con su madre	
(17) En cómo Merlín dezía a su madre que non oviese miedo de muerte	Capítulo .xviii. [xix] Cómo Merlín dixo a su madre que mientras él biviessse no sería hombre que la osasse matar	
(18) En cómo la madre de Merlín demandá penitencia al omne bueno		

<i>Estoria de Merlín</i>	<i>Baladro</i> de Sevilla, 1535	<i>Baladro</i> de Burgos, 1498
	Capítulo .xix. [xx] De cómo los juezes juzgaron que fuesse fecha justicia de la madre de Merlín	Capítulo quinto. Cómo los juezes mandaron a la madre de Merlín que se entrase en una cámara
(19) En cómo Merlín dixo a los juezes que non era derecho de quemar a su madre	Capítulo .xx. [xxj] De cómo Merlín dixo a los juezes que su madre no merecía muerte, y de otras palabras que dixo por que la escusó d'ella	
(20) De cómo Merlín dixo al juez que non era fijo de aquel que él cuidava	Capítulo .xxj. [xxij] Cómo Merlín entró en una cámara con el alcalde y le dixo nuevas de su padre	
(21) En cómo Merlín dixo a la madre del juez las cosas que feziera e dixiera	Capítulo .xxij. [xxiij] De cómo Merlín dixo al alcalde quién era su padre y de cómo él era hijo del diablo	
(22) En cómo la madre del juez dixo la verdat sobre su voluntad a Merlín		
(23) En cómo libró Merlín a su madre de peligro e de muerte	Capítulo .xxiij. [xxiiij] De cómo Merlín dixo al juez que su padre se iría ahogar en un río	
(24) En cómo Merlín se partió del juez e su madre con él, e se fueron a salvo para donde quesieron sin embargo ninguno	Capítulo .xxiiij. [xxv] Cómo Merlín hablava con Blaisen de su maestro	
(25) En cómo dixo Merlín a Blage	Capítulo .xxvj. [xxvj] De cómo Merlín contó a Blaisen del sancto Grial	
(26) En cómo Merlín mandó a Blaxe que escriviese lo que él dezía	Capítulo .xxvij. [xxvij] Cómo Merlín dixo a Blaisen que lo venían a buscar de contra Oriente	Capítulo seis. De cómo Blaisen por consejo de Merlín començó a escrivir el libro de su vida e fechos

EL CLARIBALTE EN LA IMPRENTA VALENCIANA*

Marta Haro Cortés
Universitat de València

Los libros de caballerías ostentan un lugar relevante en la historia de la imprenta, consolidando un género editorial preciso que satisfacía y, al mismo tiempo, favorecía el gusto y la atención del público.¹ La imprenta valenciana también contribuyó a la edición y difusión de las aventuras de los famosos, esforzados e invencibles caballeros.² En total 11 títulos (sin contar la edición del *Tirant lo Blanch* realizada por Nicolás Spindeler en 1490, el 20 de noviembre), que abarcan el periodo comprendido entre 1505 y 1540:

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación HUM2005-01334, concedido por el Ministerio de Educación y Ciencia. Quiero agradecer a José Luis Canet, Juan Manuel Cacho Bleuca, José Manuel Lucía y Alberto del Río su inestimable ayuda y amabilidad al responder a mis innumerables preguntas y allanarme, en todo lo posible, este trabajo. A Diego Romero, su disponibilidad sin límites a la hora de facilitarme todo el material tipobibliográfico para llevar a cabo este estudio. Y a Héctor H. Gassó, su asistencia y asesoramiento informático.

1 Es imprescindible a este respecto el magistral estudio de Lucía Megías (2000). Además son de obligatoria consulta: Eisenberg (1982); Eisenberg y Marín Pina (2000); Infantes (1996); Lucía Megías (1995; 1996; 1997; 1998).

2 Por lo que se refiere específicamente a la imprenta valenciana, son fundamentales las tesis doctorales nacidas en el marco del proyecto dirigido por José Luis Canet sobre la imprenta en Valencia: Hernández Royo (1994); Irún de Sojo (1994); Romero Lucas (2004). Asimismo, en el servidor electrónico Parnaseo <<http://parnaseo.uv.es>> en la sección de Bases de Datos puede consultarse la dedicada a la imprenta en Valencia (s. XVI).

- *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, 1505 (sin impresor). No se conserva ningún ejemplar.
- *Renaldos de Montalbán* (I-II), traductor (autor) Luis Domínguez; Jorge Costilla, 1511 (después del 11 de agosto). No se conserva ningún ejemplar.³
- *La Trapasonda* (III *Renaldos de Montalbán*), Jorge Costilla (o Diego Gumiel), 1513. No se conserva ningún ejemplar.⁴
- *Floriseo* (I-II) de Hernando Bernal; Diego Gumiel, 1516 (10 de mayo).⁵ Ejemplar: Biblioteca Nacional de Madrid, R-8966.⁶
- *Arderique*, Juan Viñao, 1517 (8 de mayo). Juan de Molina, traductor y corrector; Miguel Conrat, editor.⁷ Ejemplares: Biblio-

3 Berger (1987: vol. II, 466-469) aporta un documento en el que se recoge: «El 11 de agosto de 1511 Hernando del Castillo dirige una protesta oficial a Jordi Costilla y a Johan Uguet. Los tres hombres habían convenido que J. Costilla imprimiría el libro titulado *Renaldo de Montalbán*, una copia manuscrita del cual poseía H. del Castillo; habían estimado la cantidad de papel necesario para la realización de esta edición y firmado un contrato para llevarla a cabo. Una vez comenzada la impresión, J. Unguet y J. Costilla habían decidido, según afirmaba H. del Castillo, añadir a la obra inicialmente prevista *Lo enamorament del rey Carlo*, libro puesto en circulación hacía tiempo en Valencia. H. del Castillo protesta pues, de esta iniciativa para la que no se le ha consultado, y cuyas consecuencias económicas entiende que deben estar a cargo de sus socios» (cita, p. 466).

4 Serrano Morales (1898-1899: 95-96, 207-208) publica dos contratos sobre la edición de *La Trapasonda* firmados por Lorenzo Ganoto, mercader y editor de libros, respectivamente con Costilla y con Gumiel para llevar a cabo tal empresa. Hernando del Castillo figura como testigo, lo que hace suponer que hubiese vendido los derechos de autor a Ganoto. En el primer contrato (31 mayo de 1513) Costilla se compromete a imprimir 600 volúmenes de *La Trapasonda* para septiembre del mismo año, recibiendo el papel necesario y medio ducado por resma. En el segundo contrato, firmado el 11 de julio de 1513 (entre Gumiel, Lorenzo Ganoto, mercader, y Juan Huguet, librero), es Gumiel el que acepta imprimir 750 volúmenes de *La Trapasonda* para el 15 de octubre de ese mismo año por 10 sueldos por resma de papel. Esto parece indicar que Costilla no cumplió o rompió su contrato, y que se encargó la impresión a Gumiel.

5 Gallardo (1863-69: vol. I, 1054) documenta una edición del *Libro del Caballero Polismán Florisio* de Fernando Bernal, impresa en Valencia en 1527; es muy probable que se trate de un error y que este dato se refiera a la edición del *Floriseo* de 1516.

6 Eisenberg y Marín Pina (2000: 365-66, núms. 1797-1804). Descripción del ejemplar en Romero Lucas (2004: 795-801, núm. 167).

7 Véase el documento D-5 incluido en Berger (1987: vol. II, 472-474), en el que Viñao se compromete a imprimir mil ejemplares del *Arderique* para el librero Michael Conrat a razón de diez sueldos por resma.

thèque Nationale de París, Rés. Y² 253; Bibliothéque Mazarine de París, Rés. 368*; Österreichische Nationalbibliothek de Viena, 27.N.24.⁸

- *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo; Juan Viñao, 1519 (30 de mayo). Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid, R-8536; British Library de Londres, C.38.h.5; Bibliothéque National de París, Rés. Y² 254.⁹
- *Lepolemo (El Caballero de la Cruz)* de Alonso de Salazar; Juan Joffré, 1521 (10 de abril), edición costeadada por el bachiller Juan de Molina. Ejemplar: Biblioteca de Cataluña, Barcelona, Bon 8-III-20.¹⁰
- *Lepolemo (El Caballero de la Cruz)*, Juan Joffré, 1525. No se conocen ejemplares.
- *Morgante* (I) de Jerónimo Aunés; Francisco Díaz Romano, 1533 (16 de septiembre). Ejemplar: British Library de Londres, G. 10287.
- *Morgante* (II) de Jerónimo Aunés; Nicolás Durán de Salvanyach, 1535 (10 de octubre). Ejemplar: British Library de Londres, C.62.ee14.
- *Valerián de Hungría* de Dionisio Clemente; Francisco Díaz Romano, 1540 (2 de agosto).¹¹ Ejemplares: Biblioteca Nacional

8 Descripción de ejemplares y completa información en Lucía Megías (1999: 155-159, núms. 36-37) y Romero Lucas (2004: 813-815, núm. 172).

9 Eisenberg y Marín Pina (2000: 303-307, núms. 1603-1634); descripción de ejemplares y completa información en Lucía Megías (1999: 169-171, núm. 42) y Romero Lucas (2004: 896-902, núm. 194). La segunda edición del *Claribalte* se imprimió en 1545, Sevilla, por Andrés de Burgos. El único ejemplar conocido se halla en Madrid en la Biblioteca del duque de Alba (Palacio de Liria); véase Rodilla León (1999). También se conserva una copia manuscrita de la edición de Valencia realizada en 1860 por Antonio Paz y Meliá para Serafín Estébanez Calderón (incluye portada y grabados).

10 Para ambas ediciones de *Lepolemo* véase Eisenberg y Marín Pina (2000: 375-378, núms. 1813-1829).

11 Berger (1987: vol. II, 481-483), documento D-9, recoge el contrato de impresión de esta obra: «El 30 de diciembre de 1539 el notario Dionisio Climent y Francisco Díaz Romano firman un contrato para la impresión de mil volúmenes de un libro, que no se precisa, pero que probablemente sea *Valerián de Ungria*. D. Climent proveerá el papel necesario y pagará diez sueldos por la impresión de cada resma. Cuando las diez primeras

de Madrid, R-4372; Biblioteca de Cataluña de Barcelona, Bon 8-IV-8, 9; Bayerische Statsbibliothek de Múnich, 2.º P.p.hisp.18; Österreichische Nationalbibliothek de Viena.¹²

Todos estos impresos salidos de las prensas valencianas se ajustan al formato editorial característico de los libros de caballerías: tamaño folio y libros extensos; además, en este caso, a doble columna y sin grabados interiores.¹³ El *Claribalte* llama la atención por ser el menos amplio y por estar ilustrado con gran número de grabados, lo que ya de entrada revela una clara estrategia editorial para satisfacer los gustos del público noble y cortesano y, al mismo tiempo, para atraer a un mayor número de compradores.

Así las cosas, para exponer y dilucidar la importancia, originalidad y características más relevantes del *Claribalte* en el ámbito de la imprenta valenciana se requiere llevar a cabo un estudio de la estructura externa de la edición, y a ese propósito están dedicadas las páginas que componen este trabajo.

1. Portada

La portada del *Claribalte* está compuesta por el escudo de armas del duque de Calabria, a quien se dedica la obra. No es lo habitual que un motivo heráldico ilustre la portada de un libro de caballerías, aunque ejemplos no faltan. En estos casos, generalmente, se prioriza la reverencia que el autor otorga a su mecenas o a la persona o institución a quien enco-

hojas estén impresas entregará a F. Díaz Romano toda la remuneración correspondiente. A continuación pagará, al final de cada semana, la mitad de la suma debida por el trabajo efectuado durante este período, teniendo que haber abonado el resto cuando la obra esté terminada. F. Díaz se compromete a componer su texto a razón de cuarenta líneas por columna, utilizando los caracteres cuyo modelo enseñó a D. Climent, y a tirar una hoja por las dos caras cada día. Además se compromete a no imprimir más de los mil volúmenes prometidos. Si alguna de estas disposiciones no se cumpliera, el contraventor estaría obligado a pagar a la otra parte una indemnización de doscientos ducados de oro por cada cláusula transgredida» (cita, pp. 481-482).

12 Eisenberg y Marín Pina (2000: 441, núm. 2067).

13 *Floriseo*, formato folio, 130 folios, a doble columna, sin grabados interiores; *Arderique*, formato folio, 110 folios, a doble columna, sin grabados interiores; *Lepolemo*, formato folio, 142 folios, sin grabados interiores, a doble columna; *Morgante* (I), formato folio, 146 folios, a doble columna, sin grabados interiores; *Morgante* (II), formato folio, 144 folios, a doble columna, sin grabados interiores; *Valerían de Hungría*, formato folio, 340 folios, a doble columna, sin grabados interiores.

Con Privilegio.



Libro del
muy esforçado z inuencible Cauallero dela fortuna propia/
mēte llamado don claribalte q̄ segū su verdadera interpretaciō
quiere dezir don felix o bienauenturado. Nueuamēte imprimi
do z venido a esta lengua castellana: el qual procede por nūeuo
z galan estilo de hablar.

mienda el libro.¹⁴ En el marco de la imprenta valenciana, únicamente el *Claribalte* (1519) y el *Valerían de Hungría* (1540) presentan escudos de armas; el primero, como ya se ha mencionado, el de Fernando de Aragón, duque de Calabria; y el segundo, el del Emperador Carlos V (el *Valerían* está dirigido a doña Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete y segunda esposa del duque de Calabria). No obstante, hay que comentar que en la década de 1520 en la imprenta valenciana proliferan los ejemplares que ilustran sus portadas con motivos heráldicos. Así pues, la del *Claribalte*, por un lado, participa del homenaje nobiliario y también se hace eco del gusto por lo heráldico que dominará los frontispicios de los libros impresos en Valencia en la segunda década del siglo XVI.

La portada del *Claribalte* se completa con el título xilografiado a dos tamaños; todo esto orlado con diversas piezas xilográficas propias y originales de Viñao (tres de ellas completas, que encuadran los márgenes superior, inferior y derecho; y dos unidas e incompletas, que fijan el margen izquierdo y cumplimentan el espacio desde la inicial del título de gran tamaño hasta el borde superior), que no sólo ornamentan el folio, sino que también contribuyen a fijar una correcta disposición tipográfica.¹⁵

2. Título

El título de la obra combina, como es habitual, la denominación genérica («Libro») (Lucía Megías, 2000: 275-283, 258-283) y los epítetos

14 *Florisando* de Páez de Ribera (Salamanca, Juan de Porras, 1510); *Palmerín de Olivia* (Salamanca, Juan de Porras, 1511); *Clarián de Landanis*, libro II de la parte I (Toledo, Juan de Villaquirán 1522); *Florambel de Lucea* (Valladolid, Nicolás Thierry, 1532); *Valerían de Hungría* de Dionisio Clemente (Valencia, Fernando Díaz Romano, 1540); *Florisel de Niquea*, parte IV (Salamanca, Andrea de Portonaris, 1551). A este respecto remito a Lucía Megías (2000: 145-247, especialmente 218-225).

15 En el borde superior centrado, fuera de la orla, se indica el *privilegio* para la impresión y venta de la edición, al igual que en el *Arderique*, salido de las prensas del mismo impresor dos años antes que el *Claribalte*. En aquel momento, el rey concedía privilegio para el reino de Castilla, y cada virrey, en su nombre, para el resto de los reinos con ámbito territorial. Era habitual que el privilegio de impresión tuviera en Aragón una duración de diez años. El primer privilegio conocido data de 1510 y fue otorgado para la impresión de la *Suma de todas las crónicas del mundo, llamado en latín Supplementum cronicarum*, de Jacopo Filippo da Bergamo, traducido por Narcís Vinyoles (Jorge Costilla, 1510). Para estas cuestiones véanse, Moll (1979; 1994); Madurell Marimón (1964-1965); Rubió i Balaguer (1993); Lucía Megías (2000: 325-373).

que resaltan las cualidades del caballero («esforçado e invencible»); pero llama la atención el hecho de que es el único libro de caballerías que identifica el nombre propio del protagonista con la persona a través del étimo («Cavallero de la Fortuna propiamente llamado don Claribalte que según su verdadera interpretación quiere dezir don Félix o bienaventurado»). Claribalte parece ser una nueva creación a partir del prefijo *cla-*, muy frecuente para los apelativos caballerescos (Marín Pina, 1990). Por otro lado, el protagonista del *Palmerín de Inglaterra* (1547) se llama también Caballero de la Fortuna (libro I, cap. XVIII) y en la obra aparece un personaje llamado Claribalte (libro I, cap. XII).

La segunda parte del título («Nuevamente imprimido e venido a esta lengua castellana») se hace eco del tópico de la falsa traducción, al tiempo que conecta con una estrategia publicitaria de mercado para atraer la atención de los compradores; en el caso del *Claribalte* es completamente falsa, ya que no se trata de ninguna reedición en castellano (Marín Pina, 1994).¹⁶

Muy interesante, a mi juicio, es la precisión de que la obra «procede por nuevo e galán estilo de hablar»; sin duda, González de Oviedo se refiere al «estilo de hablar» de la corte. En sus *Batallas y Quinquagenas* (batalla I, quinquagena II, diálogos XXXVIII y XXXIX) comenta:

Alcayde. [...] los primores y buen criança, en la corte están, y ella sola es la escuela y prinçipal cátedra de tal arte [la cortesía]. Y entre los mismos señores y cavalleros mucho es cosa de ver y de notar su conversación y afabilidad, y la manera y respeto que tienen los unos a los otros, y ver cuánto estudia cada qual por ser más umano y cortés quel otro para ser más bien quisto con su rey y con todos, porque el que se hincha e haze del graue, más pierde que gana de su presunçión (Fernández de Oviedo, 2000: 123).

3. Preliminares: Íncipit y prólogo-dedicatoria

En el *Claribalte* el íncipit ocupa un lugar independiente, aunque esté incluido en el prólogo, además desde el punto de vista tipográfico queda perfectamente señalado el comienzo de la dedicatoria:

¹⁶ Este tipo de reclamos publicitarios son habituales en los libros de caballerías y, al igual que en el *Claribalte*, en la *Crónica del caballero Cifar* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512), o en el *Florambel de Lucea* (Valladolid, Nicolás Tierri, 1532), son ficticias. A este respecto puede verse Lucía Megías (2000: 263-265).

Prologo.



Este es vn tratado que recuenta las hazañas e grandes hechos del cauallero dela fortuna propriamente llamado don Elaribalte/que segun su verdadera interpetracion quiere dezir Felis/o bienauenturado nueuamente escrito y venido a noticia dela lengua castellana por medio de gonçalo Fernandez de ouiedo alias de sobrepeña vezino dela noble villa de madrid. El qual dando principio ala obra la endereça al serenissimo señor don Ferrnando de Aragon Duque de calabisa segun pareçe por el poemio siguiente.

Serenissimo señor



Es en parte tan remota de toda recreacion agradable/ os han traydo los pecados de vuestros seruidores e criados/razon es que en tanto que aquel soberano Rey dlos Reyes ques sobre la fortuna/La conuirta enel fin que vuestro real coraçon dessea. los que son del numero de los vuestros procuren por todas las vias que pudierẽ de daros algũ pessa tiẽpo: e assi yo por no incurrir en genero d ingrãtitud lo quere hazer. E digo que despues que vuestra Señor esta enesse castillo de rãtina andune mucha parte del mundo e discurreẽdo por el rdepe enel reyno de Thiroit que es muy extraño de aquesta region e lengua el pefere tratado del qual por ser tan agradable escritura en la oia que la vi

Este es un tratado que recuenta las hazañas y grandes hechos del cavallero de la Fortuna propriamente llamado don Claribalte, que según su verdadera interpretación, quiere dezir Félix o bienaventurado; nuevamente escrito y venido a noticia de la lengua castellana por medio de Gonçalo Fernández de Oviedo, alias de Sobrepeña, vezino de la noble villa de Madrid. El qual dando principio a la obra la endereça al Sereníssimo Señor Don Fernando de Aragón, duque de Calabria, según pareçe por el proemio siguiente.

Como puede verse, se recogen los datos característicos de este tipo de preliminares: título de la obra y síntesis de su contenido («Este es un tratado que recuenta las hazañas y grandes hechos del cavallero de la Fortuna propriamente llamado Don Claribalte, que según su verdadera interpretación quiere dezir Félix o bienaventurado»); información relativa a la génesis, transmisión, autoría y traducción del texto («nuevamente escrito y venido a noticia de la lengua castellana por medio de Gonçalo Fernández de Oviedo, alias de Sobrepeña, vezino de la noble villa de Madrid»); y, por último, referencia a la autoridad a quien se dedica la obra («El qual dando principio a la obra la endereça al Sereníssimo Señor don Fernando de Aragón, duque de Calabria, según pareçe por el proemio siguiente»).

Es aquí, en el íncipit, donde se especifica el nombre del autor (que no aparecía en la portada) y el del dignatario a quien va dirigida la obra (cuyo escudo de armas ilustraba la portada). Todo ello completado e intensificado por el grabado que representa la entrega del libro por parte del autor a su destinatario.¹⁷ En definitiva, una imagen tópica que ennoblece al autor y que prestigia al receptor, ya sea la monarquía o algún noble o eclesiástico (Checa Cremades, 1987: 101-102). Pero lo más interesante es que es la única ilustración en este sentido que aparece en un libro de caballerías y también en la imprenta valenciana del siglo XVI.

17 Respecto a este grabado, Gerbi (1949: 390) comenta: «Pero cuando se mira [el grabado de la entrega], luego de haber leído los augurios y las esperanzas de la dedicatoria, vanos los primeros y frustradas las segundas, aquel grabado dinástico y guerrero se convierte en algo triste: como si fuera un sello sepulcral, una bandera arriada y descolorida, el emblema de un sueño que no iba a realizarse nunca o quizás, aún algo más: el adiós de Oviedo a su mocedad cortesana y caballeresca, a sus años de Italia y de Nápoles, antes de lanzarse a describir e historiar las comarcas fabulosas del Nuevo Mundo». Por su parte, Ballesteros Gaibrois (1981) afirma que se trata de una plasmación de la realidad, incluso de los propios personajes, aunque sin valor total de retrato; además, representaría la vocación del autor hacia las letras como un camino hacia los grandes personajes. Para Turner (1964), esta ilustración es un retrato, el único que se conoce, del autor; además tendría doble valor por haber sido realizado por el propio González de Oviedo.

4. Cuerpo del texto

El *Claribalte* está impreso en tamaño folio; tipográficamente presenta una caja de escritura de 227×164 mm (si tenemos en cuenta encabezado y signatura, 233×243 mm); íncipit y prólogo a plana corrida (43 líneas) y el texto a dos columnas de 43 líneas, lo que contribuye a que la caja de escritura sea más holgada y de más cómoda lectura.¹⁸ La cabecera centrada en el borde superior, en el recto «fo.» y en el borde derecho en romanos el número de folio (excepto en el f. II_r, en el que aparece «Prólogo»), en el ángulo inferior derecho la signatura; y en el verso en el borde superior centrado «Libro primero» (en I_v y II_v, «Prologo»). Respecto a los cuadernos: A-M₆, N₂ y en cuanto a la foliación, 74 folios: (I portada) + II-LXXIII + (1 = LXXIV-último folio sin numerar); puede señalarse un error de numeración: el xxxv aparece como xxxiii.¹⁹ Sin orlas interiores, a pesar de que en este aspecto la imprenta valenciana fue señera (Lucía Megías, 2000: 458-460).

En cuanto a la letrería, se distingue la gótica tipo c.135-G de cuerpo mayor utilizada en los encabezados, signaturas, primeras líneas de los epígrafes, título y colofón.²⁰ Y la gótica 104-G para el texto. Este tipo fue hecho servir por Alfonso de Orta (ca. 1500) y por Diego de Gumiel en Valencia (1513-1517) —aunque con nueva justificación, 99-G—, también por Jorge Costilla (1503-1532) y por Juan Viñao (1517-1529).²¹

En el *Claribalte* las dos capitales de gran tamaño —42×42 mm— inauguran el prólogo-dedicatoria (f. I_v [P]) y dan comienzo al texto, des-

18 Lo habitual es que cada columna esté compuesta entre 46 y 48 líneas; en el caso del *Claribalte* se facilita la lectura, aunque se aumente el gasto de papel.

19 El *Arderique*, salido del taller de Juan Viñao, 8 de mayo de 1517, también presenta un error en la foliación, el cx es numerado ciii.

20 Tal y como señala Romero Lucas (2004: 84), este tipo de letrería, en concreto, c.133-G, fue introducida por Nicolás Spindeler (1490-ca. 1500) a partir de 1494 como letra de resaltes; pasa a Cristóbal Cofman (1498-1517; ¿1517-1529?); y, finalmente, con una justificación diferente (c.135-G) será utilizada por Jorge Costilla (1503-1532) y por Juan Viñao (1517-1529).

21 Juan Viñao, impresor francés, se instala y produce en Valencia desde 1517 a 1529, aunque en 1513 ya se tienen noticias suyas al asociarse con Jorge Costilla en dos contratos de impresión (para el *Flos Sanctorum* y para la segunda edición de la *Vita Christi* de Isabel de Villena) que termina firmando Costilla. Su última impresión es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1529). Es probable que muriese a causa de la peste en 1530. Remito a Delgado Casado (1996: 716-717, núm. 932).

pués del epígrafe del primer capítulo (f. III_r [E]), y pertenecen a un tipo propio del impresor que también utilizó en el *Liber de conceptu virginali* (1518), en la *Questio de sudore sanguinis Christi* (1519-1520) y en la *Thebayda, Ypólita* (1520-1521). La otra serie, de menor tamaño —20×19 mm—, principia los capítulos, tras el título, excepto en el VI (f. VII_r), donde la inicial es una mayúscula xilografiada; por otro lado, el XXVI y el XLVII presentan, respectivamente, 4 y 3 capitales, debido a que contienen cartas y cada una de ellas se inicia con una mayúscula impresa.

El *Claribalte* (1519) y el *Arderique* (1517), salidos ambos del taller de Juan Viñao, comparten la misma tipografía tanto en las capitales impresas como en la letrería; no es de extrañar que, dado el éxito y el buen acabado de impresión del *Arderique*, Viñao repitiese patrón con el *Claribalte*; en esta ocasión introduciendo un nuevo elemento tipográfico, como son los grabados. No obstante, también hay que decir que prácticamente todas las obras salidas de las prensas de Viñao presentan las mismas series de letrería. Es una pena que no se haya conservado ningún ejemplar de los libros de caballerías impresos por Costilla (*Renaldos de Montalbán*—I y II— y *La Trapesonda*) para trazar una evolución y comprobar si el estilo editorial, al igual que el material tipográfico, había pasado de uno a otro.

5. Grabados

En la mayoría de los libros de caballerías castellanos es el grabado de la portada el único que acompaña a la obra. El *Claribalte* presenta ilustraciones interiores y, en este sentido, es una de las pocas excepciones.²²

En la sección que nos ocupa voy a llevar a cabo una aproximación general a los grabados interiores del *Claribalte*, dejando para un trabajo futuro un análisis exhaustivo de ellos.

En los 71 folios que componen el texto (sin contar la tabla de contenidos, ff. LXXII_r-LXXIV_r) pueden contabilizarse 49 xilografías ilustrativas (50

22 Por lo que respecta a las ilustraciones en los libros de caballerías impresos, remito a Lucía Megías (2000: 468-501). Por lo que se refiere al *Claribalte*, Turner (1964) sostiene que los grabados fueron tallados tomando como base dibujos del propio autor.

teniendo en cuenta la portada), de ellos 30 son tacos y 19 son compuestos (figurillas), quedando 35 capítulos sin ilustración.²³

Tipográficamente, las xilografías se sitúan entre el epígrafe del capítulo y el comienzo de éste (únicamente el capítulo LII presenta dos en el interior del texto, además del habitual; y el XLIV, uno). En ocasiones, para conseguir una correcta disposición de la caja de escritura se llevan a cabo los ajustes siguientes:

- Epígrafe completa columna y el grabado se sitúa en el siguiente folio (cap. VI, f. VI_v, epígrafe, y f. VII_r, grabado).
- Epígrafe, en su totalidad, se imprime con letra de mayor tamaño (135G), y el grabado pasa a la siguiente columna (cap. IV, f. VI_r).
- Se deja mayor espacio entre el final del capítulo y el epígrafe para completar columna y el grabado inaugura la siguiente (cap. LXXIV, f. LXV_v).

23 A continuación especifico la distribución y organización de los grabados en el texto, marcando con un asterisco los tacos repetidos: incipit-prologo (f. I_v) taco (autor hace entrega de su obra); cap. I, sin grabado pero con capital de gran tamaño; cap. II (f. IV_v) figurillas; cap. III, no grabado; cap. IV (f. VI_v) figurillas; cap. V, no grabado; cap. VI (f. VII_r) taco; cap. VII, no grabado; cap. VIII (f. IX_v) taco; cap. IX, no grabado; cap. X (f. XI_v) taco; cap. XI, no grabado; cap. XII, no grabado; cap. XIII (f. XIV_v) taco; cap. XIV, no grabado; cap. XV (f. XVII_v) figurillas; cap. XVI (f. XIX_v) taco; cap. XVII (f. XXI_v) taco; cap. XVIII (f. XXIII_v) figurillas; cap. XIX, no grabado; cap. XX (f. XXV_v) taco*; cap. XXI (f. XXVIII_v) figurillas; cap. XXII (f. XXVIII_v) taco; cap. XXIII (f. XXX_v) taco; cap. XXIV, no grabado; cap. XXV, no grabado; cap. XXVI (f. XXXII_v) taco; cap. XXVII, no grabado; cap. XXVIII (f. XXXIII_v) figurilla; cap. XXIX (f. XXXIV_v) taco*; cap. XXX, no grabado; cap. XXXI, no grabado; cap. XXXII (f. XXXV_v) figurillas; cap. XXXIII (f. XXXVI_v) taco*; cap. XXXIV (f. XXXVII_v) taco; cap. XXXV, no grabado; cap. XXXVI, no grabado; cap. XXXVII (f. XXXVIII_v) figurillas; cap. XXXVIII (f. XXXIX_v) taco; cap. XXXIX (f. XL_v) taco*; cap. XL, no grabado; cap. XLI (f. XLII_v) taco; cap. XLII, no grabado; cap. XLIII (f. XLIV_v) taco; cap. XLIV (f. XLVI_v) taco; cap. XLV (f. XLVI_v) figurillas; cap. XLVI (f. XLVIII_v) taco*; cap. XLVII, no grabado; cap. XLVIII (f. XLVIII_v) taco; cap. XLIX (f. XLIX_v) taco; cap. L, no grabado; cap. LI (f. LI_v) figurillas; cap. LII (f. LII_v) taco + figurillas; cap. LIII (f. LIII_v) taco; cap. LIV, no grabado; cap. LV, no grabado; cap. LVI, no grabado; cap. LVII (f. LV_v) taco*; cap. LVIII, no grabado; cap. LXIX (f. LVII_v) taco*; cap. LX, no grabado; cap. LXI, no grabado; cap. LXII (f. LXI_v) taco; cap. LXIII, no grabado; cap. LXIV, no grabado; cap. LXV (f. LXI_v) figurillas; cap. LXVI, no grabado; cap. LXVII, no grabado; cap. LXVIII (f. LXII_v) taco; cap. LXIX, no grabado; cap. LXX, no grabado; cap. LXXI (f. LXIII_v) figurillas; cap. LXXII, no grabado; cap. LXXIII (f. LXV_v) figurillas; cap. LXXIV (f. LXV_v) figurillas; cap. LXXV, no grabado; cap. LXXVI (f. LXVI_v) figurillas; cap. LXXVII, no grabado; cap. LXXVIII (f. LXVIII_v) figurillas; cap. LXXIX, no grabado; cap. LXXX (f. LXIX_v) figurillas; cap. LXXXI (f. LXX_v) figurillas; cap. LXXXII (f. LXXI_v) figurillas; Poesía (f. LXXXI_v) taco.

- Epígrafe, en su totalidad, se imprime con letra de mayor tamaño (135G) y sangrado, para que ocupe más espacio y, a su vez, el grabado, que inaugura folio va acompañado con grandes orlas xilográficas para que el capítulo termine en el folio siguiente (cap. LXXXII, f. LXX_v, epígrafe, y f. LXXI, grabado).

Por otro lado, respecto a las ilustraciones, éstas pueden completarse con piezas xilográficas para que queden enmarcadas y para ajustar su tamaño total; es frecuente cuando el grabado está formado por figurillas. Pueden distinguirse:

- Grabado con piezas xilográficas superior e inferior (cap. II [f. IV_r]; cap. XV [f. XVIII_r]; cap. XX [f. XXV_r]; cap. XXVIII [f. XXXIII_v]; cap. XXXVII [f. XXXVIII_v]; cap. XLI [f. XLII_v]; cap. XLIII [f. XLIV_v]; cap. LI [f. LI_r]; cap. LXV [f. LXI_r]; cap. LXXI [f. LXIII_v]; cap. LXXVI [f. LXVI_v]). Es el más frecuente. También en algunos casos se observa que la pieza es doble (cap. XXXVII [f. XXXVIII_v] y cap. LXXI [f. LXIII_v]).
- Grabado con pieza xilográfica superior (cap. IV [f. VI_r]; cap. XXXVIII [f. XXXIX_v]).
- Grabado con pieza xilográfica inferior (cap. XIII [f. XIV_v]).
- Grabado con piezas xilográficas en bordes laterales (cap. XVIII [f. XXIII_v]; cap. XXXII [f. XXXV_v]).
- Grabado enmarcado por piezas xilográficas (cap. XXVI [f. XXXII_r]).
- Grabado con grandes piezas xilográficas arriba y abajo; incluso en uno de ellos se aprecian las orlas dobles (cap. LXXXI [f. LXX_r]; cap. LXXXII [f. LXXI_r] figurillas).

No cabe duda de que uno de los ámbitos de análisis más atrayente de la ilustración de los libros antiguos es la relación que se establece entre texto e imagen. En el *Claribalte* puede señalarse una gradación que abarcaría:

1. El grabado se ajusta perfectamente al texto del epígrafe, ofreciendo al lector una idea clara del tipo de episodio: bélico, cortesano-festivo, cortesano-amoroso, aventuras, etc., y un resumen ilustrado del contenido del capítulo. La mayoría de los grabados de nuestra obra están en total conexión con el epígrafe, lo que revela que fueron realizados para este libro de caballerías. Los motivos que se suceden son los siguientes:

1.1. *Escenas cortesano-festivas*(61×77) cap. viii, f. ix_r

En que se contiene cómo el Cavallero de la Rosa fue a la fiesta de las danças e dançó con la princesa e rescibió d'ella el precio del mejor justador e ella le rogó que le dixese su nombre e el cavallero le prometió de no salir de aquel reino sin dezírselo e le dio la carta que para ella le avía dado Lucrata en Francia e la princesa lo rescibió por su cavallero e de otras cosas que aquella noche passaron en estas vistas dinas de memoria.

El grabado ilustra la primera parte del epígrafe y además aporta el detalle, sabido si se lee el texto, de que el premio al mejor justador es una sortija: «Y diziendo esto, sacó [la princesa] del dedo quinto de su siniestra mano una sortija con un diamante muy bueno e de gran valor e diole al Cavallero de la Rosa» (*Claribalte*, 2001: 18).

1.2. *Escenas cortesano-privadas*1.2.1. *De carácter íntimo*(62×77) cap. x, f. xi_v

En que la historia dize cómo la princesa estuvo toda la noche en diversas estimulaciones y pensamientos e de lo que determinó e de cómo vio la carta de Lucrata qu'el Cavallero de la Rosa le dio e escrivió la respuesta.

1.2.2. Encuentros secretos



(72×75) cap. XIII, f. XIV_v

Cómo Laterio y Fulgencia fueron al templo qu'es dicho cada un d'ellos con intención de tomar lengua del otro e cómo Laterio movió el habla e del razonamiento de entre amos passó.

Otros ejemplos, cap. XVI, f. XIX_v; cap. XVIII, f. XXIII_v, y cap. XXI, f. XXVIII_r.

1.2.3. Matrimonio



(63×78) cap. XXIII, f. XXX_r

De la respuesta que el Gran Sacerdote de Apolo dio al rey e a la reina cerca de lo que habló el Cavallero de la Rosa e cómo aquella noche los desposaron.

1.2.4. *Diálogos y conversaciones*²⁴

(71×79) cap. xv, f. xviii,

Cómo el rey e la reina hablaron a su hermano, el Gran Sacerdote, e él en nombre de todos tres habló a la princesa en el casamiento del Cavallero de la Rosa e lo que respondió y cómo se acordó que oviesse la noche adelante fiestas de danças e que la princesa hablasse al Cavallero de la Rosa en presencia del sacerdote, su tío, en lo que la pluguiesse para conocer si tenía tal saber como disposición e gentileza.

1.2.5. *Comidas y ágapes*

(62×74) cap. xxii, f. xxviii,

Cómo se fue este día el Cavallero de la Rosa a comer con el Gran Sacerdote e el Príncipe de Escocia fue a lo mismo. E de la habla e cosas que passaron el sacerdote e este cavallero después que ovieron comido.

24 Otro caso, cap. LXV, f. LX. Ambos grabados son prácticamente iguales, únicamente cambia la identidad de uno de los dialogantes, en un caso el Gran Sacerdote y en el otro Laterio (quien, por otra parte, aparece representado con la misma figura que el protagonista). Las piezas xilográficas se han invertido para que ambos grabados no sean tan similares.

Se ilustra la primera parte del epígrafe. Los personajes quedan perfectamente ubicados, y el grabado pone a prueba la memoria de los lectores, ya que el protagonista luce el collar que le regala el rey, tras su victoria en las justas inglesas: «En esse punto mandó el rey al cavallerizo que luego tornase al Cavallero de la Rosa e le llevase de su parte una ropa muy rica e un collar con muchas perlas e piedras de mucho valor [...]» (*Claribalte*, 2001: 17).

1.2.6. Reverencias caballerescas



(61×73) cap. xxxiv, f. xxxvii,

Cómo el Príncipe de Armenia se fue a Londres después que fue vencido e se presentó por prisionero delante de la princesa de Inglaterra, así como lo avía prometido.

1.2.7. Despedidas²⁵



(74×77) cap. xxviii, f. xxxiii,

Cómo el Cavallero de la Rosa se despidió del Gran Sacerdote e del Príncipe d'Escocia secretamente hablando a cada uno d'ellos por sí.

25 También grabado de despedida en el cap. xxxi, f. xxxv.

Aparecen los tres personajes implicados en la despedida; no obstante, llama la atención cómo se marca la privacidad de ambas conversaciones bordeando a una de las figuras en un cuadro.

1.2.8. *Embajadas cortesanas*



(76×79) cap. xxxvii, f. xxxviii

Cómo Laterio se partió de la corte de Inglaterra con las cartas susodichas a buscar al Cavallero de la Rosa e le halló. E de cómo fueron por París e de lo que le acaesció con madama Lucrata a quien llevaba una carta que la princesa le escrevía en respuesta de otra que le avía llevado el Cavallero de la Rosa.

Se refleja en la xilografía la segunda parte del epígrafe. La figura del lado derecho volverá a ser utilizada en el grabado del capítulo LXXXI, f. LXX_r.

1.2.9. *Sentencia pública*



(57×72) cap. LXII, f. LIX_v

Cómo fue la princesa acusada por alevosa e de cómo se defendió de la muerte por batalla un cavallero desconocido.

Esta ilustración se podría haber resuelto repitiendo uno de los grabados de combate entre caballeros; pero, sin duda, se quiere resaltar el motivo de la sentencia pública de la princesa, como línea argumental climática de la obra; al tiempo que se potencia la intriga creada por el epígrafe en torno a la identidad del caballero que salva a la princesa de ser ejecutada. Esto pone de manifiesto que los grabados también pueden contribuir a mantener la expectación del lector y, por tanto, se estrecha la relación entre texto e imagen.

1.3. *Escenas bélicas*, de las más frecuentes en los libros de caballerías, además el hecho de que la estampa xilográfica se centre en un motivo tópico, y muy del gusto del público de estas obras, permite utilizar el mismo taco en varias ocasiones. Es el ejemplo más claro de grabado referencial en los libros de caballerías.²⁶



(84×79) cap. xxvi, f. xxxii,

De la batalla que ovieron el Príncipe de Escocia e el Príncipe de Armenia.

En esta justa se hace servir una estampa xilográfica diferente de la que normalmente se utiliza para los combates en los que participa el protagonista, manteniendo así la lógica de la identificación de los personajes.

26 Sobre grabados referenciales y específicos véase Lucía Megías (2002).

(62×77) cap. xxxix, f. xl_r

El qual tracta de las justas que se hizieron en los primeros cinco días e de los maravillosos e hermosos encuentros que hizo el Cavallero de la Rosa.

Este grabado es el más repetido (cap. VI, f. VII_r, «De lo que pasó el día de la justa e de las cosas e maravillosos encuentros que don Félix hizo e cómo salió devisado e por qué se llamó dende en adelante el Cavallero de la Rosa e cómo ganó el precio»; cap. XX, f. XXV_r, «Cómo el Gran Sacerdote combidó a comer al Cavallero de la Rosa e al Príncipe d'Escocia. E de las armas e combate con el Cavallero Bravo de Irlanda, el qual venció e lo embió por prisionero a la princesa. E del triunfo e victoria con que entró en Londres»; cap. XXXIII, f. XXXVI_v, «En que se cuenta lo que hizo el Cavallero d'Armenia después que salió de Londres e de cómo halló al Cavallero de la Rosa e de lo que entre aquestos dos cavalleros pasó»; y cap. XXXIX, f. XL_r, ilustra todos los combates del Caballero de la Rosa; además, puede distinguirse que el protagonista es el caballero de la izquierda por las flores que ornamentan su caballo; no se olvide que su divisa es la rosa blanca.

(84×80) cap. xli, f. xlii_v

De lo que sucedió al Cavallero de la Rosa en el primero día de los cinco que tornearon a cavallo.

Esta ilustración vuelve a aparecer en el cap. LVII, f. LV: «De cómo el Cavallero de la Fortuna ordenó los capitanes e oficiales de la hueste e fue con su ejército contra el emperador e se dio la batalla en la qual fue vencido e preso el emperador e en ella fue muerto su hijo Balderón e de lo que sucedió después d'este vencimiento». Aquí ya no se trata de torneos caballerescos sino de una batalla con ejército, pero se ajusta al epígrafe, ya que incluso el soldado muerto tendido podría identificarse con el hijo del emperador.

1.4. Escenas de camino



(75×77) cap. xxxviii, f. xxxix,

Cómo se partió el Cavallero de la Rosa de París a más andar para el reino e corte de Albania. E de las condiciones e posturas de los torneos e de los precios que avían de ganar los vencedores.

En este caso, de nuevo el caballero presenta flores en su montura, fiel a su divisa. Por otro lado, aunque se centra el grabado en la primera parte del epígrafe, también refleja el mundo de las justas que completarán el capítulo.

1.5. *Aventuras*, uno de los ingredientes más importantes en los libros de caballerías.



(65×77) cap. XLIX, f. XLIX,

De lo que los cuatro nigrománticos dixeron al Cavallero de la Rosa e lo que él les respondió.

La xilografía no sólo se ajusta perfectamente al epígrafe sino que también plasma información del interior del capítulo, como es la entrega del anillo mágico. Además, cuando se lee el texto pueden identificarse los nigrománticos (Osbal, Nostrendo, Baldoc y Pastondo) y saber que el que hace la donación es Pastondo. Otros grabados de aventuras: cap. LII, f. LII_r, cap. LXVIII, f. LXII_v y cap. LIX, f. LVII_v.

1.6. *Embajadas y peticiones políticas*. En estos casos todos los grabados están compuestos por figurillas que representan a los personajes que entran en juego en dicha acción, combinándose los mismos tacos. Junto con las xilografías bélicas, éstas también desempeñan un papel claramente referencial (cap. LIII, f. LIII_v, cap. LXXVIII, f. LXVIII_r, cap. XLV, f. XLVI_r, cap. LXXXII, f. LXXI_r, cap. LXXXI, f. LXX_v).



(49×79) cap. XLV, f. XLVI,

Cómo el rey le embió al Cavallero de la Rosa todo el prescio que estava puesto e de cómo lo repartió e se dio a conocer al rey e a sus padres e no a otra persona.

2. El grabado reproduce el marco general en el que se desarrollan los hechos, pero no se ajusta al contenido concreto del capítulo. Lo más curioso es que a esta sección pertenece una ilustración que se repite tres veces (cap. XVII, f. XXII, cap. XXIX, f. XXXIV, cap. XLVI, f. XLVIII) y que señala el marco cortesano en el que se lleva a cabo el argumento. No cabe duda de que es en la primera aparición cuando guarda una relación más firme con el epígrafe.



(60×76) cap. XVII, f. XXII,

Del consejo que Laterio dio a su señor e de las danças que se hizieron, en las cuales la princesa con el Gran Sacerdote hablaron con el Cavallero de la Rosa para conocer su saber. E de cómo el sacerdote aprovó por muy sabio al cavallero e cómo acordaron qu'el sacerdote le combidasse e le hablasse en el casamiento con la princesa de parte de sus padres.

La xilografía que sigue se contextualiza gracias al epígrafe; es decir, tras su lectura el lector puede interpretar que se trata de una fiesta pública, ilustrando, por tanto, el marco cortesano en que se desarrolla la acción



(63×78) cap. LXXIII, f. LXV,

Cómo el príncipe don Félix se casó con la princesa públicamente. E de las justas e fiestas que aquel día ovo.

3. El grabado anticipa lo que va a suceder en el capítulo correspondiente



(59×73) cap. XLVIII, f. XLVIII,

En que tracta de que Dios hizo del Cavallero de la Rosa después de escritas estas cartas. (También cap. LI, f. LI.).

Tras escribir las cartas, el protagonista está paseando por una huerta, se le acerca un anciano y le pide que lo acompañe. Así lo hace y lo encamina hacia el mar para embarcar. El Caballero de la Rosa sube a un barco en la costa de Albania y a los tres días llega a Sicilia.

4. No hay correspondencia entre el grabado y el epígrafe, siendo necesario leer el capítulo para acertar su relación. Estos casos se producen al final de la obra (cuando el contenido político se hace explícito) y todos están compuestos por figurillas; parece que se trata principalmente de ilustrar, dejando de lado la estrecha vinculación entre texto e imagen que domina a lo largo de la obra.

En el primer caso, el grabado está compuesto por tres personajes; el título del capítulo aclara poco la ilustración, pero cuando leemos el texto la situación es parecida. De hecho se refleja, es lo que puede suponerse, a través de tres personajes, los dos emisarios que van a llevar cartas y el protagonista. El grabador se ha limitado a unir en un taco tres figurillas, una de las cuales (la del centro) a su vez presenta una pieza xilográfica en el borde superior que complementa la que enmarca el grabado.



(87×79) cap. LXXI, f. LXIII_v

Cómo don Félix se partió a Londres e el almirante fue a la princesa delante con la carta que es dicha e un mensajero fue con otra a Laterio.

Otros ejemplos de difusa relación entre texto e imagen son los siguientes: cap. LXXIV, f. LXV_v, cap. LXXVI, f. LXVI_v y cap. LXXX, f. LXIX_r.

5. El grabado no aparece tras el epígrafe, sino en el interior del texto: únicamente se observan dos casos (cap. LII, f. LIII_r y cap. XLIV, f. XLVI_r; ambos extensos); por tanto hay que leer el capítulo para identificar la imagen. En este caso las líneas anteriores a la ilustración funcionan como un esbozo de la acción.



(65×78) cap. XLIV, f. XLVI_r

De lo que sucedió al Cavallero de la Rosa en el segundo día de los torneos a pie e en los otros tres días siguientes.

El grabado se corresponde con la extracción de la Espada Venturosa. Las líneas anteriores a la ilustración nos informan de que será el Caballero de la Rosa el que se adueñe de la espada. En este caso, dada la importancia de este episodio, no es de extrañar que se introdujese una xilografía interior para resaltar visualmente esta acción que será la que marque las grandes hazañas que le esperan al protagonista.

De todo lo expuesto en relación con los grabados se infiere, a modo de recapitulación, que se llevó a cabo una atenta disposición tipográfica, por lo que el trabajo de imprenta fue riguroso para conseguir la impresión de un cuidado y espléndido libro de caballerías. Otro dato que apoya lo anterior es que casi todos los grabados presentan una relación exacta con el epígrafe que los antecede, dando cuenta de una vinculación perfecta entre texto e imagen. Las escenas que predominan son las cortesanas, que abarcan un amplio abanico de motivos, muy del gusto de Fernández de Oviedo; asimismo las imágenes bélicas también tienen su lugar (y, además, son resueltas con cuatro tacos que se irán repitiendo, ya que uno de ellos había sido utilizado anteriormente). Sí llama la atención el escaso número de aventuras (y, por tanto, de ilustraciones a este respecto), siendo éstas uno de los compo-

nentes más característicos y definitorios de los libros de caballerías; pero, por otro lado, resulta muy significativo el papel tan relevante que van a adquirir las escenas diplomáticas y de gobierno, principalmente en la parte final del libro, que también responden al interés del autor por plasmar su ideología política. Así pues, el *Claribalte* se convierte en pionero en la tarea de ilustrar estos capítulos de contenido político-imperial (que conforman la última parte de la obra) y que van a ser resueltos, en su mayoría, a través de xilografías referenciales compuestas por figurillas (véase nota 23), que se limitan a reflejar los personajes que intervienen en cada capítulo.

6. Final poético

El final del *Claribalte* se completa, también tipográficamente rellenando el espacio en blanco del último folio, con una poesía de Jeroni d'Artes, dirigida a los lectores, que reseña la calidad y los «loores» de la obra con una intención claramente publicitaria.

Libro primero.

se pusieron en la gran Britania y en la
terra donde fueron recibidos con mu-
chos fiestas porque aña ya mas de tres
añon que el Emperador a la pdo de aque-
lla tierra e era muy desado en ella. No
solamente de la Emperatriz; pero de to-
do aquel reyno universalmente halla
año hño y por tanto de tan bonica dispo-
sicion segit la tierra edad que tenia que

ya desle aquella el mostrara que aña se
ser gran persona en el mundo como lo fue
e se otra en su lugar e es aquello haze fin
el primero y libro o parte de la historia e
cronica del emperador don felix.

Deo gracias.



Mosen Jeroni Artes
a los lectores.

El autor mucho queremos
pues que traxo a tal fazon
este libro que podemos
alcanzar los que leemos
cosas que tan dignas son
Dechado muy singular
se pudiera bien decir
pues se pueden del sacar
dichos que son de notar
para hablar e escribir.

Y si fue breve y no dino
mi decir de sus loores
no lo hize de malino
mas por me hallar indino
de loar tantos peñones
En obra gentil y nueva
mas quien tan bien la descriue
o que galardon se lleva
pues que parece por nueva
que esto escrito siempre vive.

Al autor mucho devemos | pues que truxo atal sazón | este libro que
 podemos | alcançar los que leemos | cosas que tan dignas son | Dechado muy
 singular | se pudiera bien dezir pues se pueden d'él sacar | dichos que son
 de notar | para hablar y escrevir || Y si fue breve y no dino | mi dezir de sus
 loores | no lo hize de malino | mas por me hallar indino | de loar tantos
 primores | Es obra gentil y nueva | mas quien tan bien la describe | o que
 galdón se lieva | pues que parece pro prueba | qu'en lo escrito siempre bive
 (f. LXXI_v).

Jeroni d'Artés es un poeta valenciano cuyas composiciones forman parte del *Cancionero general* (1511); de origen noble y con toda probabilidad hijo de Jaume d'Artés (doctor en ambos derechos, abogado de la sala del Consejo de Valencia y miembro del Real Consejo de la Corona de Aragón), desempeñó carrera militar; no obstante, son muy pocas las noticias que se tienen a este respecto: parece ser que formó parte de la comitiva de Fernando II cuando entró en Nápoles (1506), y también participó en 1526 en la represión del levantamiento de los moriscos en la sierra del Espadán; posteriormente fue jurado de la ciudad y desempeñó el cargo de justicia civil en 1545 (Pérez Bosch, 2004).

Dos cuestiones merecen comentario respecto a lo expuesto.

En primer lugar, la presencia casi constante en los libros de caballerías impresos en Valencia de este tipo de composiciones laudatorias de la obra, inauguradas, eso sí, por el *Claribalte*. En la edición del *Libro de Morgante* de Jerónimo Auner (Francisco Díaz Romano, 1533) el impresor (que había costeadado los gastos) cierra la obra con un texto en prosa dirigido a los lectores, a modo de reclamo, indicándoles los principales contenidos del primer libro y que está en preparación la segunda parte (que vería la luz dos años después en el taller de Nicolás Durán Salvanyach); del mismo modo, en el *Valerían de Hungría* de Dionisio Clemente (Francisco Díaz Romano, 1540), quien también corrió con el importe de la edición, al inicio se incorporan dos poesías, una de Andrés Martín Pineda y la otra de Miguel Jerónimo de Oliver (ambos, notarios y amigos del autor): en la primera se lleva a cabo un encomio de la obra, y, en la segunda, un resumen sucinto de los temas y acciones del libro; sin dejar de lado la propaganda para los compradores.

Y en segundo lugar, que la figura de Jeroni d'Artés enlaza, de nuevo, el *Arderique* con el *Claribalte*: si en éste pone fin a la obra con su composición poética, en aquél es a quien va dirigida la obra; sin duda, mantenía

una buena relación con Juan de Molina, traductor y corrector del *Arderique* (Berger, 1994: 543-551; Pérez Priego, 1980), y de ahí probablemente también con Viñao.

7. Colofón²⁷

El colofón del *Claribalte* se dispone tipográficamente siguiendo las pautas propias de estas piezas, es decir, tamaño de letra mayor (el utilizado para los epígrafes, títulos, etc.) y forma de pie de lámpara:

**Fenece el presente libro del inuencible ⁊ muy
esforçado cauallero don claribalte otra/
mente llamado don felix: el qual se a
cabo en valencia a. xxx. de Ma/
yo por Juan viñao. M.
D. xix.**

Fenece el presente libro del invencible y muy esforçado cavallero don Claribalte otra mente llamado don Félix, el qual se acabó en Valencia a xxx de Mayo por Juan Viñao. MDXIX.

Por otro lado, se estructura en tres partes, siguiendo el contenido: en primer lugar, el título de la obra, con la consabida fórmula inicial que indica el final de la impresión; seguidamente, el impresor (en este caso, sin dato alguno de la persona que costea la obra); y, por último, el lugar y la fecha de impresión, especificando el día y el mes. A este respecto, en el *Claribalte* no se utilizan calificativos para Valencia, siendo habitual y constituyendo una fórmula editorial acompañar al lugar con epítetos; su ausencia se observa en las ediciones tardías (Lucía Megías, 2000: 502-528).

²⁷ En el *Claribalte* la tabla de capítulos se halla al final (ff. LXXII-LXXIV), precediendo al colofón.

El colofón del *Claribalte*, en líneas generales, es muy sucinto y parco; sin embargo, el del *Arderique*, salido también de la imprenta de Viñao, presenta más aditamentos:

A gloria y loor de la Sanctíssima Trinidad y de la gloriosa Virgen, Nuestra Señora, y del bienaventurado apóstol y cavallero, señor Santiago. Fue acabada de imprimir la presente obra en la insigne ciudad de Valencia, en el carrer de la Virgen María de Gracia, por Juan Viñao, a ocho días del mes de mayo, año de nuestra salvación de MDXVII (p. 210).

De igual modo, los colofones de los libros de caballerías posteriores impresos en Valencia siguen este modelo, siendo nuestra obra la excepción.²⁸

8. Valoración final

Fernández de Oviedo con su obra intentó perfilar el mundo caballeresco cortesano, así como sus concepciones sociales, ideológicas y políticas, al tiempo que ofrecía un producto literario que se ajustaba a los gustos de esa sociedad. La imprenta valenciana, junto con la de Sevilla, era la que más libros de caballerías había editado hasta ese momento (1519), y el vínculo de don Fernando de Aragón con Valencia, además de la propia admiración que el autor sentía por esa corte, eran motivos de peso para que el *Claribalte* viese la luz en la imprenta de Juan Viñao, quien, por otra parte, en 1517 había impreso el *Arderique* con gran

28 El colofón del *Libro de Morgante* de Jerónimo de Auner (Francisco Díaz Romano, 1533) reza así: «A loor y gloria de Dios Todopoderoso y de la Sanctíssima Virgen María, madre suya. Acabose el presente libro del valiente y esforçado Morgante en la insigne ciudad de Valencia al Molí de la Rovella. Fue impresso por Francisco Díaz Romano a diez y seis días del mes de setiembre, año de mil y quinientos y treinta y tres. Impresso a costas y despensas del susodicho impresor»; el del *Libro segundo de Morgante* (Nicolás Durán Salvanyach, 1535), tal y como sigue: «A honra de Nuestro Señor Jesuchristo y de su bendita Madre, aquí se acaba en este libro toda la historia de Morgante mayor, agora nuevamente de toscano en español romance traduzida. Y fue acabada de imprimir en la muy insigne ciudad de Valencia por mossén Durán Salvanyach a diez de octubre. Año de nuestra reparación de MDXXXV»; por último, el del *Valerían de Hungria* de Dionisio Clemente (Francisco Díaz Romano, 1540) explica: «A loor y gloria de Dios Todopoderoso y de la Sacratíssima Virgen María, madre suya, fue impresso el presente libro en la metropolitana ciudad de Valencia por Francisco Díaz Romano. Acabose a dos de agosto. Año de MDXL».

éxito.²⁹ El trabajo de imprenta fue riguroso, como se ha mostrado en el estudio que antecede, y el resultado un cuidado y espléndido libro de caballerías.

Referencias bibliográficas

- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel (1981), *Gonzalo Fernández de Oviedo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BERGER, Philippe (1987), *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 2 vols.
- (1994), «Humanismo e imprenta en Valencia de finales del siglo XV y principios del XVI», en *1490: En el umbral de la modernidad*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987), «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal (eds.), *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, vol. XXXI de *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-200.
- Claribalte* = Gonzalo Fernández de Oviedo (2001), *Claribalte*, ed. de Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 2.
- DELGADO CASADO, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros.
- EISENBERG, Daniel (1982), *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (2000), *Batallas y Quinquagenas. Batalla Primera*, transcripción de José Amador de los Ríos, pról. y ed. de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, 2 vols.

29 Según las noticias que ofrece Pérez de Tudela Bueso (1992: LXV), en mayo de 1519 viaja a Valencia, probablemente a entregar el original del *Claribalte* a la imprenta. Por otro lado, Fernández de Oviedo comenta (en sus *Batallas y Quinquagenas*, batalla I, quinquagena II, diálogos XXXVIII y XXXIX, pp. 123-124) que «Valençia es el arraval de la corte e la çibdad que más la ymita e más çerca está della, o que más le paresçe, así en las fiestas e regozijos militares de los cavalleros mançebos en justas y torneos y juegos de cañas, como en atavíos de sus personas, como en las damas e señores que allí ay generosas e de calidad, que son festejadas e servidas con todos los términos de onestidad que los cavalleros cortesanos lo suelen hazer».

- GALLARDO, Bartolomé José (1863-1889), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo*, ed. de Manuel Remón Zarco del Valle y José Sancho Rayón, Madrid, Biblioteca Nacional, 4 vols.
- GERBI, Antonello (1949), «El *Claribalte* de Oviedo», *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima), VI, pp. 378-390.
- HERNÁNDEZ ROYO, Pura (1994), *La imprenta valenciana de la familia Mey-Huete en el siglo XVI: Producción y Tipografía*, tesis doctoral dirigida por José Luis Canet, Valencia, Universitat de València.
- INFANTES, Víctor (1996), «El género editorial de la narrativa caballerescas breve», *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 127-132.
- IRÚN DE SOJO, Gloria (1994), *Catálogo gráfico-descriptivo de la imprenta del Molino de la Rovella*, tesis doctoral dirigida por José Luis Canet, Valencia, Universitat de València.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1995) «Lector, crítico y anotador (hacia una “lectura contemporánea” de los libros de caballerías)», *Ínsula*, 584-585, pp. 18-21.
- (1996), «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 61-125.
- (1997), «Crítica textual e imprenta 1. Observaciones al hilo de una nueva edición», *Incipit*, 17, pp. 47-81.
- (1998), «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia, Universitat de València, pp. 311-341.
- (1999), *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa, Università degli Studi di Pisa-Universidad de Alcalá.
- (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2002), «Leer el *Cid* en el siglo XVI», en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional IX Centenario de la muerte del Cid, celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá, Universidad, pp. 407-421.
- MADURELL MARIMÓN, Josep Maria (1964-1965), «Licencias reales para la impresión y venta de libros (1519-1705)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 72, pp. 111-248.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1990), «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías», *Tropelías*, 1, pp. 165-175.
- (1994), «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Universidad, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, vol. I, pp. 541-548.

- MOLL, Jaime (1979), «Problemas bibliográficos del libro del siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, pp. 49-107.
- (1994), «Implantación de la legislación castellana del libro en los reinos de la corona de Aragón», en *De la imprenta al lector. (Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII)*, Madrid, Arco/Libros, pp. 89-94.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2004), *Los poetas valencianos del Cancionero General: Estudio y edición*, tesis doctoral dirigida por Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València.
- PÉREZ DE TUDELA BUESO, Juan (1992), «Vida y escritos de Gonzálo Fernández de Oviedo», en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias. I. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Atlas, BAE, CXVII, 2.^a edición, pp. VII-CLXXV.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1980), «La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español», *1616*, 4, pp. 35-43.
- RODILLA LEÓN, María José (1999), «De la azarosa existencia de una edición del *Claribalte*», *Incipit*, 19, pp. 207-215.
- ROMERO LUCAS, Diego (2004), *Catálogo gráfico-descriptivo de los inicios de la imprenta en Valencia (1473-1530)*, tesis doctoral dirigida por José Luis Canet Vallés, Valencia, Universitat de València.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1993), *Libreteres i impresors a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SERRANO MORALES, José Enrique (1898-1899), *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, Imprenta de F. Doménech (ediciones facsimilares: Valencia, Librerías París-Valencia, 1987; Valencia, Ajuntament de València, 2000).
- TURNER, Daymond (1964), «Oviedo's *Claribalte*: the First American Novel», *Romance Notes*, 6, 1, pp. 65-68.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS HADAS, MAGAS Y SABIAS EN LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS

Susanna Ja Ok Höning
Universidad de Kiel

En las novelas de caballerías hispánicas que —como herencia de la literatura artúrica— presentan un universo maravilloso lleno de prodigios, aventuras inverosímiles y lugares imposibles, abundan seres sobrenaturales como monstruos, gigantes, sabios, etc. Queremos prestar especial atención a los personajes maravillosos femeninos, es decir, a las hadas, magas y sabias, las responsables, entre otros, de los numerosos encantamientos que se llevan a cabo en ayuda o perjuicio de los héroes. Eloy R. González, al proponer una tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*, afirma que «la delegación de facultades autoriales vuelve a producirse, de forma aún más significativa, en los “sabios” [...]. El personaje dotado de sabiduría es un vocero de las opiniones del narrador con relación a algunos temas de gran importancia para él» (1991: 832-833). Dentro de esta categoría el investigador incluye también a las hadas. Laurence Harf-Lancner (1984) establece en su extensa monografía sobre las hadas medievales una tipología del carácter y de las funciones de ese personaje y distingue dos representaciones básicas del hada, ilustrando la progresiva cristianización y racionalización que sufre esta figura a lo largo del Medioevo. Estos dos procesos los ejemplifica Rafael M. Mérida Jiménez (1989; 1991; 1994; 2001) en el personaje de Urganda la Desconocida, maga protectora del *Amadís de Gaula* y hada, que constituye un paradigma referencial y principal objeto de estudio para nuestros propósitos, aunque no el único.

Reanudando estos planteamientos y constatando la carencia de estudios que enfoquen el estatuto poético y epistemológico de las hadas (y con ello de lo maravilloso), queremos investigar de qué manera estos «voceros del narrador» reflejan la actitud del autor frente a lo maravilloso y de qué modo los procesos ejemplificados por Mérida condicionan las representaciones narrativas del hada. Al considerar el estatuto poético de las hadas, quizá se pudieran sacar, yendo un paso más allá, algunas conclusiones novedosas a propósito de sus funciones en los libros de caballerías y la evolución de lo maravilloso.

No podemos analizar a Urganda y a otras hadas y magas en las novelas de caballerías hispánicas sin tener en cuenta a la primera hada del mundo artúrico, la amante sobrenatural del caballero Lanval que dio su nombre al *lai* de María de Francia en el siglo XII. Es significativo que este ser feérico nunca sea llamado hada, ya que siempre se alude a él como «dama» o «doncella»: «[...] mientras [que] sus cualidades humanas y su atractivo físico quedan resaltados notoriamente, sus rasgos sobrenaturales permanecen en la sombra» (Riquer, 1991: 49). De eso se puede colegir que el hada como ser maravilloso es aceptada de manera ingenua y con una normalidad sorprendente en el mundo ficticio de los personajes. No se explican sus poderes y su origen sobrenaturales; aparentemente, estas facultades constituyen atributos integrales de su carácter como hada (Burrichter, 2003: 285). El hada, es decir, la realidad maravillosa que irrumpe en el mundo ficticio de los personajes, no necesita ni explicación ni legitimación. En el nivel de la acción, el hada asume una función estructurante, oscilando entre los dos universos en principio claramente delimitados y creando espacios temporales en el mundo real de los personajes para comunicarlos con el héroe. Sin embargo, aún más reveladora es la función compensadora de lo maravilloso (Le Goff, 1985: 34). En su reino, el hada¹ —un *ser maravilloso* y no una mujer de carne y hueso— permite al héroe compensar la injusticia social que sufrió en la corte del rey Arturo, con su belleza, riqueza y sobre todo con un amor no conven-

1 Además es significativo el lugar de Avalón, reino feérico del hada y espacio heterotópico (en palabras de Foucault) en el que rigen otras leyes y donde los seres gozan de la inmortalidad. La transgresión de la frontera al mundo del hada por parte del héroe al final del *lai* equivale a una ruptura del tabú, estrechamente ligada tanto a la función compensadora de lo maravilloso señalada por Le Goff como a la función de evasión.

cional, anti-cortés y «libre de códigos» (García Pradas, 2004: 100). También compensa el hada los anhelos personales del héroe,² y, por último, el hada como representante de lo maravilloso y su ficticio reino de Avalón sirven «para proyectar en espacios imaginarios la aspiración del hombre a trascender la realidad empírica que le determina insoslayablemente» (Gómez-Montero, 1994: 52; 1999). Sin embargo, en el nivel lingüístico, existe todavía una imposibilidad de representar los anhelos proyectados en los espacios imaginarios.³

En los dos episodios maravillosos del Lago Solfáreo⁴ y de las Islas Dotadas⁵ del *Libro del Caballero Zifar* (principios del siglo XIV),⁶ lo único que tienen las dos hadas en común con el hada celta del *lai* de *Lanval* son sus poderes sobrenaturales y su incomparable belleza. La «señora del lago» es descrita de manera siguiente: «Así que vn día paresçio en el lago aquella dueña muy fermosa [...] E al cauallero semejole que nunca tan blanco ni tan fermoso ni tan bien fecho pie de dueña viera [...]» (*Zifar*, 240). Sin embargo, contrariamente al hada (pagana) del *lai* de *Lanval*, las dos hadas ya incorporan rasgos cristianos. Tanto en el episodio del Lago Solfáreo como en el de las Islas Dotadas, la dama tiene características propias de un hada artúrica, a la que el autor, al asociar los conceptos del hada artúrica y del diablo cristiano, presenta como un diablo tentador que no toma forma de serpiente sino de una mujer (Cuesta Torre, 2001: 15-18). Los reinos de las hadas tentadoras son gobernados por reglas extrañas y desconocidas (Corfis, 1999: 75). En el Lago Encantado nos encontramos ante una ruptura de las leyes naturales que posibilita hechos imposibles: «[...] e fue lo leuar a vna tierra estraña, segunt a el semejaua muy fermosa e muy

2 La amante sobrenatural resulta «apropiada como referente del ideal femenino asumido en el ámbito caballeresco» y portadora de beneficios para el linaje. «Por ello, el hada encarnaba también el ideal de la figura de mujer que el caballero deseaba para él: hermosa, fecunda y poderosa por su origen» (Paredes Mirás, 1998: 59- 63).

3 «Od li s'en vait en Avalun, / Ceo nus recuntent li Bretun, / En un isle ki mut est beaus. / La fu raviz li dameiseaus! / Nus hum n'en oï plus parler / Ne jeo n'en sai avant cunter» (Marie de France, *Lanval*, vv. 641-646, las cursivas son mías).

4 En el episodio maravilloso del Lago Solfáreo el Caballero Atrevido sigue a la dueña del lago al fondo de éste para casarse con ella.

5 En el episodio de las Islas Dotadas el hada toma por esposo al héroe, concediéndole así el dominio del territorio insular y enormes riquezas.

6 Adaptación hispánica de la materia Bretaña y considerada la primera novela original de caballerías hispánica.

viçiosa. E vio muy grant gente de caualleros e de otros omes andar por esa tierra, pero quel non fablauan nin dezian ninguna cosa» (*Zifar*, 240-241, la cursiva es mía). Sin embargo, este «reino lejano» no es Avalón. Destaca en primer lugar su carácter artificial y «construido»: «E asy paresçieron a aquel cauallero tan noblemente *obrados* que bien le semejava que en todo el mundo no podian ser mejores palaçios nin más nobles ni *mejor obrados* que aquellos [...]» (*Zifar*, 241-242). Más adelante el narrador nos comenta: «[...] e las cosas que *fueron fechas* en muy grant tienpo e *con grant estudio*, non se pueden aprender en vn dia» (*Zifar*, 243). La racionalización del espacio sobrenatural se consigue mediante el proceso de cristianización, es decir, su existencia es legitimada por orden divina, con lo que podía ser asociado al otro mundo cristiano. Es obra del diablo: «Asy que todo este fecho era obra del diablo, non quiso Dios que mucho durase, asy commo adelante oyredes» (*Zifar*, 241). Al considerar los pasajes citados se puede observar una cristianización del ambiente mágico pagano procedente de la literatura artúrica. Hay nociones del Bien y del Mal, de Dios y del diablo. Este nuevo simbolismo cristiano refleja la ideología del autor, que influye de manera indirecta en las representaciones narrativas de las hadas en el *Zifar* y que condiciona implícitamente las funciones de estos personajes feéricos (revelando así posibles fines ideológicos).⁷ La cristianización se logra mediante la concesión de un valor alegórico al episodio; por ejemplo, al convertir a los personajes en alegorías del Bien y del Mal («Nobleza», «Señora de la Traición»)⁸. De esa manera, al conceder un valor moral a las cosas, seres y acciones, los episodios se convierten en *exempla* didácticos en que el héroe es castigado por la transgresión del tabú. La transgresión de la frontera al otro mundo maravilloso por parte del Cavallero Atrevido y de Roboán, motivada por la tentación y el deseo, puede ser interpretada primero, igual que en el *lai Lanval*, como compensación de anhelos personales y un ansia de evasión, hecho que remitiría a la función compensadora de lo maravilloso. Sin embargo, al desplazar la acción de los

7 Recordemos aquí la tesis de E. R. González (1991), que considera a las hadas y sabias como voceros del propio narrador. A la inversa, podemos concluir después del análisis de algunos pasajes del *Zifar* que la ideología, es decir, la opinión del autor, se ve ya reflejada implícitamente en las representaciones narrativas de este tipo de personaje.

8 Corfís (1999: 71) comenta que el simbolismo de los nombres (por ejemplo, al dar al hada el nombre de «Señora de la Traición» e identificarla con el diablo, o al dar a la mujer de Roboán el nombre de «Nobleza») subraya el tono didáctico de la obra.

dos episodios en un espacio heterotópico ajeno al cotidiano y al recurrir a lo maravilloso, el autor puede deliberadamente criticar los valores sociales de la época: «Authors can more freely criticize moral-social values in a societal context not their own. Authors can avoid censure by placing the object of their criticism in another time and place, linking didactic literature to fantastic presentation in time and space» (Corffis, 1999: 68).⁹ En cuanto al estatuto poético del hada (y con ello de lo maravilloso), se puede constatar que, contrariamente al *lai* de *Lanval*, donde el hada y sus cualidades maravillosas son aceptadas de manera ingenua y donde la ruptura de tabúes por parte del héroe no se castiga, en el *Zifar* las hadas no sólo sufren un proceso de racionalización (mediante la legitimización divina), sino que además están «instrumentalizadas» y «funcionalizadas» para transmitir la ideología cristiana del autor: tanto la «dueña del lago» como la «Señora de la Traición» que aparecen en los dos episodios maravillosos del *Zifar* son personajes que representan valores alegóricos y que son utilizados para dar una lección didáctico-moral desde una distancia segura (Corffis, 1999: 78). Lo maravilloso en el *Zifar*, contrariamente a lo maravilloso *naïf* y autónomo en el *lai Lanval*, ya está contaminado con la moral cristiana y teñido de ideología. Las hadas están «funcionalizadas» para la formación de un *exemplum* didáctico.

Urganda la Desconocida sufre también los procesos de cristianización y racionalización anunciados en el *Zifar*, pero no de la misma manera. Es interesante comparar las diferentes representaciones narrativas de sus apariciones que nos permiten sacar conclusiones acerca del tratamiento de lo maravilloso y de su estatuto.

Sus primeras apariciones, por ejemplo en el segundo capítulo del *Amadís*, tienen todavía carácter fugaz. Se producen en escenarios silvestres y van acompañadas de algún hecho insólito (Sales Dasí, 1999: 349):

Y sabe que mi nombre es Urganda la Desconocida; agora *me cata bien y conósceme si pudieres*. Y él que la vio donzella de primero, que a su parecer no passava de diez y ocho años, viola tan vieja y tan lassa que se maravilló como en el palafrén se podía tener [...]. ¿Parécete que me hallarías ahunque me buscas-

9 Resumiendo lo anteriormente expuesto, Cuesta Torre comenta: «Los libros de caballerías no eran sólo literatura de evasión, sino que [...] algunos episodios constituyen un traslado de la realidad histórica y un reflejo de las preocupaciones políticas de los años en que se escribieron» (2001: 31).

ses? Pues yo te digo que no tomes por ello afán; que si todos los del mundo me demandassen, *no me hallarían si yo no quisiesse?* (*Amadís de Gaula*, 256-257).

Llama la atención su poder de transformación que «nos indica el dominio de unas fuerzas fuera del alcance del resto de los mortales» (*Amadís de Gaula*, 153) y que lleva a que se la desconozca a lo largo de la obra, hecho que indica su sobrenombre, «la Desconocida».

En cuanto a su don profético,¹⁰ atributo más característico de las hadas medievales procedentes de la tradición artúrica, Cacho Blecua (1979: 57-74) ha destacado la función «apriorística y estructurante» (proléptica y analéptica con Genette) que cumplen en el relato sus profecías, verdaderos planes de actuación impuestos desde el exterior al protagonista (Beltrán, 1997: 36).¹¹

—No pienses en eso —dixo Urganda— que esse desamparado *será* amparo y reparo de muchos, y yo lo amo más que tú piensas, como quien atiende dél cedo haver dos ayudas en que otro no podría poner consejo, y él *rescibirá* dos gualardones, donde será muy alegre; y agora te encomiendo a Dios queirme quiero, y *mas aína me verás que piensas* (*Amadís de Gaula*, 257).

Además de la función estructurante desempeñada por Urganda, hay que mencionar la ideológica, «consistente en la definición de una teoría o ideología determinada acerca de la Providencia y la Historia, operante en el plano ficcional a través precisamente del sentido que adquieren en su contexto los distintos discursos proféticos y la totalidad de ellos organizada en sistema». (J. R. González, 1998: 53). «Instrumentalizada» como sirviente de Dios (y no del diablo como en el *Zifar*), ayuda como portavoz del autor a que se cumpla la providencia divina y a transmitir de esa manera la ideología del autor. Al igual que en el *Zifar*, hay nociones cristianas del bien y del mal, es decir, una dimensión moral que influye en la concepción de las hadas y magas en las novelas de caballerías: «Lo importante en este caso es la perfecta coincidencia entre perversión moral e incapaci-

10 En cuanto al elemento profético, Mérida comenta: «No olvidemos tampoco que Urganda representa en los cuatro libros del *Amadís* el elemento profético, de importancia fundamental en la estructura de la obra. FATUM, base de la palabra romance *hada*, era originariamente la palabra inspirada, divina, la que anunciaba el porvenir y que, en consecuencia, la representaba» (1989: 480).

11 También Penzkofer (2005: 147) subraya en su artículo sobre las magas y brujas en las novelas de caballerías la función estructurante de las profecías, entre otras.

cidad profética, lo cual nos lleva a postular como condición necesaria para el conocimiento profético cierto y eficaz una condición moral justa y recta en persona del profeta» (J. R. González, 1998: 69). La «incapacidad profética»¹² la observamos en Malfada, hada malévola del *Palmerín de Olivia*. En lugar de profetizar, obra mal:

E sabed que aquella isla había nombre Malfado por una dueña que d'ella era señora, la cual se llamaba Malfada. Y ésta era la más sabia para facer mal que había en el mundo; aunque venía de linaje de cristianos, no guardaba su ley, mas todas las sus obras eran malas. Ella nunca fue casada; por esto encantó aquella isla de tal manera que ningún hombre ni mujer en ella entraba que no ser tornaban bestias o canes (*Libros de caballerías castellanos*, 365).

Urganda, al contrario, tiene una capacidad profética, «es una maga legitimada por la gracia divina» (J. R. González, 1998: 74). Sin embargo, a pesar de la contaminación ideológica cristiana que experimenta la figura de Urganda, contrariamente a lo que sucede con las hadas en el *Zifar*, que son alegorías del Bien o del Mal, representantes de valores alegóricos, su figura se humaniza progresivamente, lo cual se hace patente en una limitación tanto de su saber como de su poder en determinadas circunstancias.

Las tres hadas de la montaña Artifaria en el capítulo 17 del *Palmerín de Olivia* constituyen un buen ejemplo para ilustrar las primeras tendencias de humanización: «E queremos que sepáys que estas tres fadas eran hermanas, hijas de un cavallero señor de la ysla Carderia; y este cavallero fue el mayor sabidor que hovo en su tiempo e las hijas dependieron d'él tanto que le passaron en saber [...]» (*Palmerín*, 42). Las tres hadas son claramente humanas, primero por su origen, segundo porque son a la vez magas o encantadoras y profetisas que combinan la actividad mágica, aprendida y ejercida por arte, con una actividad profética de tipo oracular (J. R. González, 1998: 58).¹³ Según González, la combinación de encan-

12 González define la «incapacidad profética» de la siguiente manera: «*La mala magia no es profética*, porque Dios no la hace tal debido a la ilicitud de sus fines; *la magia buena puede ser profética*, nunca gracias a sus propias fuerzas o a la eficacia intrínseca de su arte, sino gracias a la condescendencia con que Dios mira la licitud de sus fines y, en algunos casos, su expresa subordinación a la voluntad divina» (J. R. González, 1998: 69-70).

13 González explica: «La magia es una técnica trabajosamente humana, la profecía es un don gratuito de Dios; en la magia el mortal se eleva a Dios mediante sus partes, en la profecía de Dios desciende sobre el mortal con su inspiración; la iniciativa es humana en la magia, y divina en la profecía» (J. R. González, 1998: 72).

tamiento y profecía supone, por un lado, una legitimación divina y, al mismo tiempo, una cierta humanización, que implica un intento de racionalización de los poderes sobrenaturales del hada.

Volviendo a Urganda, se puede observar que sus apariciones van adquiriendo más complejidad a lo largo del *Amadís* (Bognolo, 1994-1996: 111): «Dopo una lunga assenza, che corrisponde grossomodo a tutto il Libro Secondo, le sue apparizioni si fanno *meno fugaci e più solenni*, annunciate in modo *spaventoso e spettacolare* [...]» (Bognolo, 1998: 183-184, las cursivas son mías). Además aumenta el carácter teatral¹⁴ y «spettacolare» de sus apariciones:

Mas no tardó que *vieron* salir debaxo de un paño de la galea una *dueña de blancos paños* vestida y una *arqueta de oro* en sus manos [...]. Y quitando el paño que la galea cubría, *viéronla* toda enramada y cubierta de rosas y flores, y *oyeron* dentro della tañer instrumentos de muy dulce son a maravilla. Y cesando el tañer, salieron diez *doncellas ricamente vestidas* con guirlandas en las cabeças y vergas de oro en las manos y delante della la dueña [...] (*Amadís*, 848-849, las cursivas son mías).

Bognolo destaca el aspecto visual de la aparición de Urganda «en pompa magna» que parece un espectáculo cortesano, observando además paralelos en cuanto a los requisitos, ornamentos, etc., entre las grandes fiestas del Renacimiento y la representación de Urganda (1994-1996; 1998).¹⁵ El aumento del carácter teatral de las apariciones de Urganda otorga a la representación un carácter metapoético, influye entonces decisivamente en la estructura de la obra. Lo que comenta Sales Dasí acerca del *Amadís de Grecia* es aplicable también al *Amadís de Gaula*:

En cierto sentido, este lance podría ser considerado incluso como un ejemplo de literatura dentro de literatura, pues los personajes ficticios se convierten por unos momentos en espectadores de una fiesta-representación [...]. Ya sea en un marco cortesano o en cualquier otro escenario, la pluma de Silva hace de la magia instrumento de exhibición de unos poderes que intentan complacer los sentidos de personajes y lectores (Sales Dasí, 1999: 355-356).

14 Maurice Keen comenta acerca del aumento del carácter teatral: «Hay, pues, una relación entre el aumento del elemento teatral en el paso de las armas y la creciente separación entre la destreza en las justas y torneos y la verdadera destreza militar» (Río Nogueiras, 1995: 138).

15 Véase abajo las interpretaciones acerca del carácter cortesano de las apariciones de Urganda.

La espectacularidad de esta «fiesta-representación» corresponde, según Bognolo, a un deseo de fascinación y de evasión. A la inversa, motivado por este deseo de evasión, la realidad aristocrática copió las fantasías de los libros de caballerías y las estilizó hasta integrarlas en las diversiones palaciegas (Río Nogueras, 1995: 140).¹⁶

La transformación paulatina de las representaciones de Urganda en espectáculo teatral supone también un cambio gradual de sus funciones. En el *Lisuarte de Grecia*, el libro VII del *Amadís*, se puede observar «un desplazamiento que le acerca a la figura del animador de saraos y veladas cortesanos o de recibimientos y entradas triunfales». «Los magos emplean ahora sus conocimientos en animar las reuniones palaciegas y en sorprender con técnica espectacular a los congregados [...]» (Río Nogueras, 1995: 142-146). Tendencias similares podemos observar ya en el *Amadís de Gaula*. Río Nogueras, al hablar del *Amadís de Grecia* de Feliciano, observa «un giro en la concepción mental de las maravillas debidas a encantadores que nos acerca hacia un pensamiento menos mágico y que asimila el prodigio a los logros de la técnica [...]», y un aumento de interés por el artificio mecánico (Río Nogueras, 1995:147-148). Las representaciones narrativas de las magas, hadas y sabias (así como sus requisitos) reflejan este «cambio de mentalidad registrado por esas fechas», esta nueva epistemología que se estaba instaurando en los albores del Renacimiento. Ejemplo ilustrativo es la aparición de Urganda en la Nave Serpiente en el *Amadís*:

Y dende a poco rato que el fumo se començó a esparzir, *vieron* en medio dél una serpiente mucho mayor que la mayor nao ni *fusta del mundo*, y traía *tan grandes alas*, que tomavan más espacio *que una echadura de arco*, y a la cola enroscada hazía arriba, muy *más alta que una gran torre*. La cabeça y la boca y los dientes eran tan grandes, y los ojos tan espantables, que no había persona que la mirar osasse; y de rato en rato echava por las narizes aquel *muy negro fumo* [...] (*Amadís*, 1610-1611, las cursivas son mías).

La nave de Urganda, siendo mitad nave, construcción humana, mitad dragón, creación de la naturaleza, es una construcción ambigua (prodigio-

16 Al mismo tiempo, Río Nogueras observa que los episodios de los libros de caballerías se inspiraron en las fiestas de la realidad cortesana: «ciertos episodios interpretados tradicionalmente como manifestación de las fuerzas de lo maravilloso y sobrenatural bien pudieran haberse contaminado de los recursos puestos en juego por el tipo de espectáculos que comentamos» (1995: 140).

sa y artificial al mismo tiempo) y supone, además, «la coscienza dell'artificio» (Bognolo, 1994-1996: 118).

Se racionaliza la existencia de la nave de Urganda, aparición maravillosa, no por voluntad divina como el *Zifar*, sino mediante la técnica. La maravilla, el espectáculo mágico de la nave, se produce gracias al logro técnico. Bognolo observa a este respecto el surgimiento de la figura del técnico, del «ingegnere» en los albores de Renacimiento, que coincide en cierto modo con los magos que «construyen» la maravilla. Ha cambiado el estatuto de lo maravilloso. Es una maravillosa plenamente renacentista, condicionada por el racionalismo renacentista. Con respecto al estatuto de lo maravilloso, Gómez-Montero comenta que «se recurre formalmente a la magia o nigromancia para explicar la introducción de lo fantástico en el mundo ya de por sí ficticio del imaginario caballeresco» (1994: 55). Las apariciones maravillosas ya no son aceptadas ingenuamente, sino que necesitan explicación mediante la magia. Existe «un inestable equilibrio entre lo maravilloso natural y artificial» (Sales Dasí, 1999: 356) y un desplazamiento de lo maravilloso hacia espacios cotidianos: «La maravilla y lo maravilloso pueden buscarse en remotos países desconocidos [...] pero ahora también es posible crear la maravilla con el concurso de la magia o mediante la ostentosa exhibición de aquellos atributos personales y materiales que transmiten al lector el sueño del ideal» (1999: 358),¹⁷ tendencia que reflejan también las magas. Así, Urganda aparece ricamente vestida como un personaje de alto rango en la corte: «È a partire dal cap. LX che avviene la trasformazione: le apparizioni misteriose e fugaci divengono visite lunghe e cerimoniose, mentre lo scenario silvestre è sostituito dai palazzi reali e imperiali» (Bognolo, 1998: 187). Las magas están cada vez más arraigadas y aceptadas en la vida social de la corte. Su transformación en cortesanas influye también en el carácter de la magia, que debe ser ejercida con una técnica espectacular, con grandes efectos, debe ser una escenificación teatral «destinada a provocar la admiración y el divertimento» (Sales Dasí, 1999: 358). La progresiva proliferación de estas magas cortesanas y sus escenificaciones teatrales de la magia podrían llevar a la tesis de que la magia como simple saber aprendido (tal como la ejercieron las

17 Quizá se pueda comparar la isla de Avalón o el reino lejano del *Zifar* con estos «remotos países desconocidos». En las novelas de caballerías renacentistas las aventuras maravillosas se desplazan hacia el ámbito de la corte.

hadas artúricas medievales), al no cumplir con la etiqueta de la corte, ya no puede «sobrevivir» en la sociedad cortesana, hecho que tiene como consecuencia su exclusión social. Las magas ya no asumen la función originaria de ayudante o adversaria del héroe, capaces de influir en la aventura caballeresca. Esta tesis la confirmaría la maga Melía, adversaria de Urganda en las *Sergas* y representante de la magia salvaje, pagana y hostil que vive en una cueva¹⁸ alejada de la civilización. Al poseer toda una biblioteca de libros raros y antiguos (Campos García Rojas, 2000: 138) y al haber estudiado lenguas, astronomía y otras ciencias extrañas, puede ser considerada una salvaje intelectual, representante de la sabiduría libresca. Sin embargo, aunque excluida de la sociedad por su magia y comportamiento poco cortesanos,¹⁹ a pesar de ser «un bicho raro y antisocial [...] Urganda la respeta y de cierta manera la envidia por el conocimiento que posee. Urganda quiere conocerla y compartir con ella algo de ese saber [...]» (Campos García Rojas, 2000: 140).²⁰ Puede ser que Urganda haya perdido parte de su saber mágico en favor de la espectacularidad y carácter artificial de la magia, que en ocasiones falla, como cuando es arrastrada por Melía hasta el interior de su cueva,²¹ donde se salva de ser estrangulada gracias a Esplandián (Campos García Rojas, 2000: 136).²² Este fracaso de la magia

18 «La cueva de Melía es un refugio insular para aislarse del mundo» (Campos García Rojas, 2000: 138-39).

19 Es sólo una manera de interpretar el comportamiento de Melía. Véase la interpretación de Campos García Rojas.

20 En el mismo trabajo Campos García Rojas comenta acerca de la magia de Melía: «Su salvajismo no se debe a la frustración amorosa sino a la imposibilidad de tener, como mujer, una vida intelectual en la sociedad». «Por lo tanto, trata de llevarse su cultura y civilización a la vida natural y salvaje, intento que resulta fallido e incompatible». «Es maga y, para colmo de defectos en el contexto de la narración, no es cristiana. La situación de Melía es extrema y sin salida, poniéndola a merced de Esplandián y de Urganda, quienes tienen, literalmente, el favor de Dios». «Así, mientras Urganda representa la magia blanca al servicio de Dios, Melía, por el contrario, está apadrinada por la magia de una hechicera pagana» (2000: 141).

21 En cuanto a la simbología de la cueva, Campos García Rojas comenta: «El descenso o entrada a la cueva, la lucha con la mujer salvaje y la búsqueda de los libros, se pueden considerar como un viaje al otro mundo». Se refiere a continuación a Cacho Blecua (1995: 109), que comenta el episodio de Melía en relación con las hadas maléficas, las cuevas y la experiencia ultraterrena en los libros de caballerías (Campos García Rojas, 2000: 142). Además, la cueva podría ser considerada un lugar marginal, alejado de la sociedad. La situación de la magia «verdadera» en una cueva correspondería a la tendencia de desplazar la maravilla en los márgenes del mundo.

22 Otro ejemplo por el fracaso de la magia (sobre todo característico de las nuevas novelas de caballerías) podría ser el episodio de la bruja Astrofonia, que es vencida indirectamente por Florasán, con lo que se deshace su magia (Penzkofer, 2005: 145).

es una señal del empirismo que va contaminando el pensamiento mágico en los albores del Renacimiento, hasta llegar a sustituirlo. Estas señales ya las hemos podido percibir en las construcciones artificiales de los espectáculos mágicos, pero también las hallamos en algo que normalmente se supone más espontáneo que construido: la aventura. Con respecto a la maga Melía, hay que tener en cuenta la interpretación de Bognolo, que subraya, por el contrario, el carácter artificial y espectacular de la magia de Melía, viendo en ella «un'esibizione gratuita di magia, che no è in nessun modo considerata inquietante, nonostante l'ambientazione misteriosa nella foresta, ma esclusivamente spettacolare. È solo l'apparenza du un'avventura arturiana, senza esserlo veramente» (Bognolo, 1994-1996: 123). La escenificación de la magia en un lugar misterioso subraya, a su entender, el carácter artificial de la aventura destinada a la diversión (Bognolo, 1994-1996: 123). Las magas se van convirtiendo en objeto de «aventuras artificiales» y de diversión que hay que afrontar: tras haber intentado Félix Magno la «Aventura de la fuente del hada Arquía» (II, 60), «decide ir a intentar la Aventura de la cueva del hada Arquía» (*Félix Magno*, 36). La construcción de las apariciones de las magas y sus aventuras equivaldría a una extensión del saber empírico en perjuicio del saber mágico y de lo maravilloso.

En los albores del Renacimiento se puede observar una erosión paulatina de la maravilla que culmina en el *Quijote* (Gómez-Montero, 2005) y que termina con el fracaso de la magia, que va perdiendo cada vez más sustancia como discurso constituyente de realidad.

Esta evolución se ve reflejada en las representaciones narrativas de las hadas, magas y sabias como representantes de la magia. La recurrencia a la magia como discurso constituyente de realidad en las novelas de caballerías supone un cambio de las funciones de estos personajes. En el nivel de la acción se ha podido observar que las hadas y magas influyen cada vez menos en la estructura de la acción. La decreciente función estructurante se debe a la reducción del elemento profético, condicionada por la progresiva humanización de la figura del hada. Contrariamente al hada en el *lai* de *Lanval*, que todavía no necesita explicación ninguna por su condición sobrenatural, o contrariamente al *Zifar*, donde la existencia de las hadas malévolas está legitimada por la instancia divina, en las novelas de caballerías la maravilla se va racionalizando por la magia como saber aprendido, convirtiendo a las magas en seres de carne y hueso. Además, las magas van

perdiendo sus funciones originarias de ayudante o adversarias del héroe, hecho también debido a la transformación del discurso de la magia. La progresiva humanización de las magas tiene importantes consecuencias para la magia, que, como saber aprendido, puede resultar insuficiente, como hemos observado en el caso de Urganda. Se ve a partir de entonces amenazada por dos lados, perdiendo cada vez más su función como instrumento para crear la maravilla: Al humanizarse, las magas van integrándose cada vez más en la vida de la corte, donde adquieren aceptación social. La magia sufre a partir de entonces una «funcionalización lúdica», al ser utilizada para crear espectáculos y fiestas mágicas para satisfacer el deseo de evasión, fascinación y diversión del público cortesano.²³ En la escena teatral las magas se convierten en animadoras y «directoras de escena». Al mismo tiempo se convierten en objetos de la escenificación teatral, en simples requisitos teatrales, o, como en el caso del hada Arquía, en objeto de diversión de una aventura construida, una evolución que va acompañada de la pérdida de autonomía de lo maravilloso. Por otro lado, la magia se ve amenazada por la contaminación del saber empírico: la maravilla se explica y se racionaliza mediante los logros de la técnica, lo que supone también un cambio de la función de las magas, ahora comparables con la figura del «ingegnere», que crea la maravilla renacentista. Al representar con los medios artificiales de la máquina teatral o al crear con la ayuda técnica apariciones insólitas e hiperbólicas, o dicho más generalmente, realidades todavía no representables o incluso todavía no imaginables (por maravillosas que sean), al anticiparlas, van extendiendo los límites de la realidad empírica, contribuyendo de esta manera al carácter emancipatorio de la literatura. En este contexto la imaginación tiene como objetivo, con ayuda de la magia, dar cuerpo a estas realidades todavía inimaginables, asumiendo así la función de ampliar los límites de la realidad empírica. Además, estas realidades creadas pueden reflejar los anhelos y deseos más íntimos del hombre, por lo cual asumen una función compensatoria que está en estrecha relación con el deseo de evasión.²⁴ Mien-

23 La escena teatral implica también una dimensión metapoética, ya que los espectadores ven representada en la escena su propia sociedad cortesana con todos sus errores, anhelos, etc.

24 Según Penzkofer, la magia puede servir de estrategia de legitimación de la ruptura de tabúes sexuales por parte de los héroes. En el *Primaleón*, por ejemplo, la ruptura del tabú es celebrada con una fiesta erótica en el más allá, donde no tienen vigor las restricciones (morales) del mundo cortesano (Penzkofer, 2005: 133).

tras en el *lai* de *Lanval* el hada compensa como ser maravilloso los déficits del mundo de la corte, las magas en las novelas de caballerías *crean* mediante la magia estas realidades deseables e imaginadas, pero construidas y, por tanto, artificiales. Entonces la magia y con ella las magas compensan déficits y huecos de la realidad empírica, posibilitando con ello la intrusión de realidad empírica en la ficción, cuyos límites ellas mismas definen (Penzkofer, 2005: 148). Al compensar la realidad empírica deficiente, al oponerse al saber empírico, la magia se ficcionaliza, posibilitando o legitimando ahora la transgresión de tabúes, concediendo más libertad a la subjetividad, a la contingencia y a la creación ilimitada de mundos ficcionales. Al ficcionalizarse, la magia y, con ella, las magas van preparando estructuras textuales que se van llenando en la historia de la novela con saber empírico (Penzkofer, 2005: 152). Mientras que en el *lai* de *Lanval* existe todavía una imposibilidad de imaginarse el mundo maravilloso de Avalón, además de una insuficiencia lingüística de representar estas realidades inéditas, en las novelas de caballerías, al contrario, ya tenemos unos intentos de representar la maravilla, creada y escenificada cada vez más espectacularmente por las magas: la búsqueda de momentos de comparación hiperbólica procedentes de la realidad empírica para describir o dar una idea de la maravilla lleva estilísticamente a la estetización de lo maravilloso, señalada por Le Goff para los siglos XIV y XV.²⁵ Al considerar la historia de los géneros hasta la novela moderna hay que constatar que precisamente esta superposición de magia y empirismo que se acaba de señalar supone una modernización del género caballeresco, anunciando una transformación paulatina de los géneros (debida a la ya señalada paulatina erosión de la maravilla). Las hadas, magas y sabias, como seres maravillosos o creadoras y escenificadoras de la maravilla, influyen y reflejan la paulatina transformación de los géneros, preparando ellas mismas mediante la magia estructuras ficcionales que más tarde serán ocupadas por el saber empírico. Además, la transformación del estatuto de lo maravilloso, este cambio de paradigma que se produjo en los albores del Renacimiento de un mara-

25. Sales Dasí observa «una insuficiencia lingüística para designar realidades poco conocidas». A continuación dice: «Adentrándonos en el ámbito del libro de caballerías, observamos que muchos de los atributos más o menos exactos del animal de los bestiarios se pierden y son sustituidos por otras descripciones en sumo grado fabulosas. En esta redefinición de la zoología seguro influirá ese proceso de estetización de lo maravilloso del que habla Le Goff para los siglos XIV y XV» (Sales Dasí, 1999: 347).

villosa *naïf* hasta tendencias de cristianización, racionalización, estetización, se ve reflejado en las hadas, magas y sabias. Yendo un paso más allá, al contrastar las diferentes representaciones narrativas de las hadas, sabias y magas en los libros de caballerías con algunas hadas «modernas», «actualizadas», del cuento fantástico del Romanticismo, quizá se pudiera ilustrar de esa manera el cambio de paradigma de lo «maravilloso medieval» a lo «fantástico moderno». A modo de conclusión, se puede constatar que las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías tienen importancia decisiva, no sólo desde una perspectiva estructural en el nivel de la acción, sino ante todo desde un punto de vista poetológico y epistemológico.

Referencias bibliográficas

- Amadís* = *Amadís de Gaula*, Garci Rodríguez de Montalvo (1991), ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, vol. 2, 2.^a ed.
- Amadís* = *Amadís de Gaula*, Garci Rodríguez de Montalvo (1996), ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, vol. 1, 3.^a ed.
- BELTRÁN, Rafael (1997), «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en Ian Richard Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis Books, pp. 21-47.
- BOGNOLO, Anna (1994-1996), «Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei *Libros de caballerías*», *Studi Ispanici*, pp. 111-128.
- (1998), *La finzione rinnovata: Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- BURRICHTER, Brigitte (2003), «Die narrative Funktion der Feen und ihrer Welt in der französischen Artusliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts», en Friedrich Wolfzettel (ed.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 281-296.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cipsa-Universidad de Zaragoza.
- (1995), «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), «*Descensus ad inferos*». *La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad, pp. 99-127.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2000), «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje; intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en Andrew M. Beresford y Alan D. Deyermond (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium*, Londres, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 135-144.

- CORFIS, Ivy A. (1999), «The fantastic in *Cavallero Zifar*», *La Corónica*, 27, número especial: *El «Libro del caballero Zifar»*, pp. 67-86.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (2001), «Las ínsolas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», en Julián Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los caualleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 11-39.
- Félix Magno = Félix Magno (Libros I-II)* (2000), ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2004), «Sobre el conflicto entre lo maravilloso y lo real en los *Lais de Marie de France*», *Estudios Humanísticos. Filología*, 26, pp. 85-100.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (1994), «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI», *Anthropos*, 154-155, pp. 51-60.
- (1999), «Phantasos in Litteris. La magia ante el estatuto ficcional de “lo maravilloso” y “lo fantástico de la ficción”», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 55-92.
- (2005), «Magia y Poética en los libros de caballerías hispano-portugueses», en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tübinga, Max Niemeyer, pp. 115-130.
- GONZÁLEZ, Cristina (1984), «*El cavallero Zifar* y el reino lejano», Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ, Eloy R. (1991), «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39, pp. 825-864.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (1998), «La ideología profética del *Palmerín de Olivia*», *Letras*, 37, pp. 53-81.
- HARF-LANCIER, Laurence (1984), *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, París, Champion.
- Lais = Die Lais*, Marie de France (1980), ed. y trad. de Dietmar Rieger, Múnich, Fink.
- LE GOFF, Jacques (1985), *L'imaginaire médiéval. Essais*, París, Gallimard.
- Libros de caballerías castellanas = Libros de caballerías castellanos: Una antología* (2004), ed. de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Barcelona, Debolsillo.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1989), «Funcionalidad ética y estética del hada medieval en el *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandiá*», en *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas*, Oporto, Universidade do Porto, vol. 4, pp. 475-488.
- (1991), «Las hadas en la literatura medieval», en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, 32, pp. 14-17.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1994), «Urganda la Desconocida o tradición y originalidad», en M.^a Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, vol. 2, pp. 623-628.
- (2001), «Fuera de la orden de natura»: magias, milagros y maravillas en el *Amadís de Gaula*, Cassel, Reichenberger.
- Palmerín = *Palmerín de Olivia* (2004), ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 18.
- PAREDES MIRÁS, M.^a del Pilar (1998), «El simbolismo del hada en la sociedad caballeresca medieval», en Ana Isabel Cerrada Jiménez y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (ss. IV-XVII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 53-70.
- PENZKOFER, Gerhard (2005), «Zauberer und Hexen im Ritterroman», en Gerhard Penzkofer y Wolfgang Matzat (eds.), *Der Prozess der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 131-153.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (1995), «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad, vol. 4, pp. 137-149.
- RIQUER, Isabel (1991), «El caballero hechizado en los Lais anónimos», en Jesús Montoya Martínez, Aurora Juárez Blanquer y Juan Paredes Núñez (eds.), *Narrativa breve medieval románica*, Granada, Impredisur, pp. 49-65.
- SALES DASÍ, Emilio José (1999), «Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadís de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios», en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, vol. 3, pp. 345-360.
- Sergas* = *Sergas de Esplandián*, Garci Rodríguez de Montalvo (2003), ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.
- Zifar* = *Libro del Caballero Zifar* (1983), ed. de Cristina González, Madrid, Cátedra.

PARODIA E IMITACIÓN BURLESCA
EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*
(A LA LUZ DE ALGUNOS PRECEDENTES
EN ITALIA, FRANCIA Y ESPAÑA)

Bernhard König
Universidad de Köln

«La epopeya y el poema trágico, como también la comedia [...], son todos de manera general imitaciones (μιμήσεις)». Así reza la segunda frase de la *Poética* de Aristóteles,¹ pero no es mi intención, citando este *locus classicus*, entrar en los campos áridos de la poética, sea aristotélica, sea renacentista;² sin embargo, no me parece superfluo traer a la memoria las dos acepciones de la palabra *imitación* en la teoría retórica en tiempos de Cervantes.³ Según la doble definición de Heinrich Lausberg en su monumental *Manual de retórica literaria (Handbuch der literarischen Rhetorik)*, *imitatio* es la imagen (el retrato/la reproducción/el reflejo/la copia) de la realidad en la obra de arte; e igualmente es, o puede ser, la imitación (la copia/y hasta la parodia) de una obra de arte que sirve de modelo (de ejemplo).⁴

1 Cito, traduciendo el texto, de la edición de Hardy (Aristóteles, 1952: 29, 1447a).

2 Como obra de conjunto resulta indispensable Weinberg (1961). La importancia de Aristóteles (y de Torcuato Tasso) para Cervantes ha sido objeto de varios estudios de Forcione (1970a; 1970b); pero véanse las objeciones de Hempfer (2004a).

3 Remito en este contexto, sin entrar más en detalles, al trabajo siempre fundamental de Gmelin (1932).

4 «Imitatio: I) "Abbildung der Wirklichkeit im Kunstwerk" [...]; II) "Nachahmung eines als Vorlage dienenden Kunstwerks"; así, Lausberg (1960: 718) en el «Registro terminológico» de su *Handbuch*.

En el *Quijote*, Cervantes se sirve de los dos sentidos del término. Hacia el fin del Prólogo de la Primera parte, aquel «amigo» del autor que le da consejos acerca de «la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan» (y de otros problemas semejantes), le indica como único precepto que su obra debe «[...] aprovecharse de la *imitación* en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere» (Cervantes, 1999a: 16-17).⁵ Aquí —y éste es el primer ejemplo del empleo de la palabra en el *Quijote*— la «imitación» equivale evidentemente a la «mímesis» aristotélica. Pero ésta, lo diré una sola vez, no es la imitación de la que me ocuparé aquí: el asunto queda suficientemente tratado por la crítica cervantina: piénsese sólo en las investigaciones tan meritorias de E. C. Riley.⁶

El primer ejemplo del concepto de imitación en el mencionado segundo sentido lo hallamos inmediatamente —es decir, poquísimas páginas después: en el principio del soneto dedicado —y, por tanto, laudatorio— de «Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha»:

Tú, que *imitaste* la llorosa vida
que tuve, ausente y desdeñado, sobre
el gran ribazo de la Peña Pobre,
de alegre a penitencia reducida;
.....
vive seguro de que eternamente,
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera,
sus caballos aguije el rubio Apolo,
tendrás claro renombre de valiente;
tu patria será en todas la primera;
tu sabio autor, al mundo único y solo.

(Cervantes, 1999a: 25)

El soneto se refiere, claro está, al celeberrimo capítulo XXV que «trata» —como reza su encabezamiento— «de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de *la imitación* que hizo a la penitencia de Beltenebros» y —lo añadimos nosotros, por-

5 Las cursivas (también en las citas que siguen) son más.

6 Riley (1962; 1973); para un elenco completo de las aportaciones de Riley al estudio del *Quijote* véase la bibliografía en el volumen complementario de la edición dirigida por Francisco Rico (Cervantes, 1999b: 1163-1164).

que no está en el título, pero sí en el texto del capítulo XXV— «juntamente al valiente don Roldán» (Cervantes, 1999a: 270, 275), o sea, al *Orlando Furioso* de Ariosto.

Si observamos el asunto desde el punto de vista de la tradición, lo sorprendente de esta táctica imitativa consiste en que no es el autor del libro (aunque queda claro que a fin de cuentas el responsable es él) sino su protagonista el que se hace cargo de la voluntad de imitación, imitación que para el lector resulta ridícula, como una forma de parodia. A través de este proceso, el autor, Cervantes, gana la posibilidad de citar las fuentes literarias a las cuales copia burlescamente ridiculizándolas (en este caso, *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y el *Orlando Furioso*). De hecho, la imitación de modelos literarios con el fin de emularlos y, si es posible, superarlos se realiza, desde el Renacimiento, en un proceso de competencia para, digamos, iniciados: ellos —los iniciados— sabrán, parecen insinuar los poetas, aquilatar el valor de una poesía, de una tragedia, de una novela; para los otros —los profanos, los legos— se componen «anotaciones», «comentarios». Así, Francisco Sánchez de las Brozas, *el Brocense*, nos advierte en sus *Anotaciones y enmiendas* (1574) que el soneto VIII de Garcilaso (*De aquella vista pura y excelente*) «es imitado de Bembo», y que imitaciones de este tipo no merecen ser tachadas como «hurtos», sino al contrario: «[...] digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos», y no sólo los antiguos poetas de Grecia y de Roma, sino también los modernos italianos. Por lo tanto, lamenta que haya (en España) tantos poetas sin la necesaria preparación para la imitación, «[...] porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar».⁷ En forma muy parecida se expresa, pocos años después, Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* de 1580, el cual hace, por ejemplo, mención con elogio de Pietro Bembo, representante de un petrarquismo erudito; dice Herrera con admiración, que «[...] de él [Bembo] se aprendió a imitar».⁸

Si ponemos la mirada en la literatura contemporánea de Italia, y precisamente en el poema caballeresco más importante para la imitación por

7 Cito por la edición de Gallego Morell (1972: 267, 23).

8 Véase igualmente Gallego Morell (1972: 312).

parte sea de don Quijote, sea de Cervantes, el *Orlando Furioso* de Ariosto, nos encontramos, en relación con la crítica, con las mismas alabanzas que a la imitación de modelos de la Antigüedad griega y latina. La valoración positiva de la obra maestra de Ariosto y la estimación casi general de que gozaba fueron hasta cierto punto ofuscadas por un grupo de críticos aristotélicos descontentos con la estructura narrativa del *Orlando*. En el contexto de este debate (parcialmente conocido por Cervantes), los defensores de Ariosto no omitían esfuerzo para probar la conformidad de su poema con las normas de la poética clasicista, y para documentar su perfección y maestría en la imitación.⁹

Así, en el Prólogo (anónimo) repetidas veces reimpreso a una edición del *Orlando Furioso* (1580/1616) se lee: «[...] l'Ariosto non pure, & Virg[ilio] & Homero ha imitato, ma ancora gli ha felicemente imitati insieme con tutti gli altri Poeti, che habbiano titolo di eccellenti, cosi nella Greca come nella Lingua Latina» (Hempfer, 1987: 66; 2004b: 55). Y Lodovico Dolce, dicho sea de paso, autor de dos poemas en octavas reales sacados de libros de caballerías castellanos, el *Palmerino d'Olivia* y el *Primaleone figliolo di Palmerino* (1561/1562), se muestra seguro de que Ariosto, en cierto episodio, «habbia Vergilio superato», y, en forma más general, «[...] prese le più belle inventioni, che egli pote trovare, sì de' Spagnoli come de' Francesi, e de' Greci e Latini Poeti, adornandole, accrescendole e migliorandole di gran lunga».¹⁰ Así, el arte de Ariosto se define por la extensión y calidad de su imitación poética.

No menos extensa y no menos acabada artísticamente se nos presenta el arte de imitar representado por don Quijote. No cabe duda de que, en cuanto a la imitación, es él —don Quijote— quien entra en funciones de autor literario: es él —don Quijote— quien compone su vida y la historia de su vida imitando a los héroes de la literatura caballeresca; y cuando no tiene delante las figuras más representativas (como lo son Orlando y Amadís), se refiere —desde el primer momento de su locura— a los personajes y escenarios típicos de los libros de caballerías, bosquejando el

9 El estudio más serio y mejor documentado de este debate lo plantea el capítulo 4 del libro de Hempfer (1987: 58-176, en especial la sección 4.2: 63-81); existe desde hace poco una traducción italiana de este estudio de Hempfer (2004b: 53-66).

10 Hempfer (1987: 69; 2004b: 57-58).

diseño alquilado (para decirlo así, «prestado», pero no por eso menos vigoroso) de una existencia sublime y elevada, destinada a superar la de los varones más ilustres.

Apenas salido a caballo de su casa, «una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio», nuestro hidalgo «propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros»; y «hablando consigo mismo» «iba ensartando [...] disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje»; es decir, un lenguaje un tanto arcaico y extraño. Hasta su imaginación toma, por regla general, un camino singular «por imitar en todo cuanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros». Las noches don Quijote no duerme «por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenido con las memorias de sus señoras». ¹¹

No hace falta ensartar más ejemplos. La serie tan larga de apelaciones a la imitación llega a su punto culminante precisamente en aquel capítulo XXV ya mencionado, una de las cumbres de la comicidad burlesca en el *Quijote*. Es aquí donde el protagonista pronuncia la definición más honda y más explícita de su existencia como existencia imitada y, precisamente, por esto, como existencia «artística» (o, si se quiere, poética) y artísticamente lograda. En efecto, don Quijote se refiere en este episodio de la penitencia en Sierra Morena literalmente a la teoría poética cuando dice a Sancho Panza:

Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe, y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises [...]. Desta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. ¹²

11 Cervantes (1999a: 45, 46, 48, 67-68, 98).

12 Cervantes (1999a: 274-275).

Admite, en seguida, que le es más fácil «imitarle [a Amadís] en esto [hacer penitencia en la Peña Pobre] que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamentos». ¹³ Pero, como sabemos, eso no es todo:

[...] quiero *imitar* [sigue explicando don Quijote a Sancho] a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por *imitar* juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados [etc., etc.].

Permítaseme contentarme con estas citas, sin entrar en lo que don Quijote llama «la fineza de [su] negocio», aquel famoso «Ahí está el punto» que marca la cumbre de su empresa burlesca. ¹⁴ Pero sí quisiera, antes de pasar de don Quijote a don Roldán y a Amadís, repetir que para él (don Quijote) se trata, en esta «tan rara, tan felice y tan no vista *imitación*», de algo inaudito. Y, de hecho, lo es si se toma debidamente en cuenta que la invención del episodio se nos presenta como invención del protagonista, el cual, con todo candor, con la mayor ingenuidad confiesa: «Loco soy, loco he de ser [...]», sin estar enterado, ni mucho menos, de su verdadera locura.

Tampoco estaba enterado don Quijote —la afirmación no me parece atrevida— del carácter imitatorio del comportamiento del uno y del otro norte, lucero y sol imitados por él. Sin embargo, no cabe la menor duda de que también ellos seguían las huellas de precursores en la literatura medieval; para precisar más aún: en la literatura francesa de la Edad Media. Pero hay esta diferencia, que ni los textos de Ariosto ni Montalvo mencionan sus fuentes; y si en el caso del *Orlando Furioso* no faltan estudios sobre las relaciones con el anónimo *Tristán en prosa* y el *Yvain* de Chrétien de Troyes, obras, por tanto, de los siglos XII y XIII, queda sin concretar en el presente en qué medida la imitación por parte de Ariosto puede interpretarse como imitación si no burlesca, por lo menos cómica.

El trabajo más importante de la investigación literaria sigue siendo el libro de Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, en la segunda edición

13 Cervantes (1999a: 275); la cita que sigue procede de la misma página.

14 Cervantes (1999a: 276); las dos siguientes citas están tomadas de la misma página.

de 1900. Rajna explica el episodio al que el poema de Ariosto debe su título —el descubrimiento por parte de Orlando del amor entre Angélica y Medoro, que tiene por consecuencia el enloquecerse del Conde (cantos XXIII-XXIV)— como resultado de «un proceso de evolución y otro de imitación».¹⁵ En cuanto a la evolución, le parece que, mientras el Orlando de Boiardo (de cuyo inacabado *Orlando Innamorato* el *Furioso* es continuación) tiene evidentes componentes cómicos, en Ariosto el sobrino de Carlomagno es un personaje marcadamente «épico y trágico»: «sus mismas locuras provocan piedad, más que risa».¹⁶ Por lo que toca al proceso «de imitación», Rajna pasa revista a toda una serie de personajes de la literatura caballeresca, sobre todo artúrica, que se vuelven locos por amor, o mejor dicho, por celos.¹⁷ Ahí está el encantador Merlín; ahí está —en la versión de su historia en prosa— Lanzarote, el caballero amante ejemplar, repudiado por la reina Ginebra con motivo de serle infiel (lo que no corresponde a la realidad: pensamos inmediatamente también en Amadís); ahí está Yvain, el Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes; ahí está, más importante para Ariosto que los mencionados, Tristán, también él injustamente víctima de indicios mal interpretados. En el *Tristan* francés (en la versión en prosa) el protagonista se vuelve loco por hallar en una carta escrita por Iseo (erróneamente) indicios de su deslealtad. Las letras de la mano de Iseo «se trasforman» en el *Furioso*, para decirlo con las palabras mismas de Pio Rajna,¹⁸ «en los nombres grabados [por Angélica y Medoro] en la corteza de los arboles y arbustos» que formaban el escenario de la felicidad de los amantes; y me parece efectivamente notable y digno de atención que «Orlando, con una prontezza da far onore ad ogni persona del mestiere», reconoce de repente la mano de Angélica:

15 Véase Rajna (1900: 394): «La genesi [dell'impazzimento], secondo me, è doppia. Ci furono simultanei e cooperanti un processo d'evoluzione ed uno d'imitazione».

16 Rajna (1900: 56): «L'Orlando del Boiardo [...] tien non poco del comico; invece nell'Ariosto il nipote di Carlo è un personaggio schiettamente epico e tragico. Le sue stesse pazzie destano pietà ben più che riso».

17 Rajna (1900: 393-408) dedica casi todo un capítulo (cap. XIII) al estudio de las «fuentes» del motivo del «impazzimento d'Orlando».

18 Rajna (1900: 400): «Che si vuole di più che una lettera scritta di suo pugno da Isotta? Nel *Furioso* quell'autografo si trasforma nei nomi incisi sugli arboscelli, in cui Orlando, con una prontezza da far onore ad ogni persona del mestiere, riconosce subito la mano di Angelica».

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
 molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
 Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
 fu certo esser di man de la sua diva.¹⁹

No puede quedar inadvertida la nota ligeramente cómica de esta primera averiguación, y más cómicas aún se nos presentan, en las octavas reales de Ariosto, las reflexiones de Orlando sobre la posibilidad de equivocación, hasta finalmente disiparse todas las dudas posibles cuando se presentan, en el contexto de una poesía escrita en la entrada de una gruta, los dos nombres Angélica y Medoro (*O. F.*, XXIII, 109). Y no menos cómicas me parecen las noticias sobre los conocimientos lingüísticos del campeón (*O. F.*, XXIII, 110), que le permiten comprender el texto escrito en árabe por Medoro:

Era scritto in arabico, che 'l conte
 intendea così ben come latino:
 fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
 prontissima avea quella il paladino [...].

El arte de Ariosto consiste en la *forma* —estrechamente ligada a la perspectiva distanciada del narrador hacia el mundo de su narración—, la forma ingeniosa y chispeante de presentar los sucesos y las acciones, los pensamientos de sus personajes. En cambio, todos o casi todos los detalles de las acciones mismas están tomadas por Ariosto, como ha demostrado Pio Rajna, de fuentes literarias: Orlando se desnuda, da saltos grotescos, gritando como una bestia, arranca árboles como si fuesen hierbas, etc., etc., y en todo esto se comporta como ya se comportaron Tristán y algunos otros caballeros del mundo arturiano.²⁰ Los *imita*, pero, a diferencia de don Quijote, no llama la atención de sus admiradores sobre esta imitación: le falta un Sancho Panza a quien explicarse, y además sería superflua toda explicación, porque su vida civil (para decirlo así) no es la vida de un hidalgo de un lugar de la Mancha, sino la de uno de los pares de la corte del emperador Carlomagno.

Hay que añadir, quizás, que la imitación de Ariosto no se limita a la literatura caballeresca: cuando Orlando se lanza a emitir una lamentación

19 Ariosto (1976: 590; *O. F.*, XXIII, 102, 1-4).

20 Véase Rajna (1900: 394-408).

sobre lo que él toma por traición de Angélica, un *lamento* del estilo de los *lamenti* de tragedia (y, algunos decenios más tarde, de ópera), se sirve de un epigrama latino del humanista Marullus, obedeciendo así a los postulados de la poética clasicista del Renacimiento. Y, por supuesto, en el debate sobre el *Orlando Furioso*, los comentaristas notaban la fuente del lamento, y lo criticaron como hurto (plagio) o lo admiraron como imitación.²¹

Alusiones a obras literarias de la Antigüedad, e incluso minuciosas imitaciones, no faltaban, desde luego, en los libros de caballerías medievales. Los autores del *Tristan* en prosa, por ejemplo, inventan, para constituir una nueva primera parte de la novela, una vasta genealogía de Tristán. En ella se narran detenidamente los destinos de dos de sus abuelos, Chelinde y Apollon l'Aventureus, señor del reino de Leonois (Leonís): se trata del cumplimiento de una profecía —un hijo mata a su padre y contrae matrimonio con su madre—, es decir: se cuenta, con ligeras variaciones, el caso horrible —y nunca olvidado desde los tiempos de Sófocles— de Edipo.²²

Otra imitación de la historia de Edipo en la Edad Media, también compuesta en Francia y escrita en francés, halló repercusión en España, y precisamente en el *Amadís de Gaula* y, a través de él, en el *Quijote*: hablo de la leyenda de Gregorio,²³ del papa Gregorio (pero el texto no se refiere a ninguno de los papas que llevaron este nombre); esta *Leyenda* (o *Vida*) *de Gregorio*, del siglo XII, no es idéntica en todos los detalles a la fuente del *Gregorius* del poeta alemán Hartmann von Aue (ca. 1190), que a su vez sirvió de punto de partida para Thomas Mann en su novela *Der Erwählte*. El protagonista de esta leyenda conocidísima en toda la Europa del

21 Véanse las indicaciones detalladas en Rajna (1900: 402-403). Para la imitación de todo un episodio virgiliano, el de Niso y Euríalo (*Eneida*, IX) por Ariosto (*O. F.*, XVIII, 65 ss.), véase König (2003: 192-197).

22 El texto del *Roman de Tristan* al que me refiero es el publicado por Curtis en 1963. El resumen de la historia de Apollon y Chelinde que se lee en la página 100 manifiesta claramente la imitación del mito de Edipo: «Par cest conte que vos avés oï, poés vos entendre que li fils ocist son pere, e après la mort de son pere prist il sa mere a moillier. Il ama sa mere come sa feme, e ele lui come son seignor». Hay que añadir que el tema de Edipo había sido tratado en Francia ya a mediados del siglo XII en forma de novela rimada en octosílabos, el *Roman de Thèbes*, basada en la *Tebaida* de Estacio; hubo también prosificaciones. Conserva su importancia el estudio temático del primer editor, L. Constans (1881).

23 La versión más antigua (segunda mitad del siglo XII) de ese poema compuesto igualmente en octosílabos rimados fue editada por Telger (1933).

Medioevo nace como hijo del pecado, es decir, de un incesto de hermano y hermana; en un barril se le expone al río que le llevará al mar, sin olvidar de proveerle de un pergamino y monedas de oro y plata para asegurar que se sepa, al hallarlo, que es de alto linaje, como Amadís es «hijo de rey». Salvado lejos de su patria, recibe una educación adecuada de caballero cristiano; se casa —sin enterarse de nada— con su madre; cuando la verdad llega a saberse, se retira a expiar sus culpas (y las de sus padres) en una peña aislada y desierta en el mar durante diecisiete años; al elegirse en Roma un papa, una voz celestial le designa como el más digno, así que finalmente se ve elevado a la Santa Sede.

Al adaptar esta pía leyenda relacionada con algunas otras más²⁴ que *imitan* el mito del «pecador inocente» de Edipo, García de Montalvo —o, más bien, el autor o autores de la versión más antigua que él modernizó, ampliándola— cambió muchos detalles, como demostró convincentemente hace ya cincuenta años Walter Pabst en un importante artículo que no obtuvo en España la resonancia merecida.²⁵ Sin embargo, el cuento de la penitencia del caballero en la Peña Pobre se ha apropiado —aunque falte por completo el motivo del incesto— el cuento pío de la penitencia del futuro papa Gregorio. Mas, naturalmente, el célebre episodio del *Amadís*, a pesar de ser imitación, no es una imitación burlesca o cómica, ni mucho menos. Es una parodia: parodia en el sentido serio de *contrafactum*, pues el sentido espiritual, profundamente cristiano de la leyenda de Gregorio sufre una secularización (al ser trasladado al mundo de la caballería).²⁶ En el mismo momento, la caballería y especialmente el concepto del amor cortés ganan en profundidad, llenándose de cierto misticismo que, a pesar de la secularización mencionada, se adivina bajo el ropaje caballeresco.

24 Véase Pabst (1955: 38-49).

25 Pabst (1955). Se estudian en este trabajo, cuyo título sería en español «El castigo de sí mismo en la peña. Para el parentesco de Amadís, Gregorio y Edipo», además de las obras ya citadas, *El Cavallero Zifar*, *El siervo libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón, así como el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. El artículo de Pabst no figura en la «Bibliografía selecta» de la edición del *Amadís* de Rodríguez de Montalvo por Cacho Bleuca (Rodríguez de Montalvo, 1987: 214-216); en la *Bibliografía* de Eisenberg y Marín Pina (2000: 155) lleva el número 1955.

26 Respecto al concepto de parodia y sus definiciones véanse Hempel (1965), Hutcheon (1985) y Rose (1993).

Para don Quijote, este misticimo del amor cuadra bien con la furia del celoso. No ve ninguna dificultad en imitar «juntamente» a Amadís y a don Roldán.

Quiero dedicar la última parte de mi ponencia a la pregunta siguiente: ¿Se puede decir que Cervantes tuvo en los libros de caballerías un modelo del tipo específico de *imitación* del cual hace representante a don Quijote? ¿Existe otro protagonista que se propusiera embellecer su destino, su fama y gloria por la *imitación* de las hazañas de héroes literarios?

Pues sí, este protagonista existe: se llama Baldus, es invención de Merlín Cocayo, alias Teófilo Folengo, habla y piensa en un idioma burlesco, el latín macarrónico, y pasa si no su vida entera, por lo menos una parte importante de su vida, la época juvenil de su formación, leyendo libros de caballerías (en su caso, los *cantari* de los juglares o cantantes callejeros) y buscando orientación para sus acciones en momentos difíciles en sus lecturas. Baldus —Cervantes pudo conocer su historia tanto en una de las cuatro versiones del original latino²⁷ como en la adaptación castellana (1542)—²⁸ Baldus es (lo que él no sabe) hijo de padres de la más alta nobleza de Francia; nace y pasa su niñez y juventud en un ambiente rural, aldeano, rústico. Igual que don Quijote, no puede llevar la vida que según su procedencia (o, en el caso de don Quijote, sus ideales) le conviene. Muy temprano, el niño Baldus aprende a leer, y se dice que llegó rápidamente a recitar la *Eneida* de Virgilio:

nostrique Maronis
terribiles guerras fertur recitasse magistro.²⁹

Pero, apenas entrado en contacto con los libros dedicados a Roldán («Orlandi volumina»),³⁰ se le olvidan todos los temas de gramática y retórica: sólo las hazañas de Roldán y de Renaldos le atraen e incluso encantan:

27 Véase la «Nota critica ai testi» en la edición del *Baldus* por Cordié (Folengo, 1977: 1033-1034). Las fechas de publicación de las cuatro versiones son 1517, 1521, 1539-1540 y 1552.

28 Disponemos desde hace poco de una buena edición del *Baldo* castellano por Gernert (*Baldo*, 2002).

29 Folengo (1977: 138; *Baldus*, III, 92-93).

30 Folengo (1977: 138; III, 94: «At mox Orlandi nasare volumina coepit»).

Orlandi tantum gradant et gesta Rinaldi,
namque animum guerris faciebat talibus altum.³¹

El poeta nos ofrece entonces un catálogo (en más de diez hexámetros) de lo que podríamos llamar «la biblioteca de don Baldo»:

Legerat Ancroiam, Tribisondam, facta Danesi,
Antonaeque Bovum, Antiforra, Realia Franzae,
innamoramentum Carlonis et Asperamontem,
Spagnam, Altobellum, Morgantis bella gigantis,

Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit,
utque caminavit nudo cum corpore mattus [...].³²

Todavía nos acercamos más al hidalgo lector de la Mancha cuando leemos que aquellas aventuras impulsaban a Baldus a altas empresas de armas, las cuales —siendo muy a pesar suyo demasiado joven aún— sólo podía ejercer haciendo pedazos los bancos de su escuela y las cabezas de sus maestros, distribuyendo golpes con sus libros:

spezzabatque libris tavolas testaque pedantis.³³

En varios episodios el joven Baldus imita (como he tratado de establecer en anteriores trabajos) a uno de los protagonistas de sus libros, Renaldos, sin hacer patente su imitación.³⁴ Pero hay por lo menos un caso en el que el niño Baldus, perseguido por un *bravaccio* por haber herido gravemente a otro niño en una riña, se acuerda de un episodio de la historia de Orlando y se decide a *imitarlo* (con buen éxito, desde luego):

31 Folengo (1977: 139; III, 102-103).

32 Folengo (1977: 139-141; III, 104-107; 110-111). Todos los títulos se refieren a *cantari* y *poemi cavallereschi* bien documentados, como, por ejemplo, el *Libro de la regina Ancroia*, la *Trabisonda (hystoriata)* —de la cual existe una traducción castellana, *La Trape-sonda que es tercero libro de don Renaldos [...]*— o el *Innamoramento di Carlo Magno*, fuente de las dos primeras partes del *Libro del noble y esforçado cavallero Renaldos de Montalván*, Toledo, 1523. Para más detalladas informaciones remito al último de los estudios contenidos en la colección de König (2003: 169-212). Los dos últimos versos citados arriba se refieren, por supuesto, al *Orlando Furioso* de Ariosto, y especialmente a la locura de Orlando, que don Quijote quiere tomar por modelo.

33 Folengo (1977: 141; III, 120).

34 Véase especialmente König (1996).

Baldus ad historiam Rotolandi mente recurrit.³⁵

Aquí, pues, el protagonista se orienta, en un momento crucial de su vida, conscientemente al «norte, al lucero, al sol de los valientes [...] caballeros», como decía don Quijote con respecto a Amadís de Gaula.

¿Ha leído Cervantes la obra de Teófilo Folengo? Creo que sí, y creo que ha tenido entre las manos precisamente la segunda versión, la llamada *Toscolana* (1521), en cuya introducción (en prosa) se describe el hallazgo del manuscrito del *Baldus* en una cueva. He dicho «creo que» porque no me atrevo a afirmar que Cervantes se ha servido de esta «redacción» de 1521 (las otras son de 1517, de 1539-1540, y la póstuma de 1534). Todas estas versiones, salvo la primera, contienen al lado del *Baldus* otras obras en latín macarrónico cuyo texto y cuyas dimensiones no son idénticos: la *Zanitonella*³⁶ —un ciclo de poesías burlescas que parodian la poesía amorosa petrarquista y cuya influencia directa llega hasta el *Tomé de Burquillos* de Lope de Vega—³⁷ y los *Epigrammata*,³⁸ en los cuales Cervantes pudo hallar aquella alusión (utilizada en la descripción de Rocinante) al «caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*».³⁹ Una parte de estos epigramas está dedicada a personajes del *Baldus* mismo: «Ad Falchettum», «Ad Baldraccum», «Ad Baldum». Tengo la impresión de que los «elogios» burlescos de las poesías dedicatorias al principio del *Quijote* («Amadís de Gaula/Orlando Furioso a don Quijote»; «Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote», etc.) están inspirados en parte por aquellos epigramas macarrónicos. Lo que nos falta es una edición comparada de estos textos; sólo con pleno conocimiento de sus variantes será posible pronunciarse fundadamente sobre su importancia para Cervantes. *Videant comparatistae!* No quiero despedir a Baldus sin mencionar otra vez a su amigo (ya nombrado) Falchettus, memorable por

35 Así suena el verso en la versión llamada *Toscolana* (1521), ed. de Portioli (1882: 89); en la versión posterior publicada por Cordié (Folengo, 1977: I, 154; III, 365) Folengo cambió la forma del nombre «Rotolandi» por «Orlandini».

36 Folengo (1977: 3-70).

37 Véase König (2004: 242, n. 15).

38 Folengo (1977: 610-621).

39 Cervantes (1999a: 42); la cursiva es mía. Remito a la nota de Camera de Asarta (1963).

su forma extraña (medio hombre, medio perro) debida —en la adaptación castellana, el *Baldo*— a hechizo. ¿No nos recuerda el hechizo transformativo del *Coloquio de los perros*?⁴⁰

Para terminar voy a volver a don Quijote. Acabo de explicar que él, a diferencia de la mayoría de los héroes caballerescos (en la literatura), destaca por confesar el carácter imitativo de su proyecto de vida. Y se entiende fácilmente por qué lo hace: lo hace para alcanzar y, si fuera posible, superar la gloria de aquellos insuperables. Pero no todos los sucesos de su vida son gloriosos, y de estos menos honrosos rechaza toda responsabilidad, atribuyéndolos al obrar de malos encantadores. El caso más espectacular, en el cual realmente los malos encantadores están visibles para todo el mundo, es el del «enjaulamiento» (si puede decirse) de don Quijote en el capítulo 46 de la Primera parte: se hizo «una como jaula, de palos enrejados», y «le encerraron dentro» para llevarle a su pueblo.⁴¹ Claro está que aquí la iniciativa está en manos de otros, y no del caballero de la triste figura como forjador de su suerte. De imitación él no podría hablar; pero Cervantes sí: porque exactamente como aquí los encantadores (ficticios) tratan al ingenioso hidalgo, flor de los caballeros y espejo de caballerías, exactamente así los caballeros de los *Quatro libros de Amadís de Gaula*, y precisamente Amadís mismo, trataban (hacia el fin del libro IV)⁴² al Encantador más peligroso y más malo: Arcaláus. Yo he visto en esto siempre una de las *imitaciones*, de las *parodias* más sutiles de Cervantes, y así lo escribí hace más de cuarenta años en una reseña.⁴³ Los comentarios del *Quijote* —hasta el más reciente en la edición crítica de Francisco Rico— no han hecho suya (pero tampoco contradicho) esta sugerencia. Tanto más placer me ha causado hallar en el comentario de Juan Manuel Cacho Ble-

40 Véanse mis consideraciones sobre Falchettus y su relato autobiográfico en el *Baldo*, en König (2003: 105-136, especialmente: 129-132). En cuanto a la *Vita* de Falcheto y sus relaciones con el *Coloquio de los perros*, véase también Blecua (1971-1972: 175-178).

41 Cervantes (1999a: 536-537).

42 Arcaláus es apresado en el cap. 117 del Libro Cuarto; su mujer consigue su liberación de la «jaula de fierro» casi doscientas páginas después, en el cap. 130; véase la ed. del *Amadís* de Rodríguez de Montalvo por Cacho Blecua (Rodríguez de Montalvo, 1991: 1531-1728).

43 Véase esta reseña a la tesis doctoral de Neuschäfer (1963) en König (1966, especialmente, 237, n. 2).

cua a su gran edición del *Amadís* esta nota, que se refiere al pasaje «Arcaíus preso estava en la jaula de fierro»: «Don Quijote, I, XLVI, también será recluso en “una como jaula”». ⁴⁴ Puede ser que lo que en el *Quijote* es imitación literaria, en el *Amadís* sea *mimesis* en el sentido de ‘imitación de la realidad’: el caso contemporáneo más conocido en toda Europa era el del cardenal francés Jean de (la) Balue, quien fue preso por traición por el rey Luis XI de Francia y detenido en una jaula de hierro ⁴⁵ en la ciudadela de Loches (departamento de Indre-et-Loire) durante todo un decenio (1469-1480), para después ser tratado con distinción por el rey Carlos VIII y por más de *un* papa.

Referencias bibliográficas

- ARIOSTO, Ludovico (1976), *Orlando Furioso*, ed. de Cesare Segre, Milán, Mondadori.
- ARISTÓTELES (1952), *Poétique*, ed. de J. Hardy, París, Les Belles Lettres, 2.ª edición.
- BALDO (*Sevilla, Dominico de Robertis, 1542*) (2002), ed. de Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 13.
- BLECUA, Alberto (1971-1972), «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34, pp. 147-239.
- CAMERA DE ASARTA, Vittorio (1963), «Consideraciones sobre un punto dudoso en el *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 46, pp. 179-180.
- CERVANTES, Miguel de (1999a), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 3.ª edición.
- (1999b), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. de Francisco Rico, *Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, 3.ª edición.
- CONSTANS, Léopold (1881), *La légende d'Edipe, étudiée dans l'antiquité, au moyen-âge et dans les temps modernes*, París, Maisonneuve.

⁴⁴ Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Cacho Blecuca (1991: 1721 y n. 82).

⁴⁵ Esta «cage» se menciona hasta en la Guía Michelin, *Châteaux de la Loire*, París, 1958, p. 75; no falta tampoco en los artículos biográficos de las grandes enciclopedias, como, por ejemplo, el *Lessico Universale Italiano* [1969], en el que la hallamos (vol. II, p. 607a, s. v. *Balue, Jean*) en forma de una «gabbia di ferro».

- EISENBERG, Daniel, y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FOLENGO, Teofilo (1882-1883), *Le Opere maccheroniche di Merlin Coccai*, ed. de Atilio Portioli, Mantua, Mondovi, 2 vols.
- (1977), *Folengo. Aretino. Doni, Tomo I: Opere di Teofilo Folengo*, ed. de Carlo Cordié, Milán-Napoles, Riccardo Ricciardi Editore.
- FORCIONE, Alban K. (1970a), *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press.
- (1970b), «Cervantes, Tasso and the *Romanzi Polemic*», *Revue de Littérature Comparée*, 44, pp. 433-443.
- GALLEGRO MORELL, Antonio (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 2.^a edición.
- GMELIN, Hermann (1932), «Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance», *Romanische Forschungen*, 46, pp. 83-360.
- HEMPEL, Wido (1965), «Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 15, pp. 150-176.
- HEMPFER, Klaus W. (1987), *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*, Stuttgart, Steiner.
- (2004a), «Il dibattito sul “romanzo” nel Cinquecento italiano e la teoria dei “libros de caballerías” nel *Don Quijote*», en Javier Gómez-Montero y Bernhard König (dirs.) y Folke Gernert (ed.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote») = Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 19-33.
- (2004b), *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Módena, Franco Cosimo Panini.
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres-Nueva York, Methuen.
- KÖNIG, Bernhard (1966), Reseña a H.-J. Neuschäfer, *Der Sinn der Parodie im Don Quijote* (1963), *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 203, pp. 236-240.
- (1996), «Baldus - Scimia Rinaldi. Il cantare di *Trabisonda* come fonte del Folengo», en Klaus Ley, Ludwig Schrader y Winfried Wehle (eds.), *Text und Tradition. Gedenkschrift Eberhard Leube*, Fráncfort del Meno, Peter Lang, pp. 221-237.
- (2003), *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*, Folke Gernert y Javier Gómez-Montero (eds.), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- (2004), «Sirenenklänge oder Die Geliebte im Wasser. Zur Präsenz Petrarcas in Lope de Vegas *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*»,

- en Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (eds.), *Pasajes - Passages - Passagen. Homenaje a Christian Wentzklaff-Eggebert*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 239-250.
- LAUSBERG, Heinrich (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Múnich, Max Hueber, 2 vols.
- Lessico Universale Italiano, vol. II* (1969), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1963), *Der Sinn der Parodie im Don Quijote*, Heidelberg, Carl Winter.
- PABST, Walter (1955), «Die Selbstbestrafung auf dem Stein. Zur Verwandtschaft von Amadís, Gregorius und Ödipus», en Rudolf Grossmann y Walter Pabst (eds.), *Der Vergleich. Literatur- und sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi zum 1. April 1955*, Hamburgo, Cram, de Gruyter & Co., pp. 33-49.
- RAJNA, Pio (1900), *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi*, Florencia, Sansoni, 2.^a edición.
- RILEY, Edward C. (1962), *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press.
- (1973), «Teoría literaria», en *Suma cervantina*, eds. Juan Bautista de Avall-Arce y Edward C. Riley, Londres, Tamesis Books, pp. 293-322.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, vol. I.
- (1991), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, vol. II, 2.^a edición.
- Le Roman de Tristan en prose* (1963), ed. de Renée L. Curtis, Múnich, Max Hueber, 2 vols.
- ROSE, Margaret A. (1993), *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TELGER, Gerta (1933), *Die altfranzösische Gregoriuslegende nach der Londoner Handschrift*, Münster-París, Romanisches Seminar-Droz.
- WEINBERG, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2 vols.

LOS LIBROS DE CABALLERÍAS EN LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES POPULARES DEL *QUIJOTE*

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid
Centro de Estudios Cervantinos

*A Alberto del Río Noguera,
experto en fiestas y amistades*

1. Es siempre agradable, agradable y cómodo, transitar los lugares comunes. Y, sin duda, uno de los más pisoteados alrededor del *Quijote* tiene que ver con el hecho de remarcar su rápido e indiscutido éxito desde los primeros meses de difusión. No hay crítico, al margen de épocas, de geografías y de corrientes metodológicas, que no se haya dejado arrastrar por el entusiasmo de esta idea, llegando a hipérboles sólo explicables por los efectos que la «afición y el gusto» de la continua lectura de las aventuras quijotescas produce. Pero no nos salgamos fuera del camino aquí marcado, del lugar común que ahora interesa. Las ediciones piratas de Lisboa (reino de Portugal) y de Valencia (reino de Aragón), las reediciones madrileñas y las que se imprimen en Bruselas o Milán, la aparición de personajes disfrazados de don Quijote en fiestas como las que se vivieron en Valladolid en 1605, o la difusión europea, ya sea en ejemplares en español curiosamente anotados o ya en las tempranas traducciones que se realiza-

ron al inglés (Thomas Shelton en 1612) o al francés (François Oudin en 1614)¹ marcan las líneas maestras para poder defender —y volver a recordar— lo que es un lugar común en la crítica cervantina, uno de sus pilares más intocables. Y eso, sin entrar en las continuas citas que aparecen en los escritos de la época y en las celebraciones de todo tipo y naturaleza, donde las figuras de don Quijote y de su escudero Sancho Panza se han convertido en un clásico.

No es mi intención abrir nuevos caminos ni abandonar este lugar común, sino limpiar en algo la broza que la crítica cervantina —a partir de principios del siglo XIX— ha ayudado a hacer crecer en sus bordes, y que habla de cómo el éxito inicial del *Quijote* es la mejor demostración de cómo acabó con un género, el de los libros de caballerías castellanos, que ya hacía tiempo sólo gozaba de la «afición y el gusto» de las clases menos nobiliarias; esa broza que convierte la sátira moral en principio motor de la obra cervantina, como bien defendieron los lectores ingleses desde principios del siglo XVIII. Pero, como intentaré mostrar, la situación es completamente la contraria: don Quijote triunfa en el imaginario colectivo desde un principio porque se le sitúa como uno más de los héroes que aparecen en los libros de caballerías, un héroe particular, ya que más que el honor y las destrezas bélicas, insta a la risa y al entretenimiento. Y es aquí, dentro del género de los libros de caballerías, que aún gozaba de cierto público lector, donde la propuesta cervantina buscó el anclaje para su éxito inicial, el más caballeresco, el más vinculado a la propuesta narrativa triunfante en el momento, el de los libros de caballerías de entretenimiento. Y nunca al contrario.

2. La aparición de las figuras de don Quijote y Sancho Panza, y de los diferentes personajes de la novela cervantina, en las distintas celebraciones que a un lado y otro del Atlántico se sucedieron en los primeros veinte años de su difusión, se ha leído y destacado del conjunto como si de una excepción se tratase. Las fiestas interesan no como un complejo entrama-

1 Véase ahora Carlos Alvar (2005). Sin olvidar que en 1608 se tradujo al francés el «Curioso Impertinente», y un año después los capítulos dedicados a la muerte de Crisóstomo: *La meurtre de la Fidelité et de la Défense de l'Honneur, où est racontée la triste et pitoyable aventure du Berger Philidon, et les raisons de la belle et chaste Marcelle, accusée de sa mort. Avec le discours de don Quichotte, de l'excellence des armes et des lettres.*

do que va de la celebración al entretenimiento, sino como un mero recipiente en que destacar uno de sus ingredientes, que no suele ser precisamente el más trascendente en aquel momento. Leídas en conjunto, analizadas en sus detalles, la imagen que se ofrece de las primeras apariciones de los personajes quijotescos en los primeros veinte años de su difusión se llena de matices. Y a esos matices, especialmente a los caballerescos, quisiera dedicar mi intervención.

Don Quijote y Sancho Panza, caballero andante y escudero, saldrán a la palestra de las fiestas organizadas para conmemorar o celebrar acontecimientos de diversa naturaleza:²

A) Nacimiento o bautizo de príncipes o herederos, como los torneos y espectáculos taurinos organizados en Valladolid el 10 de junio de 1605 para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe IV,³ o la escena campestre del 28 de junio de este mismo año, o los vividos en 1613 en la ciudad alemana de Dessau (capital del principado de Anhalt) con los que se festejó el bautizo del hijo del príncipe heredero Johann George d'Anhalt.⁴

B) Nombramiento de un nuevo virrey, como sucedió en la ciudad peruana de Pausa en octubre de 1607, una de las primeras fiestas en las que don Quijote y Sancho gozan de un gran protagonismo.⁵

2 Algunos de ellos han sido citados, aunque no estudiados en su conjunto, en los siguientes estudios: Francisco A. de Icaza (1918); Miguel Herrero García (1930); Ascensión Rivas Hernández (1998) y José Montero Reguera (2005).

3 Véase Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*, trad. de Narciso Alonso Cortés (1973); y la nueva edición y traducción realizada por Aurelio Vargas Díaz-Toledo para *Anales Cervantinos*, en prensa.

4 Se han conservado en el libro de Tobias Hübner, *Cartel, Auffzüge, Vers und Abris-se, So bey der Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa, den. 27. und 28. Octob. Verlauffenden 1613. Jahrs*. Leipzig, 1614, del que se conocen en la actualidad tres ejemplares: Sächsische Landesbibliothek, Dresde (Hist.Anhalt.113); Forschungsbibliothek Gotha: Hist 8 ?1511/3 (2) e Institut national d'histoire de l'art. Collection Jacques Doucet. Bibliothèque. París (FIAA, 8 Res 698). De esta última, puede verse reproducción en el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905*: <www.qbi2005.com>.

5 El documento original fue dado a conocer por Francisco Rodríguez Marín en 1911: *El Quijote y don Quijote en América* (conferencias leídas en el Centro de Cultura Hispano-Americana los días 10 y 17 de marzo de 1911), Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1911 (reimpreso, con facsímil, en «Don Quijote en América en 1607», 1921, *Estudios Cervantinos*, 1947: 573-596); en la actualidad se encuentra en el Archivo Rodríguez Marín del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Una nueva edición, con facsímil, puede consultarse ahora en José Manuel Lucía Megías y Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2005).

C) Entradas de monarcas a las ciudades, como la que se produjo en la ciudad alemana de Heidelberg, en 1613, durante el viaje realizado por los recién casados Federico V del Palatinado e Isabel Stuart, hija del rey Jacobo I de Inglaterra.⁶

D) Diversas celebraciones religiosas; sólo se reseñan aquellas en que aparece citado don Quijote o Sancho como parte de ellas:

- Fiestas en honor de la beatificación de Santa Teresa, en 1614, realizadas en Córdoba⁷ y Zaragoza.⁸
- Fiestas en honor de la Inmaculada Concepción, en 1616, que se celebraron en diversas ciudades, como Baeza,⁹ Sevilla,¹⁰ Universidad de Sevilla,¹¹ Salamanca¹² y Utrera.¹³

6 El texto ha sido traducido por Paz de Borbón con el título «Torneo en el Palatinado en 1613», (1905).

7 Juan Pérez de Valenzuela, *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la Beatificación de la gloriosa Patriarca Santa Teresa de Jesús, fundadora de la reformatión de Descalços y Descalças Carmelitas, con la Justa Literaria que en ella hubo [...]* Dirigida a D. Francisca de Guzmán, Marquesa del Carpio, señora de las Villas de Adamuz y Perabad, Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1615. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de Madrid: 3/39118.

8 Luis Díez de Aux, *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesús hizo la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1618. Ejemplar consultado: Real Academia Española (Madrid): RM-6854.

9 Antonio Calderón, *Relación de la fiesta que la insigne Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora, con la carta que la dicha Universidad escribió a su Santidad, y el singular Estatuto hecho a favor de la Concepción, dispuesta por el maestro don Antonio Calderón, catedrático de Artes, dirigida a la muy noble y antigua ciudad de Baeza*. Año 1618, Impresa con licencia, por Pedro de la Cuesta, Vendese en la Imprenta. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de Madrid: R/35428.

10 *Relación de las fiestas que la Cofradía de Sacerdotes de San Pedro Advíncula celebró en su Iglesia de Sevilla a la Purísima Concepción de María*. Año 1616 (referencia y texto tomado de Leopoldo Rius, 1895-1905, reimpr., 1970: vol. II, 326, ítem 553).

11 Alonso Sáez, *Relación de la fiesta que el Colegio Mayor de Santa María de Jesús, Universidad de la ciudad de Sevilla, hizo, en la publicación de un estatuto, en que se juró la Concepción limpiísima de nuestra Señora sin mancha de pecado original*, Sevilla, Francisco de Lira, en la calle del callejón de las Armas en el callejón del Colegio Inglés, 1617. Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de Madrid: R/12677 (12).

12 *Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de octubre de 1618 al juramento del nuevo estatuto, hecho en 2 de mayo del dicho año, de que todos los graduados defenderán la pura y limpia Concepción de la Virgen N. S. concebida sin mancha de pecado original*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1618.

13 *Breve relación de la grandiosa fiesta y máscara que la villa de Utrera y Clero de S. María de la Mesa, Iglesia Mayor d'ella, y el Licenciado Juan Cintado catedrático y estudiantes*

- Fiestas en honor de la beatificación de San Isidro (1619), como la celebrada en México en 1621.¹⁴

La lectura de estas particulares celebraciones a principios del siglo XVII permitirá diseñar una clara radiografía de cómo fue leído y entendido el primer *Quijote*, el *Quijote* de 1605, libro de caballerías de entretenimiento, uno de los mejores textos caballerescos jamás escritos.

3. El corregidor Francisco de Álava y Norueña no pensó en otro tipo de fiesta para aclamar el nombramiento de un nuevo virrey que la celebración de una sortija en su pequeña población minera peruana: Pausa. Los actos tenían que ser fastuosos para poder dejar constancia de ellos y para que su noticia llegara al nuevo virrey, el marqués de Montesclaros, cuando se hiciera cargo de su nuevo puesto en Lima. Francisco de Álava y Norueña, «grande aficionado» al nuevo virrey estaría pensando en ganarse desde un principio su favor y estima. Pero tampoco hay que ir tan lejos en las especulaciones: una fiesta es siempre motivo de alegría y entretenimiento... ¡y son tan pocos los que se dejan caer por estas tierras americanas! Y allí estarán todos, sentados en los tres andamios levantados en la plaza:

Abía tres andamios cerca d'este puesto: uno a la mano derecha y dos al izquierda, todos entapicados con tafetanes de colores. En el de la mano derecha estavan las damas y en los dos de la izquierda, en el uno los juezes, que era el Padre Presentado fray Antonio Martínez, Juan de Larrea Surbano y un Cristóval de Mata de Potosí, que acertó a llegar aquí a este tiempo, gran corredor de lanças; y en el otro algunos frailes y clérigos que binieron a ver las fiestas.¹⁵

Las celebraciones comenzaron diez días antes, con una «encamisada» formada por más de cuarenta jinetes, que pusieron un «cartel en la plaza, debajo de un dosel de terciopelo camesí». Nada se dice de su contenido, pero tampoco importa desconocer sus detalles, ya que su tono debía ser

de su Colegio hicieron a la limpia Concepción de la Santísima Virgen María N. Señora, en la publicación del Breve de su Santidad, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1618. Ejemplar consultado: Real Biblioteca: III-6583 (1).

14 Juan Rodríguez Abril, *Verdadera relación de una máscara que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el Labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación*, México, Pedro Gutiérrez, en la calle de Tamba, 1621.

15 Todas las citas remiten a nuestro trabajo, indicado en nota 5.

similar a tantos carteles de desafío de la época. En él, un mantenedor, en este caso el «Caballero de la Ardiente Espada», desafía a todos los caballeros de la comarca a presentarse en la plaza para correr lanzas y ganar los premios establecidos. Así son los carteles de desafío reales, habituales en la Edad Media y Moderna, así lo eran en las páginas de tantos libros de caballerías y en tantas sortijas y torneos celebrados en diversas ciudades a principios del siglo XVII, como las que en Zaragoza se vivieron en 1599 para celebrar el viaje de Felipe III y Margarita de Austria, o las más maravillosas, que se celebraron en 1630, cuando la ciudad quiso tirar la casa por la ventana ante la llegada de la reina de Hungría, Felipe IV y los infantes sus hermanos.¹⁶

Luis Díez de Aux en el *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesús hizo la Imperial Ciudad de Zaragoza*, publicado en 1618, ofrece el texto completo del cartel de desafío que don Juan de Funes y Villapando, señor de las Naronías de Quinot y Oferá, con nombre del Caballero de Ávila,¹⁷ que comenzaba de la siguiente manera:

Un caballero de la antigua y noble ciudad de Ávila ha llegado a ésta de Zaragoza, por su gran nobleza patria común de forasteros, a donde mejor que en otra alguna de España le ha parecido podrá desempeñarse de una justa obligación que tiene; da infinitas gracias al cielo de que, habiendo salido de Ávila muchos caballeros todos confederados a publicar por el mundo la honra de su Patria, haya sido el primero que ha llegado a Zaragoza, a donde el 12 de octubre del año 1614 defenderá que si Toledo por Ildefonso y Leocadia, Zaragoza por sus innumerables mártires, Barcelona por Eulalia, Valencia por Vicente Ferrer, Huesca por Laurencio y Vicencio, Alcalá por Justo y Pastor, Calleruga por Domingo y Sevilla por Isidoro, tiene ocasión de alegrarse también como todas Ávila por haber nacido en ella la S. Madre Teresa de Jesús, que, si aquellos santos son gloria de la patria, nuestra S. Madre no solo lo es de la suya pero de todo el orbe, pues con su heroica santidad, oración, doctrina y exemplo de sus hijos e hijas, mediante la divina gracia, engendra, cría y sustenta la virtud en los fieles. Y pues los ingenios muestran su agudeza y devoción celebrando sus perfecciones por la pluma, razón es que, la misma devoción descubra el valor de los gallardos y generosos pechos por la lanza. Por lo cual, en el ya seña-

16 Véanse para estos festejos, M.^a Carmen Marín Pina (1996) y Alberto del Río Noguera (2003), donde el lector interesado encontrará numerosas referencias bibliográficas.

17 Juan Bautista Felices de Cáceres le dedicó un poema épico: *El Cavallero de Ávila. Por la Santa Madre Teresa de Jesús; En las Fiestas, y Torneos de la Imperial ciudad de Caragoça*, publicado en Zaragoza por Diego de Latorre en 1623.

lado día, a tres lanças de sortija, y dos de estrafermo, defenderá el Caballero de Ávila su intención: las condiciones y precios son los siguientes (Real Academia Española: RM-6854, ff. 10v-11r).¹⁸

En otras ocasiones se aprovechará el propio cartel de su tono solemne para acrecentar la burla, al poner en boca de don Quijote palabras grandilocuentes, como en el cartel de 1613 de Leipzig,¹⁹ como así sucede en el torneo en el Palatinado celebrado ese mismo año en 1613, todo ello con tonos humorísticos, como se aprecia desde el título y comienzo del cartel:

DON QUIJOTE DE LA MANCHA, CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA, A TODOS LOS CABALLEROS CIRCUNVECINOS, SUS COMPATRIOTAS, QUE TIENEN REUMA EN LOS SESOS Y NO LE ESCONDEN BIEN BAJO EL SOMBRERO, Y SON DE LA CLASE Y PLANTA DE LOS BARONES.

La fama tan renombrada de mi descomunal arrojio, y la asombrosa fuerza de mi brazo a la cual no escapan sino con muerte o prisión cuantos admiren otra belleza que no sea la de la incomparable Dulcinea del Toboso, ha atemorizado de tal modo a todos los caballeros circunvecinos que no encuentro ninguno con quien probar las perfecciones sin par de la princesa de mi corazón, y sostenerlo con mi varonil diestra. Por eso y para que por falta de campeones no se abandone por completo el alabado y más antiguo de los ejerci-

18 También en las fiestas que se organizaron en la Universidad de Sevilla para celebrar la Inmaculada Concepción, según narra Alonso Sáez en su relación, el viernes 28 de enero de 1617 se pudo contemplar una sortija en la plaza, siguiendo el cartel que una semana antes había colgado allí el Caballero Piadoso: «El Caballero Piadoso, hago saber a todos los caballeros, sevillanos, extremeños, canarios, del condado y de Utrera y sus confines, a cuya noticia viniere el presente desafío, cómo el viernes siguiente después de la lección de vísperas, mantendré en esta plaza y en carrera pública a tres lanças de sortija la cuja al ristre que el Estatuto hecho en nuestra Universidad, cerca de la limpísima Concepción de Nuestra Señora, está bien hecho, y esto sustentaré siendo condición demás de las acostumbradas que el que de conformidad de los jueces saliere conmigo perdidoso sea obligado a firmar mi opinión de su nombre; demás de que el aventurero a quien su buena suerte diere la honra de la victoria, ganará de mi parte por justo premio de su valor un excelente “Vademécum” con todo recaudo de escribir».

19 Dice así: «El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, Cavallero de la Triste Figura, Señor del estremado cavallo Rocinante, Coronado de la Esperanza y imaginación del Imperio de Trebisonda [sic], Derribador y vencedor de los gigantes Caraculiambrós, de las Islas Malindranias, Siervo de la Señora Dulcinea, sin par, del Toboso; yo, el Cavallero del Phénix, único entre muchos; yo, el Derribador de agravios y tuertos, liberador de viudas y pupulis; yo, el Espejo de caballería, la flor de gentileza, el amigo de la reina Xarilla, y querido de la Emperatriz Pandafilanda, los deleites de la linda Maritornes; yo, el amparo y remedio de los menesterosos, el miedo de los tiranos, el espanto de los terribles y la quinta esencia de todos los caballeros andantes». Cito por el ejemplar conservado en París, pp. 31-33 (véase nota 4).

cios de la caballería, me contento con acomodarme a la flaqueza de aquellos que no se pueden presentar ya con sus armas usuales ante mi temida presencia. Y para ese fin he venido con mi antiguo y fiel escudero Sancho Panza, testigo fidedigno de mi excelsa caballería y admirables aventuras (de las cuales sacó conmigo varias veces muchos palos), después de haberle hecho caballero con el ceremonial acostumbrado en recompensa de los numerosos servicios que me ha prestado, ahora que acaba de cumplir sus sesenta y cinco años. Me coloco junto a él y junto a mis cofrades de la barbería y camaradas del cubo, armados y rellenos según está a la vista (Borbon, 1905: 341).

Pero volvamos a nuestra sortija peruana, el primer documento que deja constancia escrita de la presencia de don Quijote en un acto caballeresco, anterior incluso a la sortija narrada por Fernández de Avellaneda en su *Quijote* apócrifo (libro V, cap. 11). Diez días estuvo el cartel en la plaza de Pausa, y durante este tiempo nueve serán los caballeros que lo firmarán, aceptando el desafío del corregidor, que no olvidemos que firma como Amadís de Grecia, es decir, «Caballero de la Ardiente Espada», y los nueve contendientes son: «el Cavallero Benturoso, el de la Triste Figura, el fuerte Bradaleón, Belflorán, el Cavallero Antártico de Luzisor, el Dudado Furiundo, el Cavallero de la Selba, el de la Escura Cueba y el Galán de Conatumeliano».²⁰ Curiosa mezcla de personajes salidos de los libros de caballerías y de la divertida imaginación de sus lectores, como el propio Alonso Quijano —el citado *Cavallero de la Triste Figura*— cuando se convierte en don Quijote de la Mancha y se imagina gigantes a los que tendrá que acometer y vencer en sus múltiples hazañas. Curiosa mezcla que nos habla de un público lector entusiasta de los textos caballerescos, entre los que el *Quijote* es uno más y donde sobresale un título, la tercera y cuarta parte del *Belianís de Grecia* (Burgos, 1579), que presta nombre a dos caballeros: el gigante Bradaleón y Belflorán, que es el hijo de Belianís de Grecia y de la princesa Florisbella, y que quizás nos esté hablando de la existencia de un

20 También entre caballeros andantes, en este caso, al final de un cortejo en donde habían hecho acto de presencia Belianís de Grecia, Palmerín de Olivia o el mismo Caballero del Febo, se presenta don Quijote en México en 1621, tal y como cuenta el platero Juan Rodríguez Abril en su *Verdadera relación*: «yendo el último, como más moderno, don Quijote de la Mancha, todos de justillo colorado, con lanzas, rodela y casco, en caballos famosos; y en dos camellos, Melía la encantadora y Urganda la Desconocida; y en dos avestruces, los enanos encantados Ardián y Bucendo, y últimamente, Sancho Panza y doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos los representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto» (citamos por Francisco Rodríguez Marín, 1947: 118).

ejemplar en estas tierras.²¹ Y así, el día convenido, después de hacer acto de presencia el mantenedor, don Francisco de Álava y Norueña, se van sucediendo los caballeros, que han de admirar al público con sus invenciones y letras, antes que por su pericia en las armas. La sortija, el torneo caballeresco convertido en una fiesta carnavalesca y popular. El primero en desafiar al mantenedor será su teniente, disfrazado de dios Baco, que, después de correr las tres lanzas y ser vencido, se convierte en su ayudante. A continuación hará su entrada una nueva invención, capitaneada por un caballero no firmante: el Tahúr, sobre una carroza que simula una casa de juego, acompañado de varios jugadores: la Ira, la Blasfemia y el Engaño, ricamente vestidos y acompañados de sus padrinos: la Pobreza, el Demonio, el Perulero, el Interés; mientras que la Ira sólo vendrá acompañada de un escudero: el Enojo. Después de su fracaso en las lanzas, por la que perdieron «sendos pares de guantes que pusieron por precio contra otros juguetes que el aparrador avía», aparece una de las invenciones más aplaudidas y fastuosas de las que se vieron aquel día: el Caballero Antártico, disfrazado de Inca:

Estando corriendo las postreras lanças entró por la plaça el Cavallero Antártico, que era el gran Román de Baños hecho el Inga, vestido muy propia y galanamente, con una compañía de más de ciento indios bestidos de colores que le servían de guarda, todos con alabardas hechas de magueyes, pintadas con mucha propiedad, de que era capitán el cacique principal de los pomatanbos. Llebaba delante de sí el inga un guión de plumería con sus armas y él iba en unas andas muy bien adereçadas, y detrás d'ellas iban muchas indias haziendo taquíes a su husanda. El cavallo le llevaba de diestro otro cacique muy galán, y con esta [3v] majestad se presentó por la tela con dos padrinos sin llevar delante menestriles y atabales, sí solo los tanborinos de los taquíes, que eran tantos y hazían tanto ruido que hundían la plaça. Dio su letra, que dezía:

*Por ser las damas cual son
me é bestido de su modo
para conquistarlo todo.*

21 Un caso particular lo ofrece el *Cavallero Benturoso*, que trae a la memoria una novela con título similar, de Juan Valladares de Valdelomar, presbítero cordobés, que traslada a lo divino el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, aunque es casi imposible que se conociera por tierras americanas. Por otro lado, su autor bien tuvo presente el *Quijote* —para huir de él— a la hora de escribirlo, tal y como indica en su prólogo: «Hallarás, pues, que como autor, sacerdote y solitario, no te pongo aquí ficciones de la *Selva de aventuras*, no las batallas fingidas del *Caballero del Febo*; no sátiras y cautelas del agradable *Pícaro*; no los amores de la pérfida *Celestina*, y sus embustes, tizones del infierno; ni menos las ridículas y disparatadas figas de *Don Quijote de la Mancha*, que mayor [mancha] la deja en las almas de los que lo leen, con el perdimiento de tiempo».

La de su capitán decía:

*Por regusijar la fiesta
de la nueba del Virrey
venimos con nuestro Rey.*

Y será en este punto, como uno más de los caballeros participantes en la sortija, cuando haga su aparición el Caballero de la Triste Figura. Vale la pena releer completo la descripción que se hace de nuestro caballero andante:

A esta ora asomó por la plaça el Cavallero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rozinante, con unas calcitas del año de uno y una cota muy mohoza, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozabo y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el cura y el barbero con los trajes propios de escudero, e infanta Micomicona que su corónica cuenta. Y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Manbrino, llevávale la lança y también sirvió de padrino a su amo, que era un cavallero de Córdova de lindo humor, llamado don Luis de Córdova, y anda en este reino disfraçado con nonbre de Luis de Galves. Abía benido a la saçón d'esta fiesta [4r] por juez de Castro Virreina, y presentándose en la tela con estraña riza de los que miraban, dio su letra, que decía:

*Soy el audaz don Quixó-
y maguer que desgraciá-
fuerte, brabo y arriscá-.*

Su escudero, que era un hombre muy gracioso, pidió licencia a los jueces para que corriese su amo, y puso por precio una dozena de cintas de gamusa, y por benir en mal cavallo y azerlo adrede fueron las lanças que corrió malísimas, y le ganó el premio el dios Baco, el cual lo presentó [a] una vieja criada de una de las damas. Sancho echó algunas coplas de primor que por tocar en berdes no se refieren.

Lástima que no conservemos estos versos... pero hay dos aspectos en la descripción que quisiera resaltar, y que serán una constante en los textos de fiestas analizados: por un lado, a la hora de describir cómo aparece don Quijote se habla de «tan al natural y propio de como le pintan en su libro»,²²

22 Expresión similar utilizará Luis Díez de Aux en su relación de las fiestas celebradas en Zaragoza por la beatificación de Santa Teresa: «Venía don Quixote de la Mancha, con un traxe gracioso arrogante y pícaro, puntualmente de la manera que en su libro se pinta». Cito por el ejemplar de la Real Academia Española: RM/6854.



Figura 1

con lo que se ha creado desde un principio un imaginario que, siguiendo la descripción posterior, no parece acercarse al que ha terminado por triunfar: caballero con morrión adornado de plumas y con un «cuello de dozabo». Es hora de recordar las primeras estampas que representan a don Quijote y Sancho para contextualizar sus primeras apariciones por las plazas públicas.²³

Las fiestas celebradas en Dessau, bailes, danzas, carreras de diversa naturaleza, torneos o cabalgadas han quedado en la memoria gracias a un libro publicado en Leipzig en 1614, que se acompaña de estampas dibujadas y grabadas por Andreas Bretschneider. Y allí, en el cortejo dedicado a don Quijote, uno de los más aplaudidos de todos los que salieron aquellos días a la plaza, aparece la primera representación de nuestro caballero andante (figura 1). Y allí destaca también su morrión con plumas, su

²³ Un análisis más pormenorizado puede consultarse en José Manuel Lucía Megías (2005); las imágenes pueden también consultarse en el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905*: <www.qbi2005.com>.

gola... tal y como habíamos visto descrita unos años antes en Perú. Esta será la imagen alemana de don Quijote, de nuestro caballero andante, que parece haber rejuvenecido en el frontispicio de la primera traducción de diversos capítulos del texto cervantino, publicados en Fráncfort en 1648, de autor anónimo (figura 2).

En 1618 se publica en París la primera traducción de la segunda parte del *Quijote* al francés. En su portada, aparece la primera imagen de nuestros protagonistas en un libro impreso, y en ella, fuera ya las plumas, la gola, se suceden una serie de elementos simbólicos que terminará por convertirse en la imagen más característica de nuestro caballero: la bacía de barbero y los molinos de viento (figura 3).



Figura 2



Figura 3

Estas imágenes vienen a precisar los procedimientos por los que se va creando, poco a poco, un imaginario quijotesco, que irá evolucionando a lo largo de los siglos, pero que tendrá en el éxito de la propuesta de Jacob Savery, que imprime en Dordrecht en 1657 la primera edición ilustrada del *Quijote*, creando un nuevo producto editorial, su triunfo por toda Europa, y con él, el del modelo iconográfico que allí ilustra (figuras 4 y 5). De este modo, en las primeras salidas de don Quijote a las fiestas en plazas reales, los espectadores sólo necesitarán de una serie de elementos externos —caballo flaco, caballero delgado, y más adelante, bacía de barbero, molino de viento— para identificar sin problemas a este caballero andante con el Caballero de la Triste Figura. Los ropajes externos, los que ahora más nos llaman la atención —«tan al natural y propio de como le pintan en su libro»—, proceden de otra tradición: la caballeresca, las fiestas y representación de los caballeros —tanto reales como literarios— con los que don Quijote comparte género y espacio en su primer siglo de difusión.



Figura 4



Figura 5

Por lo demás, hay otro aspecto en esta primera aparición de don Quijote en Pausa que quisiera destacar, como es la reacción unánime del público al verle entrar en la plaza: la carcajada, ese «que dio grandísimo gusto berle» o «con estraña riza de los que miraban». Cuando los jueces, terminada la sortija, tienen que repartir los premios, a la hora de llegar a las invenciones, dada «la poca o casi ninguna ventaja en ellas», decidieron otorgársela a don Quijote «por la propiedad con que hizo la suya y la risa que en todos causó verle».

El *Quijote*, leído en Perú a través de un juego de sortija, aparece claramente como un libro de caballerías de entretenimiento que causa risa, diversión. A nadie sorprende que aparezca junto a otros caballeros andantes en las fiestas —como tampoco en las librerías—; nadie busca en esta primera parte del *Quijote* más de lo que su autor derrochó en su texto a puñadas: la risa dentro de un libro de caballerías; la risa que ya desde Feliciano de Silva se había convertido en uno de los pilares de la narrativa caballeresca.

4. Las fiestas para celebrar el apoyo de Roma a las tesis de que la Virgen María fue concebida sin pecado (que hasta 1854 no se convertirá en dogma de la Iglesia católica) se multiplicaron por toda España después de promulgada la bula del papa Pío V. Las universidades redactaron estatutos por los que sus estudiantes tenían que jurar que defenderían la «opinión que dice que la Santísima Virgen en el primer instante de su Concepción fue concebida sin mancha de pecado original, que en el dicho juramento no usen de equivocación alguna, sino que claramente prometan decir y defender toda su vida, que en la Purísima Ánima de la Madre de Dios nunca hubo pecado original»,²⁴ y para darle más realce a

24 Así se indica en el estatuto de la Universidad de Sevilla, firmado en 1617, y reproducido por Alonso Sáez en su relación. El texto completo reza: «Por quanto en estos tiempos, en esta ciudad y en estos reinos por particular merced de Dios Nuestro Señor ha crecido la devoción de la limpia Concepción de la [A2r] Santísima Virgen María, patrona y particular abogada d'este Colegio y Universidad, y muchas principales comunidades han hecho solemnes demostraciones de sancto afecto a este misterio, movidos de devoto celo y por el buen ejemplo que debemos dar, para que esta devoción se aumente, estatuimos, ordenamos y mandamos que, de aquí adelante, todos los que se graduaren en esta Universidad, de cualquier grado mayor o menor, y en cualquier facultad que sea, antes de recibir

este hecho se organizaron fiestas que seguían, con más o menos desarrollo, un mismo esquema: paseo por la ciudad con músicas para dar publicidad a las fiestas, mascaradas de estudiantes, sortijas, toros y torneos, representaciones teatrales, bailes honestos, para terminar con el juramento solemne del estatuto de la universidad correspondiente, o una misa en la catedral, engalanada para la ocasión.²⁵ En otros casos, como sucederá en las fiestas que la cofradía de sacerdotes de San Pedro Advíncula celebró en su iglesia de Sevilla en 1616, se añade a los actos un certamen poético. En este de Sevilla, ganó fray Bernardo de Contreras, y entre sus poemas destaca un soneto, donde don Quijote, cual nuevo caballero andante, le pide a su escudero Sancho Panza que ensille a Rocinante para defender a una «doncella», como lo es la Virgen María:

«Ensilla, Sancho amigo, a Rocinante,
dame lanza y yelmo de Mambrino,
acomoda la alforja al pollino
y el bálsamo precioso pon delante.

Pues Dios me hizo caballero andante,
hoy deshacer un tuerto determino,
que face a una doncella un malandrino,
jayán desaforado y cruel gigante.

el dicho grado, juren ante los señores Rector y Consiliarios y el Secretario de la Universidad, de tener y favorecer la opinión que dice, que la Santísima Virgen en el primer instante de su Concepción fue concebida sin mancha de pecado original, sin que en el dicho juramento usen de equivocación alguna, sino que claramente prometan decir y defender toda su vida, que en la Purísima Ánima de la Madre de Dios nunca hubo pecado original. Y el mismo juramento hagan los que leyeren cualesquier cátedras de propiedad, antes que se les haga colación d'ellas. El cual juramento sea, y se entienda, demás de los otros juramentos, que conforme a los Estatutos de la Universidad son obligados a hacer, y que el Secretario en las cartas que diere de los dichos grados, ponga el dicho juramento fecho por el dicho graduado diciendo: "Er iuravit se perpetuò defensurum Virginia Mariae Conceptionem semper immaculatam". Y así lo estatuímos y mandamos y firmamos de nuestros nombres. Y fue firmado por «Doct. Francisco de Fontanilla Gil. Rect., Doct. Hidalgo y Tobar, Doct. Luis Pérez de Vargas, Doct. Juan de Soto y Rueda, Lic. Don Gonzalo de Inarte y Francés, Lic. Francisco Cabeza de Anaya y Gabriel de Sarabia, Notario y Secretario».

25 Las iglesias se decoran como palacios, y las descripciones hiperbólicas que pueden leerse en estas relaciones recuerdan a las habituales en los escritos caballerescos de los palacios a los que llegan los caballeros andantes y las damas bizarras. Así puede leerse en el texto de Juan Pérez de Valenzuela, *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la Beatificación de la gloriosa Patriarca Santa Teresa de Jesús, fundadora de la reforma de Descalços y Descalças Carmelitas, con la Justa Literaria que en ella hubo [...] Dirigida a D. Francisca de Guzmán, Marquesa del Carpio, señora de las Villas de Adamuz y Perabad* (Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1615); ejemplar consultado: Biblioteca Nacional de Madrid: 3/39118.

Dice que fue su esclava esta doncella,
y miente; pues sé yo que cuanto él dice
ella deshizo a coces su cabeza.

A mí, toca, Sancho, el defendella,
pues soy su caballero, y voto hice
de defender su virginal pureza».

Subió con ligereza,
y tomando su yelmo, escudo y lanza,
le siguió su escudero Sancho Panza.²⁶

Será en las mascaradas de estudiantes, llenas más de ingenio que de medios económicos,²⁷ donde veremos aparecer a don Quijote, y siempre lo hará junto a otros caballeros andantes, uno más dentro de este género por todos conocido y por los estudiantes celebrado.²⁸

26 Tomo la cita de Leopoldo Rius (1970, vol. II: 326, ítem 553), que le dedica el siguiente comentario: «Véase cómo ya en 1616, apenas un año después de haber aparecido la segunda parte de la admirable novela, eran conocidos y celebrados los tipos de don Quijote y Sancho Panza, y populares las obras del ingenio sin igual, puesto que el Soneto que he transcrito está cortado sobre el patrón del que compuso al título de Felipe II. Y si esta justa literaria se hubiese celebrado antes del 23 de abril de 1616, y llegado a noticia de Cervantes, habría entonces gozado la dicha de ver en vida popularizadas sus creaciones».

27 Así lo deja por escrito Antonio Calderón en su relación de las fiestas en Baeza: «Bien escusado será advertir que tuvo la máscara de artificio y apariencia que de gasto y costa, pues lo uno y lo otro está dicho, en que fue máscara de estudiantes, en quien corren parejas el ingenio y la pobreza».

28 En algunas ocasiones, las relaciones no son tan completas, y sólo se indica la celebración de una mascarada por parte de los estudiantes, sin dar más detalles, como sucede en la relación anónima de las fiestas celebradas en Toledo: *Solemnísimas fiestas que en la insigne ciudad de Toledo hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, hallándose presente en ella la Católica Majestad del Rey don Felipe, con los príncipes y princesas*, Toledo, por la viuda de Alonso Martín, y por su original, en Sevilla, por Francisco de Lira, año 1616, que a tenor de lo que sucede con la invención caballeresca narrada, debió ser compleja y llena de humor: «Y en acabando la misa, se tornó el rey al alcázar, de donde baxó a Çocodover por las bóvedas a las cuatro de la tarde, y a esta hora entró una máscara que hizo la Universidad; y en acabándose empezaron los fuegos, que se encargaron de hacer a los ginoveses, los cuales fueron grandiosos, porque estaba en medio de la plaça una figura de Hércules mayor que un gigante, con muchísima cantidad de cohetes, sin que se viera ninguno, y este Hércules se quemó peleando con un toro, y un xaualí, y una sierpe de siete cabezas, y todas estas cosas iban cada una puesta en un carro, y dentro grandísima cantidad de cohetes. Y en acabándose estas invenciones, se quitó el rey de su ventana, aunque duraron después más de una hora los cohetes, que hubo sueltos y echados por una cuerda, los cuales fueron tantos que parecía que se abrasaba la plaça, en la cual había tanta gente que daban pocos cohetes en el suelo». Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: R/12677 (8).

Todos esperan con expectación la máscara en Baeza. El día ha sido sereno y apacible, y así también se presenta la noche. Los más de sesenta participantes a caballo se han reunido, según lo convenido, en la plaza de las Escuelas, pero es tanta la gente que se ha congregado que es necesario cambiar de lugar, ofreciendo el marqués de Juvalquinto el patio principal de su palacio «que en capacidad y en hermosura tiene pocos compañeros». ²⁹ Todos ellos se dividen en cuatro cuadrillas «que, aunque muy diferentes en los sujetos, convenían en el asunto principal de la Concepción, de quien todos llevaban pensamiento». La primera estará dedicada a los caballeros andantes, que, curiosamente, salen todos vestidos como si de don Quijotes se trataran, como se aprecia en la descripción inicial que ofrece Antonio Calderón: ³⁰

Era la primera cuadrilla de diez y seis caballeros andantes, la flor de los más esforçados combatientes que han celebrado plumas ociosas. Iban los más d'ellos ridícula y graciosamente armados de punta en blanco, hechas las armas de esteras moriscas, y de palma y esparto; de celada servían dos esportillas de palma cosidas en una con otra, que hacían también visera, cañas con lanzas y por adargas tapaderos de tinajas, cimbeles de esparto, paneras de corcho, los caballos de la raza de Rocinante. Al fin todos tan bien puestos, que podían acometer [50r] cualquiera aventura por escrito. Iban delante de todos dos pages bien dispuestos, vestidos unos justillos de estera morisca, guarnición de vendos, cuellos y puños de estraça, con muy grandes abanillos. Llevaban en dos tahaltes de peita dos tizonas o tizones (que tal parecían de mohosas) cada uno una larga hasta en la mano; de una pendía un aro de cedaço, que sirvió de sortija en el juego, que hicieron d'ella; de la otra un dosel con los premios del juego, que

29 Cito por la relación escrita por Antonio Calderón e impresa en Baeza en 1618, según el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: R/35428.

30 El resto estaban dedicadas a los siguientes temas: segunda cuadrilla: «triumfo que la gracia de perseveración tuvo en la Virgen contra el Demonio, Pecado Original y Siete Capitales; el traje aunque ridículo, era conforme a la representación de cada uno», con los siguientes personajes: Soberbia, Avaricia, Lujuria, Ira, Gula, Envidia, Pereza, Pecado Original, el Demonio y la Gracia; tercera cuadrilla: «Iba en tercer lugar una cuadrilla harto ingeniosa de nueve bailes, de los que la vanidad ha inventado en sus profanos pasatiempos. Tuvo mucho de artificio, así por el asunto particular, como por el adorno y variedad de los personajes, según la representación de cada uno, y principalmente por haber hecho con agudeza que estas cosas profanas sirvan a este misterio, que no se que tiene de particular, que no hay estado de gente tan perdida, que no le tenga devoción», en que aparecen Escaramán y Gorrón, Villano, el Baile de la Vaquera, Rastrojo, Juan Redondo, Ay, Ay, Ay, y el Hu, Hu, y diversos personajes negros; cuarta cuadrilla: «Daban fin a la máscara doce hermosos Ángeles, que en doce gallardos caballos eran en representación, insignias, y letras doce vivos Jeroglíficos del misterio de la Concepción sacados de los atributos de nuestra Señora, que más frisan con este misterio».

fue una estera, de quien pendían un cojal de cardador, una pescada de abadexo seca, unos anteojos sin lunas, unos guantes viejos, una escarcela carmesí de terció y no pelo, porque no lo tenía de raída, y otros premios d'este jaez.

Y sobre estos caballos al estilo de Rocinante y estos trajes más propios de una parodia de don Quijote, irán apareciendo en la plaza, con la descripción de sus trajes y sus correspondientes motes, Baldovinos, Guy de Borgoña, el juez castellano Nuño Rasura, Oliveros de Castilla, Roldán, Tablante de Ricamente, Jofré, el Caballero del Sol, Durandarte y Orlando, siendo los últimos de la serie caballeresca, por delante sólo de Héctor y Aquiles, que cerraban esta máscara, don Quijote y Galalón, que, frente a lo que sucedía en las sortijas y torneos que hemos visto en Pausa y Alemania, no aparecen como contrapunto cómico a la grandilocuencia del resto de caballeros participantes, sino como uno más de la serie de caballeros andantes que vienen a defender a la «sin mancha»:

Eran los penúltimos el muy esforçado *Don Quixote de la Mancha*, quintaesencia de aventureros y gloria del Toboso, y el Conde *Galalón*, que por haber tenido fama de traidor, iba tan de mala gana con él el de la Triste Figura. Llevaba el gran desfacedor de tuertos todas armas de cartón, que se podía entender eran las que hizo y estrenó en su primera vocación, a no decir su historia, que las hizo pedaços probándolas. Llevaban él y su Rocinante penachos de papel, y la lança hierro de cartón. No permitió el manchego que Galalón llevase más armas que lança y adarga, y aún eran muchas para un traidor; y así fue a lo francés con calçón, ropilla de un paramento, valona de estraza, ligas de tomiza, y por sombrero una grande funda de paja con un cintillo de pelita, donde eran finos rubies unos pimientos redondos. Los motes eran:

*Del Toboso don Quixote
ha venido en solo un trote
a probar qué es cosa llana,
que de la primer mançana
María no pagó escote.*

*La general opinión
que fue traidor Galalón
cese, y diganme leal;
pues de culpa original
defiendo la Concepción.*

No se contentó el Caballero de la Mancha con un mote, que para que por todas partes que le mirasen, se supiese su intento, llevaba éste en las espaldas:

*Hoy olvida a Dulcinea
el de la Triste Figura,
por la que es vida y dulçura. [52r]*

Por otra parte, en Sevilla, se organizaron cinco días para celebrar la firma del estatuto por el que la Universidad defendía «la concepción limpiísima de Nuestra Señora sin mancha de pecado original». Las fiestas comenzaron el miércoles 26 de enero, con un paseo por la ciudad, con música, para terminar el domingo 30, con el juramento solemne del estatuto universitario. El viernes se dedicó a los toros y a una sortija, que tenía como mantenedor al Caballero Piadoso, y el sábado a una «comedia de historia humana, con bailes honestos y entremeses». El jueves fue el día en que los estudiantes pudieron derrochar su ingenio —que no su dinero— en una máscara. En esta ocasión, fueron más de trescientos los que se juntaron por la mañana para participar, organizándose para salir en seis cuadrillas, siguiendo el criterio de las facultades: Gramática, Filosofía, Medicina, Leyes y Cánones, Teología, para terminar con una denominada de Aventureros.³¹ A las tres de la tarde comienza la máscara; la primera cuadrilla, la de la Facultad de Gramática, estaba dedicada a los caballeros andantes, que venían precedidos de cuatro salvajes «vestidos de diferentes nunca vistas pieles de animales con unas gruesas y pesadas clavos a los hombros, cabelleras desgreñadas, rostros salvaginos», que acompañan a un niño, «principal guía de todos». Y detrás de ellos, los caballeros andantes, siendo el único que aparece por su nombre, don Quijote de la Mancha, el primero de todos, acompañado por su escudero Sancho Panza, en donde se descarga toda la artillería de la risa y el entretenimiento. Así lo narra Alonso Sáez en su relación:

A este niño seguían los aventureros, comenzando por el que fue prez de la caballería de andantes. El famoso don Quixote iba en un perfetísimo Rocinante, vestido de unas muy viejas, mohosas y desbaratadas armas, y de tanto peso que a la mitad del camino verificó su historia quedándose él y su caballo desmayados; llevaba en la mano derecha un mohoso [A3v] chuço, y en la izquierda por rodela un viejo tapador de tinaja, y en él esta letra:

*Soy don Quixote el Manchego,
que, aunque nacido en la Mancha,
hoy defiende a la sin mancha.*

31 «Cerraba la tropa de los aventureros una cuadrilla de veinte y cuatro personas, que representaban una Universidad ridícula, con todas sus insignias de papel y colores. Iba en ella recibiendo un grado el donoso Escobar de mano de Aponte, ambos locos célebres en esta Ciudad, y ansí sus figuras y otras graciosísimas d'esta cuadrilla causaron aventajado placer y risa; dexo de escribirla por estenso, porque me esperan otras más graves». Cito por el ejemplar de Biblioteca Nacional de Madrid: R/12677 (12).

Tras d'él iba su escudero Sancho, rellenado en un rucio y flaco pollino. Iba vestido con capote grande, polainas y calçón de paño partido, todo tan viejo, que aún podía ser de su mismo amo. Llevaba tan levantado, aventado, tumido y tropico el vientre, que apenas podía juntar las manos por encima, y en él iba embaulando panecillos sin cuenta, que de una remendada alforja sacaba, dando desbocadamente bocados con tan gran rabia, que peligraban sus mismas manos a el echarle el diente, poniendo hambre a los que le miraban, pareciéndoles que era pronóstico de algún año tan seco, como el del veinte uno. Llevaba en la espalda esta letra:³²

*Caballeros eso mismo
defiendo desde mi rucio
y del pecado abernucio.*

Y detrás de ellos, otros seis caballeros andantes «armados de punta en blanco con lucidísimas armas, y con vistosos penachos de varias plumas, iban en hermosos caballos, llevaban lanças y adargas»; y en ellas, una única letra:

*Hoy se deshace un gran tuerto,
porque la caballería
dice: «No hay mancha en María».*

Así, en las mascaradas estudiantiles, en las celebraciones para defender y apoyar la Inmaculada Concepción de la Virgen, es habitual la presencia de don Quijote de la Mancha; pero es habitual a un mismo nivel que el resto de los caballeros andantes, ya sean estos personajes anónimos, como lo serán en Sevilla, ya sean como protagonistas de algunas de las historias caballerescas, especialmente las breves, como sucediera en Baeza. El *Quijote* se presenta como libro de caballerías que, a partir de sus cómicas lecturas, triunfa entre los universitarios de la época. Aspecto ya conocido, pero que ahora viene a completarse con estos datos.

5. En 1614 se beatificó a Santa Teresa, y fueron muchas las ciudades en que se celebró este acontecimiento; fiestas en las que no faltaron ni los certámenes poéticos, ni las misas solemnes, ni tampoco las manifestaciones más populares como las mascaradas. Y como ya estamos acostumbrados, será en esta parte de la celebración donde hagan su aparición las figuras de don Quijote y Sancho Panza, causando admiración y risa a los que la presencian.

32 ¿No puede estar mostrando una imagen más cercana a la del *Quijote* de Avellaneda, donde la imagen del Sancho gloton se exagera como aquí? Se sale un poco de los motivos y las representaciones habituales.

Juan Pérez de Valenzuela dejó escrita en su breve relación de las fiestas celebradas en Córdoba para festejar este acontecimiento (impresa en 1615) una curiosa mascarada celebrada a partir de las dos de la tarde «víspera de la principal, que fue día de San Francisco». Más de treinta o cuarenta personas se dieron cita para representar un único tema: «Los desposorios de don Quixote de la Mancha y doña Dulcinea». Para ir abriendo boca, la máscara comienza con un personaje que el propio Juan Pérez califica de ridículo,

así por el desaliño de un flaco y despeado jumento en que iba, como por el adereço de su persona, que era de trapos de colores cosidos con artificio. El traje era aldeano, al hombro llevaba una bandera de un paño de cama azul, tan apollado y roto como deslucido, y en medio d'él un pellejo de cabrito estendido que mostraba bien su figura con un rótulo por orla que decía: DESPOSORIO DE DON QUIXOTE Y SU AMADA DULCINEA.

La máscara no puede ser más graciosa —y más ingeniosa—, saliéndose de la habitual presencia cómica o caballeresca de nuestros protagonistas, pero ocasionando la misma reacción en el público, como se ha visto anteriormente, y como el autor deja escrito: «tal que el más modesto en llegando estas dos figuras no podía contener la risa. Pasearon la ciudad causando en ella un general alboroto y alegría». Esta diversión, este entretenimiento nace de lo grotesco de sus vestimentas, de la gracia de sus poses, pero, sobre todo, de la capacidad que tienen los espectadores de reconocerlos y aplaudirlos a partir de su lectura del libro, por lo que sólo con pronunciar los nombres de don Quijote, Sancho o Dulcinea del Toboso, la carcajada estaba garantizada. Y más cuando aparecen de esta guisa:

Empós d'él iban los demás con graciosas invenciones de dos en dos, vestidos de pellexos de conejos unos, otros de harambeles bien concertados, otros cubiertos de huevos, y todos en pollinos tan malparados y flacos que no había alguno que no coxeara. Los que más bien lo hacían y sentaban a veces las ancas en tierra, eran los de un cura y sacristán cada uno con la insignia de su ministerio. Llevaban sus gualdrapas y los demás muchas cédulas con dichos graciosos que repartían a la gente. Sancho Pança tuvo por mejor partido caminar en una burra poco [***3r*] menos redonda con su preñado que el que iba en ella, con serlo tanto como una bola, y d'esta manera escudereaba los desposados, que venían los últimos. Don Quixote en un rocín blanco en los huesos, con una calça, las cuchilladas de palma, por botas o borceguíes dos calabacinos huecos y muy largos, por rosas en las ligas dos cebollas, dos tiesos por estribos pendientes de dos tomitas, sobre la camisa un colete vejísimo y gorra antigua con su cintillo de esparto y algunas cabezas de ajos por camafeos. Doña Dulcinea iba en un pollino con vestido igualmente ridículo (BNM: R/39118).

Y para el final, he dejado una de las farsas y mascaradas de estudiantes más curiosas de todas las que podemos leer en las relaciones de aquella época relacionadas con el *Quijote*.³³ la que los estudiantes de la Universidad de Zaragoza idearon para conmemorar la beatificación de Santa Teresa, que se celebró el lunes, 6 de octubre de 1614; mascarada que recorrió toda la ciudad desde la plaza de los Padres Carmelitas Descalzos. De entre todas, Luis Díez de Aux, juez de ellas y autor de la relación que las describe, destaca la que tiene a don Quijote como protagonista, y que, por su brillantez, consiguió como premio unos «preciosos guantes y, aunque era los mejores del mundo, los merecía». El «grande regujizo y entretenimiento» se logró sin tener que convertir a los personajes cervantinos en seres grotescos —como sí sucediera en el desposorio de don Quijote y Dulcinea o en tantos torneos caballerescos en que aparecen—, sino por la gracia de su invención, que viene acompañada de una curiosa referencia al *Quijote* apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda, y unos versos que vale la pena transcribir por completo:

Esta figura, y otra de Sancho Pança, su criado que le acompañaba, causaron grande regujizo y entretenimiento, porque a más de que su traje era en extremo gracioso, lo era también la invención que llevaban, fingiendo ser cazadores de demonios, que traían allí enjaulados y como triunfando d'ellos, habiéndolos cazado a honor de la fiesta de la Santa Madre y con el favor suyo. Y estos se representaban en dos fieras máscaras aradas, cuyas cabeças estaban encerradas en sendas jaulas. Sancho Pança salió con un justillo de pieles de carneros recién muertos, el pelo hacia dentro, de suerte que todo el vestido parecía carne, y toda ella hidrópica, porque estaba hinchada, como en sí en extremo lo fuera, tanto que, a donde tocaba con el cuento o remate de una lança de encuentro que en la mano traía, quedaba allí una hondura, que después se iba igualando, como si dentro llevara algunas fuelles; acción que al vulgo causaba extraordinaria risa, como también la causaron los papelillos que con algunos motes daba a las damas [54/a] y una información (abono de su justicia) que en razón del premio nos presentaron en unos versos del tenor siguiente:

LA VERDADERA Y SEGUNDA PARTE,
DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA.
COMPUESTA POR EL LICENCIADO AQUESTELES, NATURAL DE CÓMO SE DICE,
VÉNDESE EN DONDE Y A DÓ, AÑO DE 1614

*La Fama con tal estruendo
a donde estaba llegó,
que aún vestir no me dexó.*

33 Con el mismo tono y con personajes como Sancho Panza, el Pecado Original y don Quijote, idearon los estudiantes una mascarada similar en Utrera (1618).

*Tan becho estoy a vencer
y con lo que emprendo salgo,
que de armas no me valgo.
Con mi esfuerço y robustez
a las fiestas de Teresa
traigo gente que la pesa.
Ya no hay diablos de valor
para tentar a los hombres,
que con tu nombre no asombres.
Penan ellos de tu gloria
y tus altas maravillas,
que ocupan todas sus sillas.
Por hacerte algún servicio
Teresa estos dos cacé
y al punto los enxaulé.*

SANCHO PANZA

*No estaba con poco gusto
cuando mi señor caçaba
que él corría y yo embescaba. [54/b]*

DIABLO PRIMERO

*Reniego del caçador
que a ver esto me ha traído,
pues que mi pena ha crecido
con otra gloria mayor.*

DIABLO SEGUNDO

*Por fuerça habré de llorar,
Teresa, en esta ocasión,
pues me aumentas la pasión
ocupando mi lugar.*

INFORMA DE SU JUSTICIA, EL INSIGNE DON QUIXOTE

*Soy el fuerte don Quixó-,
más que el bravo Paladí-,
llevado por su rocí-
y traído por el tro-.
Para alcançar algun pré-
de adonde estaba durmien-,
he venido a lo que entien-
y he llegado sin boé-.
Mas al tartesio, o hidal-
que a las fiestas desafi-,
bien muestra su gallardí-
pues que el premio ha de ser al-.*

*Y pues traydo de camí-
la caça tan eminen-,
del precio soy competen-
o yo soy mal adeví-.*

*Matusalén los caça-
con liga según se dí-,
pero aquí se contradí-
que embescados los hallá-.*

*A la joya me adelan-
pues que llevo tan ligé- [55/a]
que cual vino vengo en cué-
habrá quien corra otro tan-?*

*Inforno de mi justí-
a los jueces tan discrét-,
rebelando estos tercé-
sin quedarme otra malí-.*

Volvemos, una vez más, a los versos de cabo roto, que ya habíamos podido leer en la letra con que el Caballero de la Triste Figura participó en la sortija de Pausa, en Perú, en 1607, que comienzan de manera similar: «Soy el audaz don Quixó-». Versos que, dado su artificio, bien se acomodan a estos contextos lúdicos y de entretenimiento. Don Quijote aparece en esta última fiesta despojado de sus elementos más negativos, para convertirse en un caballero andante más, uno de los defensores de la Santa, como unos años después, también de la mano de la siempre divertida imaginación de los estudiantes, lo será de la concepción inmaculada de la Virgen María. Don Quijote, que nunca se aleja del universo del entretenimiento («causaba extraordinaria risa»), es leído, es visto, es disfrutado como un caballero andante más: el último caballero andante español que había dado el género. El más grande de todos ellos.

6. Don Quijote de la Mancha triunfa en las fiestas populares, en las cortesanas de su época. El don Quijote, caballero andante de 1605. Don Quijote encontrará rápidamente un lugar en las mismas no porque se abra el abanico de las posibilidades de la diversión en la corte de los Austrias, sino porque no tiene ningún impedimento para sumarse a las sortijas, torneos y mascaradas que tienen a los caballeros andantes como protagonistas. Por este motivo, don Quijote puede salir «tan al natural y propio como le pintan en su libro», con su penacho de plumas, su gola, porque en él se juntan dos tradiciones: la caballeresca, en que se inserta por género y profesión; y la carnalesca, que se potenciará con los objetos simbólicos con

que se acompaña y que le distinguen claramente del resto de los caballeros andantes con los que comparte fiestas y torneos: un caballo flaco, una bacía de barbero, un molino de viento...

Alberto del Río Nogueras y M.^a Carmen Marín Pina han estudiado en diversos trabajos el influjo mutuo a la hora de idear fiestas cortesanas y populares entre la realidad y la literatura caballeresca: en los libros de caballerías se describen algunas invenciones que se han podido vivir en ciudades reales, como la propia Zaragoza; así como, a la hora de ponderar la grandeza de las fiestas vividas, sea común compararlas con las que aparecen en los textos escritos: «no se puede negar sino que la vista era magnífica y que parece fábula de libros de caballerías», como escribirá Juan Martínez cuando relate las fiestas celebradas en Zaragoza en 1599 con motivo del viaje de Felipe III y Margarita de Austria (Marín Pina, 1996: 112-113). Y algo similar sucederá con otros modos de diversión y entretenimiento de la época, como las representaciones teatrales, según se lee en la relación de la representación de *El Premio de la Hermosura* de Lope de Vega en el Parque de la Villa, realizada en 1614.³⁴

Aderezado todo en esta forma, parecía la más extraordinaria y agradable vista que imaginarse puede, porque en ella no se hacían imposibles los castillos encantados, los palacios grandiosos, los espaciosísimos salones, y los tronos más encarecidos y alabados en los imaginados libros de caballerías, antes parecía que cuanto en ellos se ha fingido hicieron aquí la naturaleza y el arte tan propiamente, que quedaron cortos los cronistas de aquellas hazñas fabulosas, y que la verdad que aquí se miraba facilitaba la fe de cuanto ellos dicen.

El *Quijote*, en especial el texto de la primera parte, nace como un libro de caballerías de entretenimiento. Así lo deseaba el librero Francisco de Robles, en busca de un *best seller*; así lo escribió Miguel de Cervantes y así fue leído y entendido por sus primeros lectores. Un libro de caballerías que al convertir el humor en el protagonista de la obra encuentra aquí su elemento más característico, más original; pero humor que nace de algunos de los procedimientos narrativos más transitados por la prosa caballeresca, en especial a partir de Feliciano de Silva: el humor por comparación, por contraste, por romper los límites de los horizontes de expectativas de unos receptores habituados a una serie de motivos y fórmulas constante-

34 Véase la edición de Teresa Ferrer Valls (1993).

mente referidos. Será el *Quijote* de 1615, mucho más maduro e interesante, el que aporte un «algo más» a este libro de caballerías de entretenimiento que es el *Quijote* de 1605; un «algo más» a la risa por comparación y contraste con el género caballeresco sobre el que se asienta, un «algo más» que terminará por triunfar en la lectura atenta de los novelistas ingleses a partir de finales del siglo XVII, y que lo convierte primero en una sátira moral para poner, después, las bases narrativas de la novela moderna. Pero hasta entonces los *Quijotes*, el de 1605 y el de 1615, seguirán siendo leídos y entendidos como lo que fueron en su inicio: libros de caballerías de entretenimiento, que por su estilo, forma y finalidad superan a todos los que se escribían y leían por aquellos años. Así lo seguía entendiendo el impresor Juan Mommaerte, cuando imprime en 1662 en Bruselas la primera edición ilustrada del *Quijote* en español:

Entre todos [los libros] este de *Don Quixote de la Mancha*, aunque menor en la sustancia, por ser una Novela de Caballerías, toda burla de las antiguas, y entretenimiento de las venideras, inventado solo para pasar el tiempo en la ociosidad [...] Pero en esta pequeñez ha adquirido tanta grandeza en el mundo, como publica la de su artificio, de todos alabado y nunca suficientemente encarecido, su discusión en los discursos tan parecidos a la verdad, que supuesta ella, el mismo don Quixote leyéndolos se engolfara, y engolfado se engañara y volviera a perder el juicio, mejor que con los de Belianís de Gaula, don Rogel de Grecia o don Splendian, &c.

Y así ha sucedido sin duda. Son muchos los que en estos últimos cuatrocientos años han perdido el juicio al pasar «las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio» las aventuras del *Quijote*, creyendo ser real lo que es sólo ficción caballeresca, descubriendo, por ejemplo, mapas en los «lugares de la Mancha» o un nuevo género literario —la épica en prosa— donde sólo hay uno de los mejores libros de caballerías jamás escritos.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos (2005), «El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII», en *Don Quijote en el Campus: tesoros complutenses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905*: <www.qbi2005.com>.
- BORBÓN, Paz de (1905), «Torneo en el Palatinado en 1613», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, número extraordinario en conmemoración del IV Centenario del Quijote*, año IX, mayo, pp. 340-344.

- CORTÉS, Narciso Alonso (trad.) (1973), Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales*, Valladolid, Ayuntamiento.
- FERRER VALLS, Teresa (1993), *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia-Madrid, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1930), *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad.
- ICAZA, Francisco A. de (1918), *El Quijote durante tres siglos*, Madrid, Renacimiento.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2005), *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero & Ramos.
- y Aurelio VARGAS DÍAZ-TOLEDO (eds.) (2005), «Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimil y edición)», *Literatura. Teoría, historia, crítica* (Bogotá), 7, pp. 203-244.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1996), «Fiestas caballerescas aragonesas en la Edad Moderna», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, pp. 109-118.
- MONTERO REGUERA, José (2005), *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2003), «Fiesta y contexto urbano en época de los Austrias, con algunos ejemplos aragoneses», en María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austria*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 193-209.
- RIUS, Leopoldo ([1895-1905] / 1970), *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, M. Murillo, 3 vols.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (1998), *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1947), *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas.

ÍNDICE DE MOTIVOS DE LAS HISTORIAS CABALLERESCAS DEL SIGLO XVI: CATALOGACIÓN Y ESTUDIO*

Karla Xiomara Luna Mariscal
Universidad de Zaragoza

La tradición literaria sería inimaginable si no hubiera una codificación de sus elementos que nos permitiera la identificación de una forma poética determinada y el establecimiento de un pacto narrativo. La unidad menor significativa de esa codificación es el motivo literario. Vinculado por su esencia a los lugares de la memoria («the smallest element in a tale having a power to persist in tradition», Thompson, 1966: 10)¹ y al «misterio» de la construcción literaria (unidad mínima narrativa que expresa un significado más profundo de la narración, González Pérez, 2003: 383), su estudio resulta de máxima utilidad en modelos genéricos que tienen como fundamento de su construcción poética estructuras narrativas y discursivas folclóricas (motivos y fórmulas); unidades caracterizadas por presentar una gran apertura entre significante y significado. Es decir, unidades cuyo significado puede tener distintas manifestaciones discursivas y cuyo significante puede reactualizarse con distintos significados en cada

* El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación BFF2002-00903, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

¹ A pesar de las críticas, la clásica definición de Thompson sigue siendo el punto de partida para el estudio del motivo (1966) y (1972). Para un estado de la cuestión véase Nieves Vázquez Recio (2000) y Aurelio González Pérez (2003).

empleo. Elementos estructurantes que predominan en el caso de la literatura caballeresca: «Y no cabe duda de que en mayor o menor grado la literatura caballeresca, tanto la artúrica como las creaciones caballerescas hispanas, utiliza numerosos materiales y esquemas constructivos folclóricos» (Cacho Blecua, 2002: 35).

Se justifica así, desde una perspectiva interna, la necesidad de un índice de motivos específico para este grupo de obras; pero también desde una perspectiva externa, dada la amplitud del corpus formado por la literatura caballeresca, comparada por Pascual de Gayangos con un árbol cuyo tronco arranca de las profundidades de la Edad Media, y esparce sus ramas y derrama su influencia casi hasta nuestros días (1874: LXI). Los distintos enramados que la componen (novelas de caballerías e historias caballerescas, principalmente, pero también se podrían incluir las cartas y carteles de desafío o las biografías caballerescas) «se entrecruzan y confunden sin dejar pasar fácilmente por ellos la luz de la crítica» (Marín Pina, 1995: 272). Un índice de motivos ayudaría a clarificar estas relaciones y facilitaría su análisis desde una perspectiva sincrónica y diacrónica.

En el ámbito hispánico el primer intento de un estudio sistemático de los motivos en un corpus caballeresco² ha sido la aproximación teórico-metodológica de Cacho Blecua (2002),³ quien dirige la elaboración de un índice sobre los motivos folclóricos en los libros de caballerías, realizado por Ana Carmen Bueno Serrano. El índice que elaboro se inscribe en la línea de investigación abierta por él, pero para un corpus distinto, el de las historias caballerescas, y con una finalidad eminentemente práctica; en este sentido me adhiero a las palabras de Anita Guerreau-Jalabert: «il vaut mieux un outil imparfait, mais disponible que pas d'outil du tout» (2005: 41).

La confección de este índice tiene como objetivos primordiales:

- a) Facilitar la localización de motivos en el corpus caballeresco breve.
- b) Posibilitar análisis intratextuales en cada obra (*leit-motif*) e intertextuales, proyectando los motivos sobre otros modelos genéricos (cuen-

2 La memoria de licenciatura de Sonia Garza Merino se ocupa únicamente del primer libro del *Amadís*, «*Amadís de Gaula*» (*Libro primero*). *Motivos y unidades narrativas*, memoria de licenciatura inédita, dir. Carlos Alvar, Alcalá de Henares, 1998.

3 Véase también Cacho Blecua (1986).

to, libros de caballerías y novela greco-bizantina), y sobre otros textos pertenecientes al mismo corpus.

c) Establecer la configuración de modelos narrativos propios.

Una de las directrices primordiales en la elaboración de esta herramienta fue que permitiera el establecimiento de unos estereotipos narrativos y descriptivos propios a través de la distinta combinatoria de motivos. La dificultad para clasificar este grupo de obras ha sido una constante de la historia de la crítica literaria. En las catalogaciones temáticas de Pascual Gayangos (1874) y Marcelino Menéndez y Pelayo (1905: CXXV-CCXCIX) las historias se encuentran dispersas en los distintos apartados clasificatorios, dada su gran variedad argumental. Adolfo Bonilla y San Martín incluyó algunas de estas obras bajo la entrada de «Extravagantes» (1908: 379-633).⁴ Los trabajos de Pedro Bohigas y Henry Thomas representaron avances críticos de importancia; el primero, por ubicar a la mayoría de estas obras en un apartado diferente al de las novelas de caballerías (Bohigas, 1953);⁵ el segundo, por haber hecho la delimitación casi definitiva de estas últimas (Thomas, 1920), cuyo deslinde decisivo lo supuso la bibliografía de Daniel Eisenberg (1979).⁶ A partir de entonces los intentos críticos por establecer la naturaleza de las obras que quedaban fuera (historias caballerescas) han ido avanzando, fundamentalmente, por el camino de la comparación respecto a las novelas de caballerías o por su incardinación en la literatura de carácter popular. En 1986 Cacho Blecua contribuía decisivamente a la comprensión de este grupo genérico cuando, en su estudio sobre la estructura y difusión de *Roberto el Diablo*, definía a esta obra como «un libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas» (Cacho Blecua, 1986: 50). Sentaba ahí las bases para señalar una jerarquía entre los distintos componentes narrativos del género breve (elemento interno compositivo), y para asociar estos textos con otros difundidos durante la Edad Media española y que coincidían con la fecha de su publicación (elemento externo y editorial).

4 Se incluyen bajo este rótulo *Vespasiano*, *Roberto el Diablo*, *Oliveros de Castilla*, *Clamades* y *Clarmonda*, *Canamor* y *El conde Partinuplés*.

5 Las incluye en los grupos «novelas de aventuras de fondo hagiográfico», «novelas de fondo histórico», «novelas de fondo carolingio» y «novelas de fondo bretón».

6 La amplió en colaboración con M.^a Carmen Marín Pina (Eisenberg y Marín Pina, 2000).

Los avances fundamentales en la conformación de estas obras como grupo genérico se deben a las investigaciones de Víctor Infantes, quien en un intento sistemático para acotarlas y ofrecer un repertorio paralelo al de Eisenberg, las define como «género editorial», pues, frente a la dificultad que presenta su «(re)ordenación» como «género literario» específico (Infantes, 1989): «La homogeneidad de su transmisión a lo largo de los siglos los identifica como un elaborado producto —perfectamente codificado editorialmente— de un grupo de impresores, respondiendo a una estrategia comercial precisa» (Infantes, 1991: 179). En esta línea de investigación se encuentran los trabajos de Nieves Baranda; se constituye entonces el concepto de *género editorial* como el «más importante para unificar el género» (1994: 273): sus *princeps* —vinculados a la difusión y reafirmación de la imprenta— se gestan entre 1490 y 1510, tienen una difusión editorial unitaria y continuada (brevedad de extensión y cierta uniformidad impresa: habitualmente ocho pliegos en tamaño 4.º), predomina en ellas la anonimidad y todas pertenecen al patrimonio cultural europeo de ficción popular, lo que asegura su éxito comercial (Infantes, 1991: 178-181).

El carácter externo de este criterio no resolvía, sin embargo, la disparidad de asuntos y argumentos que caracterizan el corpus (formado por obras provenientes de muy diversas tradiciones temáticas y literarias), como ya reconocían los mismos investigadores.⁷ A ellos se debe también el primer intento por establecer un conjunto común de elementos literarios internos.⁸ En un trabajo posterior Jesús Rodríguez Velasco contribuía a la explicación genérica de las narraciones caballerescas breves desde un punto de vista interno, criterio que, en su opinión, ofrecía elementos más seguros para definir o delimitar este grupo de obras (1996: 157).⁹

7 Baranda (1994: 273) y V. Infantes (1991: 179).

8 Entre los que destacan: la presencia de un héroe (o dos, tendencia al relato geminado) como elemento central del relato y codificado según modelos anteriores (libros de caballerías, romances, cuentos); presencia de motivos mágicos para resolver la disfunción del desarrollo argumental; poética de la redundancia; un estilo narrativo propio frente a los libros de caballerías: voluntad narrativa cerrada (uniformidad y brevedad frente al entrelazamiento y la disposición en sarta), hibridismo estructural frente a linealidad, creatividad cero, reactualización continua en los primeros momentos de formación genérica (*traslatio*, *interpolatio*, *abbreviatio* y *amplificatio*); origen medieval común; y relación con la mentalidad folclórica y popular. Infantes (1991: 176-178) y Baranda (1996: 170-178).

Un elemento interno que cohesiona la diversidad del corpus es el abundante empleo de materiales y expresiones folclóricas. Los motivos revisten un interés especial por encontrarse en el vértice de la conformación interna y externa de este modelo genérico. En el aspecto interno porque la brevedad condicionante del corpus sólo puede sostenerse gracias al uso de unidades narrativas y descriptivas altamente referenciales, dado que la reducción discursiva implica (al parecer de una manera inversa y proporcional) la profusión y condensación de elementos altamente codificados (motivos). En el aspecto externo porque a través de ellos se establece la relación —estrecha y continuada— con los condicionantes folclóricos populares de cada cultura que permitirá la aceptación y difusión de estas obras ante un gran número de lectores, que constituirá, por lo tanto, una de las claves fundamentales de su éxito editorial.

Será precisamente este apelar a la memoria el que dé el valor a la repetición. Se privilegia, en este sentido, la definición de motivo como «unidad menor recurrente».¹⁰ El análisis de las formas populares debe hacerse desde sus propios parámetros (definir estos géneros a partir de conceptos propios). En este contexto se comprende la utilidad de un índice de motivos para un corpus como el de las historias caballerescas y el porqué esta herramienta puede contribuir al establecimiento de las características internas del modelo genérico que conforman.

La elaboración de un índice de motivos podría contribuir a dilucidar el problema de la reagrupación genérica desde un punto de vista interno, dado que la abundante presencia de motivos en el corpus es un elemento que cohesiona su diversidad. Trataremos de ver si hay motivos recurrentes que estén presentes en todas las novelas para establecer si dentro del corpus caballeresco breve se pueden distinguir algunos subgrupos (subdivisión que, por otra parte, ya había intentado Jesús Rodríguez Velasco

9 (*Viene de la página anterior*) Resumo los aspectos más importantes: progresiva desaparición de los sistemas de interpretación propios de la narrativa caballeresca en general (aspectos doctrinales, sucesos mágicos, simbología caballeresca), variación en la brevedad, economía narrativa, abreviación de los caracteres ideológicos y de los caracteres personales y heroicos (Rodríguez Velasco, 1996: 154-156).

10 Véanse, en este sentido, Thompson (1966: 19) y (1972: 415-416); Arthur Christensen (1925: 153 y ss.); Marc Soriano (1975); y, para el caso de la literatura caballeresca, Cacho Blecuá (1986) y (2002).

desde un punto de vista temático, 1996). El establecimiento de unas constantes genéricas dentro del modelo narrativo caballeresco ayudaría a clarificar las relaciones entre las obras y a facilitar su análisis en una perspectiva sincrónica y diacrónica. De las múltiples perspectivas de análisis que un estudio de los motivos folclóricos puede ofrecer, esta línea de investigación me parece la más necesaria y atractiva dentro de las incardinaciones de un género literario.

Hasta el momento se han realizado algunas aproximaciones a partir de tres ámbitos temáticos y los motivos vinculados a ellos: el gigante, las dificultades en la concepción del héroe y la separación de los amantes. La elección no es arbitraria, pues estos elementos narrativos exponen problemas esenciales de la conceptualización genérica. El tema del gigante, por ejemplo, plantea la cuestión de hasta qué punto la caracterización del personaje y su tipología forma parte de la manera de contar una historia y si puede llegar a identificar un género. Frente a la presencia constante del personaje gigantesco en la novela de caballerías se opone su práctica ausencia en las historias cabalrescas, donde casi no hay gigantes y, elocuentemente, tampoco enanos. Un caso inverso es la frecuencia y relevancia que tiene el motivo de la dificultad en la concepción en las historias breves en comparación con la novelas de caballerías. Mientras que en las primeras el motivo condensa toda la prehistoria del héroe (al que se le exige en mayor medida, por su estrecha vinculación con la tradición folclórica, la determinación a priori de un destino), en las segundas ese mismo periodo se diversifica por los distintos signos y marcas alrededor de los cuales se estructura su nacimiento y educación¹¹ (pues, aunque también esté impregnado de elementos folclóricos, responde a una elaboración de carácter más culto). Por otra parte, el motivo de la separación de los amantes, presente como unidad estructural y temática en ambos modelos narrativos, plantea la cuestión de la permanencia de la forma y la variación del sentido, por un lado, y de la vinculación con el esquema de la novela griega de amor y aventuras y de las novelas bizantinas, por otro.

11 Campos García Rojas divide la variedad de fenómenos que rodean el nacimiento de un héroe en dos categorías: señales y marcas: «Las señales son acontecimientos no físicos como sueños, profecías y circunstancias especiales que ocurren durante el nacimiento. Las marcas son aquellos subsecuentes recordatorios físicos tales como cicatrices, marcas de nacimiento, condiciones de amamantamiento, exposición a algún ambiente determinado, prendas u obsequios y nombres que recibe el infante» (2001: 18).

Otras aproximaciones están en proceso de desarrollo. Destacaré el estudio del ámbito maravilloso en estas obras, particularmente la función del objeto mágico y su vinculación con el proceso de construcción textual; en este último aspecto es frecuente la aparición de motivos que carecen de un desarrollo ulterior y que a primera vista parecen estar desprovistos de una función narrativa,¹² pero que plantean problemas fundamentales de la transmisión y construcción textual (los objetos mágicos que no vuelven a ser mencionados en el texto y cuya utilidad parecen haber olvidado los personajes o las sustituciones textuales repentinas de otros objetos cuya función inicial debía ser la identificación o el reconocimiento). Otro ámbito de exploración es el análisis de ciertos campos semánticos representativos de una forma de narrar específica: particularmente aquellos aspectos vinculados con el hambre, el dinero o el cansancio, que ya Cervantes anotara en el *Quijote* como ausentes en los libros de caballerías. En las historias breves estos aspectos tienen una frecuencia e importancia notables, y reflejan unas tendencias de la época. Como ha estudiado Alberto Várvaro, el realismo y la preocupación por la verosimilitud fue una característica común de la producción narrativa europea del siglo XV (Várvaro, 2002). Estos estudios se enfocan desde una perspectiva complementaria, señalando las convergencias y divergencias que presentan los distintos códigos narrativos y la forma en que configuran su sistema caballeresco. Frente a la caracterización «externa» de estas obras como género editorial, el estudio de cómo se insertan algunos de estos motivos y de las funciones expresivas que cumplen permitirá establecer un elemento interno de caracterización y dilucidar si llegan a configurar también, desde el interior, un modelo narrativo.

En cuanto al catálogo de motivos, el trabajo se compone de un índice clásico por motivos, un índice por libros (que asocia todos los motivos encontrados en un texto) y un índice de concordancias (donde aparecen las palabras que entran en la definición del motivo: objetos, personajes, acciones, circunstancias). Respecto a la presentación, sigo el modelo propuesto por Guerreau-Jalabert, por prevalecer como criterio constructivo de su *Index des motifs narratifs* la vinculación de la literatura artúrica con el folclore (1992: 3) y por suponer un intento de adecuación, aún no supe-

12 Pues, como Nicole Belmont ha señalado: «les motifs aveugles ne le sont pas toujours et partout. Ils seraient les fragments d'un discours mythique ininterrompu», (1995: 185).

rado, del trabajo de Thompson a un corpus de literatura caballerescas. Guereau-Jalabert indicaba, además, la necesidad de proporcionar elementos para establecer relaciones objetivas, hasta ese momento sólo intuitivas, del *roman* artúrico con el cuento.¹³ Quince años después reflexionaba sobre las virtudes y defectos de su obra; consciente de las críticas que había recibido, confiaba en que la evolución de los medios tecnológicos disponibles permitiría mejorar su trabajo, pero también insistía en una imposibilidad esencial, que es el problema fundamental de la catalogación: ¿cómo se puede «indexar» un segmento significativo que cobra su sentido en un contexto determinado? Este proceso supone siempre un grado de abstracción en el que operan la selección y la reducción. En este sentido, implica una simplificación que tiene que ver, principalmente, con la pluralidad de sentidos que estas unidades tienen en las obras literarias (Guereau-Jalabert, 2005).

Para atenuar en lo posible las imprecisiones y repeticiones que esta circunstancia genera, incorporo, como criterio interno de catalogación de este índice, las aportaciones teóricas de J. M. Cacho Blecua y de A. González Pérez. Sus perspectivas investigadoras son complementarias: desde un punto de vista paradigmático, el primero; con un enfoque prioritariamente sintagmático, el segundo; pero ambos, interesados en el estudio de los esquemas constructivos folclóricos.

En su propuesta teórico-metodológica para el estudio de los motivos en los libros de caballerías, a través de un análisis transversal y comparativo de los motivos folclóricos, Cacho Blecua privilegia la consideración de esta unidad como elemento recurrente. Señala la necesidad de estudiar las fórmulas de manera separada, a pesar de que estén indefectiblemente unidas a los motivos (dado que éstos tienden a expresarse mediante un lenguaje formulario). Distingue entre motivos narrativos y motivos descriptivos, destacando la función narrativa —y no meramente caracterizadora o creadora de atmósferas— que tienen estos últimos en el universo caba-

13 Lo que desde el punto de vista de la evolución genérica y sus intertextualidades plantea la cuestión de en qué medida la vinculación con el cuento difiere en las historias breves de la establecida en los *romans* artúricos. Ambos modelos, situados en los límites temporales del desarrollo de la novela de caballerías (las ediciones *princeps* de las historias breves conviven con el auge de las de caballerías, pero perduran más allá, hasta el siglo XIX y principios del XX en los pliegues de cordel).

llesco. El inventario de los motivos reiterados en los libros de caballerías supone la creación de nuevos apartados, fundamentalmente aquellos referidos a los aspectos sustanciales del género (cortesía, hospitalidad, avatares bélicos, heráldica) (Cacho Blecua, 2002). La confección de nuevos motivos para el corpus breve seguirá estos ámbitos semánticos, pero también incluirá aquellos que se manifiesten por su repetición o relevancia en el nivel de la intriga y de la fábula como propios del género breve.

En cuanto al número de catalogación, sigo, en primera instancia, a Thompson (1966), pues, a pesar de las críticas recibidas, su clasificación sigue siendo el referente obligado. Si en una fase posterior de la investigación la clasificación se reorganiza, se contará de cualquier forma con este referente.

Para la incorporación de nuevas unidades significativas (narrativas y descriptivas) partí de los siguientes criterios:

a) Su reiteración en el interior de cada obra (*leit-motif*) y en el corpus. Se fijó en tres el número de repeticiones mínimas para que una unidad narrativa pudiera considerarse motivo. La elección ofrece una garantía necesaria de frecuencia para testimoniar la posible importancia significativa de estas unidades y descartar que su presencia sea meramente accidental.

b) Su incidencia significativa en la caracterización del corpus como modelo narrativo.

c) Su función en el nivel de la intriga y de la fábula. Inevitablemente, esto supone un proceso de abstracción y, como tal, implica una interpretación. Intenté, por lo tanto, ser lo más rigurosa y seguí, para ello, los criterios de análisis narratológico establecidos por A. González Pérez.

González Pérez destaca el aspecto sincrónico y sintagmático del motivo, centrando su interés en los mecanismos de funcionamiento de un texto. Define al motivo como «unidad mínima narrativa que conserva y expresa en la cadena sintagmática de la cual forma parte un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración (el plano de la fábula)» (2003: 381).¹⁴ Para que una unidad narrativa pueda ser considerada

14 Los motivos son contenidos narrativos fabulísticos estables expresados por estructuras de discurso variables. Este carácter permite a la narración estructurarse en una forma abierta: al conservar la posibilidad de variación (en un plano superior de análisis), pero también la de su conservación (González Pérez, 2003: 380).

motivo, desde el punto de vista de su valor sintagmático, debe ser una unidad narrativa mínima relacionada con el plano de la intriga. Los límites de esta unidad significativa estarán dados, en consecuencia, por su condición «narrativa». Se considerarán motivos contenidos semánticos como descripciones, ubicaciones espacio-temporales, acciones, objetos y personajes siempre y cuando haya un sujeto en relación con ellos. En cuanto a su formulación, se estructuran sintácticamente como oraciones que se pueden representar por formas sustantivas de derivación verbal (González Pérez, 2003: 381).

Los motivos son unidades pertenecientes al primer nivel de análisis narratológico, el nivel del Discurso-Intriga (denotativo), porque encontramos en ellos un significante (nivel del discurso) que puede estar presente en otros textos; y un significado (nivel de la intriga) que es el específico de la historia contada. El significante del motivo estaría en el nivel del discurso; su significado, en el nivel de la intriga. Y la relación significativa entre ambos niveles (denotativos) se encontraría en el nivel de la fábula (connotativo).¹⁵ Se tomarán en cuenta también otros elementos del plano del discurso que, si bien tienen una posición narrativa periférica, no son totalmente prescindibles con respecto a la historia, pues, aunque no están relacionados directamente con las secuencias de la intriga, sí lo están respecto a los elementos nucleares (motivos): descripciones, ennumeraciones, símbolos, indicios, informes y elementos con valor ornamental (González Pérez, 2003: 376).

Ahora bien, dado que la forma de introducción de un motivo no afecta en principio a su estructura y significado en el nivel del intriga, incluyo en el índice todos los motivos que aparecen en el texto, independientemente de las formas narrativas en las que éste puede ser introducido: *a*) ya sea a través del discurso de los personajes o de sus acciones, *b*) ya sea a través de las distintas intervenciones del narrador (objetivo, sub-

15 Partiendo de los planteamientos de Barthes en los que, a partir de Hjelmslev, considera que todo sistema de significación conlleva un plano de expresión y otro de contenido y que la significación coincide con la relación de ambos planos, Aurelio González establece cuatro niveles de análisis narratológico: 1. Discurso / Intriga; 2. Discurso / Intriga - Fábula; 3. Intriga / Fábula - Modelo funcional; y 4. Fábula / Modelo funcional / Mito. Las unidades de estudio propias de cada nivel serían, respectivamente: motivos, secuencias fabulísticas, funciones y mitemas (González Pérez, 2003).

jetivo o retórico). Problema que, sin embargo, no puede reducirse simplemente a una mera cuestión de verbalización en el nivel del discurso, pues plantea problemas importantes relativos a la configuración del punto de vista y de las voces narrativas. Ahora bien, respecto a la recurrencia de estas unidades dentro de la tradición literaria hay algunos tipos a los que prestaré especial atención: motivos folclóricos, motivos propios o adaptados a las formas discursivas y temáticas caballerescas, motivos culturales (indiciales) y motivos asociados a géneros literarios específicos. Desde una perspectiva estructural se catalogarán motivos estructurales, motivos temáticos o englobantes, submotivos, motivos metanarrativos y ficcionales.

Por lo que respecta al corpus, el catálogo se compone principalmente de las ediciones *princeps* castellanas editadas por Nieves Baranda (1995).¹⁶ Se incluyen también como parte de las historias caballerescas breves *La vida e historia del Rey Apolonio* (Zaragoza, ¿1488?), la *Historia del abad Don Juan de Montemayor* (Toledo, ca. 1500),¹⁷ la *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra* (Toledo, 1526) y *La Historia del noble Vespasiano* (Toledo, 1491-1494). Textos que, por sus características internas y editoriales, pueden ser considerados dentro de este corpus. Víctor Infantes ya había llamado la atención sobre la inclusión en el género de la *Historia de Apolonio* y la *Historia del Abad don Juan de Montemayor* (1996: 127, n.1). Como apéndice se incluye *La Visión de don Túngano* (Toledo 1526), que, aunque no puede considerarse dentro del corpus, ofrece valiosos elementos de contraste.

16 *Corónica del Çid Ruy Díaz, Historia de Enrique fijo de doña Oliva, La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe, Libro del conde Partinuplés, Historia de la reina Sebilla, La crónica del noble caballero el conde Fernán Gonçales, La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, Libro del rey Canamor, La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor, La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, La historia de la linda Magalona, La Poncella de Francia, Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia, La historia del cavallero Clamades, y La historia del noble cavallero París y de la muy hermosa donzella Viana.*

17 Aunque con anterioridad ya había sido resumida en el *Compendio Historial* de Diego Rodríguez de Almela (1491), se publica por primera vez de manera completa e independiente en Toledo, hacia 1500.

Referencias bibliográficas

- BARANDA, Nieves (1991), «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en M.^a Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 183-191.
- (1994), «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45 pp. 271-294.
- (1996), «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco», *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 159-178.
- (ed.) (1995), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner, 2 vols.
- BELMONT, Nicole (1995), «L'«enfant cuit»», *Ethnologie française*, vol. XXV, 2, *Le motif en sciences humaines*, pp. 180-185.
- BOHIGAS, Pedro (1953), «La novela caballeresca, sentimental y de aventuras», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, II, pp. 188-236.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1908), *Libros de caballerías*, Madrid, Bailly-Baillière, NBAE, XI.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1986), «Estructura y difusión de *Roberto el Diabolo*», en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, pp. 35-55.
- (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-53.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2001), «Las señales y marcas del destino heroico en *El Libro del caballero Zifar*. Garfín y Roboán», *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, pp. 17-25.
- CHRISTENSEN, Artur (1925), *Motif et Thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et des fables*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- EISENBERG, Daniel (1979), *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, Grant & Cutler.
- y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GAYANGOS, Pascual de (1874), *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*, Madrid, Rivadeneira.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio (2003), «El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales», en Lilian von der Walde Moheño (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica*

- nica medieval*, México, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 353-384.
- GUERREAU-JALABERT, Anita (1992), *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Ginebra, Droz.
- (2005), «Une tentative d'indexation. L'index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers», *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 35, pp. 39-45.
- INFANTES, Víctor (1989), «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13, pp. 115-124.
- (1991), «La narración caballeresca breve», en M.^a Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 165-181.
- (1996), «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 127-132.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1905), *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillière, NBAE, I.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. (1996), «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, 7, 2, pp. 133-158.
- SORIANO, Marc (1975), *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- VÁRVARO, Alberto (2002), «El *Tirant lo Blanch* en la narrativa europea del segle XV», *Estudis Romànics*, 24, pp. 149-168.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2000), *Una «yerba enconada»: sobre el concepto de «motivo» en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad-Fundación Machado.
- THOMAS, Henry (1920), *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 6 vols.
- (1972), *El Cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

PALMERÍN DE INGLATERRA
SE LLEVA LA PALMA:
A PROPÓSITO DEL JUICIO CERVANTINO*

M.^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza

Y abriendo otro libro vio que era *Palmerín de Oliva*, y junto a él estaba otro que se llamaba *Palmerín de Inglaterra*, lo cual visto por el licenciado, dijo:

—Esa oliva se haga luego rajas y se quemé, que aun no queden della las cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que este y *Amadís de Gaula* queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan (*DQ*, I, 6, 82).¹

Con este juicio, el cura salva de las llamas el *Palmerín de Inglaterra*, un excelente libro de caballerías parangonable según sus palabras a la *Ilíada*, digno de guardarlo como a cosa única en una caja como aquella de oro, perlas y piedras preciosas en la que Alejandro tenía una copia de la obra de

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación BFF 2002-00903.

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols. Cito siempre por esta edición con las siglas *DQ*, seguidas de la indicación correspondiente a la parte, capítulo y páginas.

Homero corregida por Aristóteles, según cuentan Plutarco y Plinio. Jugando con el título y nombre del protagonista, el cura le otorga la palma de la victoria, la que se entregaba a los *victores* en los certámenes y la que singulariza a los mártires y a los santos, y lo convierte en «cosa única» en su género, por encima de sus congéneres palmerinianos castellanos. De este modo, el licenciado le hace un hueco en la historia de la literatura y lo incluye, junto al *Amadís de Gaula* y al *Espejo de príncipes y caballeros*, en el canon de la narrativa caballeresca.

A juzgar por el título, *Palmerín de Ingalaterra*, Alonso Quijano tiene en su biblioteca una edición española, pero Cervantes sabía que se trataba de un libro de caballerías portugués, conocía su procedencia y estaba bastante al tanto de la historia editorial del libro al decir por boca del cura que es «fama» que lo compuso un discreto rey de Portugal. Como sugirió Purser (1904: 215), Cervantes, que anduvo hacia 1582 por tierras portuguesas, pudo conocer de primera mano el libro y recoger el rumor en circulación («la fama») de una autoría regia, concretamente la del rey João II o João III.² Datos como este confirman el preciso conocimiento que Cervantes tenía del género y lo convierten, como bien ha dicho Alberto Blecha (2001: 92), en el primer historiador de los libros de caballerías.

El autor de la obra es el cortesano y diplomático portugués Francisco de Moraes Cabral (ca. 1501-1572), vinculado a la noble familia de don Antonio Noronha, conde de Linares. Moraes viajó en 1541 a Francia en calidad de secretario de Francisco de Noronha, embajador del rey João III; allí recibió las mercedes de la reina Leonor de Francia y allí, en la corte de Francisco I, quizá lo compuso (Purser, 1904: 395-399). El libro se publicó por primera vez, posiblemente, en Lisboa en 1543-1544, una edición hoy perdida³ y dedicada a doña María, infanta de Portugal,

2 El rumor del que habla Cervantes no era infundado, como puede deducirse del testimonio aportado por Purser (1904: 220). En dicho documento, datado en 1638, su nieto Fr. Diogo de Santa Anna se refiere a su abuelo Francisco de Moraes como autor del *Palmeirim*, a la vez que se hace eco de la atribución del libro al rey João III. En los círculos cultos castellanos de mediados del XVI, el *Amadís de Gaula* se atribuía también a una mano portuguesa, como recoge el humanista Alvar Gómez de Castro en los cuadernos de notas conservados y estudiados por Moreno y Sainz de la Maza (2000: 62).

3 La primera edición conservada es de 1567, publicada en Évora por André de Burgos y dice ser «terceira impressam». La coteja con la de 1592 y comenta su autoría Asensio (1974). Para las diferentes ediciones, véase, además de Purser (1904), Daniel Eisenberg,

hija de la citada reina Leonor y de su primer marido el rey don Manuel de Portugal (Vasconcelos, 1851). La homenajeadá, hermana del rey João III, era una mujer culta conocedora del latín, rodeada de otras *puellae doctae* como las hermanas Sigea, que por entonces (1543-1544) contaba veintitrés años. Moraes quiere honrarla con una obra que espera sea de su agrado después de haber comprobado en su viaje el éxito alcanzado por el *Primaleón* entre las damas francesas, según declara en el prólogo del *Palmeirim de Inglaterra*:

Eu me achei em França os dias passados, em serviço de D. Francisco de Noronha, embaixador delrei Nosso Senhor e vosso irmão, onde vi algumas chronicas Francezas, e Inglezas, antre ellas vi que as princezas e damas louvavam por extremo a de D. Duardos, que nessas partes anda trasladada em Castellano, e estimada de muitos. Isto me moveu ver se acharia outra antigualha, que podesse trasladar, pera que conversei Albert de Renes em Paris, famoso chronista deste tempo, en cujo poder achei algunas memorias de nações estranhas, e antre ellas a chronica de Palmeirim de Inglaterra, filho de D. Duardos, tão gastada da antiguidade de seu nascimento, que com assaz trabalho a pude ler; trasladei-a, por me parecer que pola affeição de seu pai se estimaria em toda a parte, e como desejo de a dirigir a V.A. (*Palmeirim de Inglaterra*, 1592, en Purser, 1904: 400-401).

Los lectores españoles de la época ignoraron, sin embargo, todos estos datos porque se silencian en la descuidada traducción castellana publicada en Toledo en 1547-1548 por Miguel Ferrer, en la imprenta de los herederos de Fernando de Santa Catherina.⁴ Ocultando sus orígenes portugueses, el libro se hace pasar por una nueva y original continuación castellana de la serie de los palmerines, anónima como las anteriores, y ello da pie en el siglo XIX a una fuerte disputa entre portugueses y españoles por su filiación y autoría (Asensio, 1974).

Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century, Londres, Grant & Cutler, 1979, entrada 4FF, bibliografía que se ha de completar con las referencias de los libros de caballerías manuscritos aportadas por José Manuel Lucía Megías, «La literatura caballeresca en lengua portuguesa», en su obra *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial, 2003, pp. 156-160, y Aurelio Vargas Díaz-Toledo, «*Leomundo de Grecia*: hallazgo de un nuevo libro de caballerías portugués», *Voz y Letra*, 15, 2 (2004), pp. 3-32, así como con la revisión bibliográfica anunciada por Tobias Brandenberger y Aurelio Vargas Díaz-Toledo, *Bibliografía de los libros de caballerías portugueses*, Alcalá de Henares, en prensa.

⁴ *Palmerín de Inglaterra*, Toledo, 1547-1548, en *Libros de caballerías. Segunda parte*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, NBAE, 1908. Cito siempre por esta edición con las siglas *PI*, seguidas de las páginas.

Don Quijote no habla nunca expresamente del *Palmerín de Inglaterra*, lo hacen el cura y el barbero, pero lo había leído como su padrastró Cervantes, y en sus momentos de furor creador, cuando las lecturas se agolpan en su memoria para inventar sus propias aventuras, las páginas de este libro donde habitan gigantes, magos y magas, bateles encantados, cuerpos muertos, penitentes de amores, caballeros pastores, innumerables pasos de armas, princesas encantadas o doncellas andantes le ayudan a construir su mundo. En este libro don Quijote pudo encontrar también una geografía próxima y cercana, pues parte de las aventuras suceden en España: en Lisboa, donde vive Miraguarda; en Toledo, patria del rey Recindos; en Aragón, de donde son oriundas las antojadizas hijas del conde Calliastro, o en Navarra, patria de la inconstante Arnalta. Por estas tierras acaecen las aventuras que en otros libros sólo tenían lugar en la corte de Constantinopla o en las cortes francesa, alemana o inglesa, y este hecho que llama la atención incluso a Recindos, rey de Toledo, pudo hacer pensar a don Quijote que todo ese mundo caballeresco era posible en su tierra. De su lectura pudo deducir que en España también se podían encontrar gigantes, pues, cuando Palmerín de Inglaterra viaja por los confines de Navarra, cerca de Francia halló tierras despobladas con presencia de gigantes (*PI*, 113).

Parece ser que en alguna ocasión el libro ha sido objeto de discusión entre los tres amigos, el cura, el barbero y Alonso Quijano, enzarzados en establecer una prelación entre los grandes héroes Palmerín de Inglaterra, Amadís de Gaula y el Caballero del Febo (*DQ*, I, 1, 38); sin embargo, es el cura quien realmente hace una valoración de aquel en el citado escrutinio y quien argumenta para no condenarlo: «Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal» (*DQ*, I, 6, 82). El juicio del licenciado es implacable: por encima de todo es bueno y ello le otorga por sí solo autoridad y lo exime del fuego, lo mismo que la condición regia de su autor portugués, al que sería una irreverencia condenar. Afinando más y argumentando con el propio libro, destaca dos aspectos: «Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento»; es decir, elogia las aventuras de Miraguarda por su calidad y artificio así como su estilo y, por extensión, el de todo el libro. En el intento de calibrar el jui-

cio cervantino y de explicar la relación del *Quijote* con los libros de caballerías (Eisenberg, 1982; Cacho Blecua, 2005), quiero acercarme a estos dos aspectos del *Palmerín de Inglaterra*.

Las aventuras del castillo de Miraguarda: *inventio* y *dispositio*

Las aventuras de Miraguarda forman parte del *cuero de la fábula* o del argumento de un relato presentado, según la poética del género, como historia cronística protagonizada por tres héroes: los gemelos Palmerín y Florianio y su primo Florendos, servidor de Miraguarda. Miraguarda es una doncella española, de la belicosa Lusitania, hija del conde Arllao, una mujer de extraordinaria belleza a cuya mano aspiran muchos caballeros que en su honor organizan justas y torneos, hacen gastos excesivos, pelean entre sí y mueren por ella. Sin quererlo, la doncella se convierte en un peli-gro público que la reina de España intenta atajar para evitar una nueva destrucción del reino, pareja, aunque sin explicitarse, a la provocada por Helena de Troya y la Cava:

Como las mujeres tengan tanto poder con nosotros que nos dejen vendidos, en especial las hermosas, que éstas obligan á los hombres á no temer los peligros para cometellos ni sentir sus recelos para dejar de passar por ellos, hubo en la corte de España, donde el conde su padre de Miraguarda andaba, por ser persona de tanto precio y valía, tantos competidores sobre quién la serviría, que viniendo este desseo en los de mayor calidad, había tantas justas y torneos y envenciones é gastos extraordinarios, que la mayor parte dellos se hallaban destruydos de la mucha desorden con que los hacían, de que la reina recibía gran pena y enojo [...] que si no lo atajara con su mucho saber y discreción, España fuera puesta en tanta destrucción como en otros tiempos ya fue; mas el conde, que en extremo era discreto, mandó llamar al gigante Almaurol, persona de más crédito en la corte que de gigante se esperaba, le rogó que la quisiesse tener en su guarda con algunos caballeros que le daría hasta que fuesse tiempo de casalla (*PI*, 94-95).

Hasta casarla, su padre el conde la recluye con un pequeño séquito de doncellas y servidores en una fortaleza con un referente real, el castillo roquero de Almourol, levantado en una pequeña isla del Tajo, entre Vila Nova da Barquinha y Praia do Ribatejo, sobre el que circularon varias leyendas entre los siglos IX-XII y a partir del XVI la de la bella Miraguarda, todavía recordada en la propaganda turística de este castillo, hoy monumento nacional. El topónimo se convierte en antropónimo, y Almourol

pasa a ser el nombre del gigante guardián. Todas las precauciones por preservar la vista de Miraguarda se anulan en el momento en el que la puerta del castillo está adornada con un «escudo de mármol encajado en la misma piedra, y puesto en él en campo verde una imagen de mujer sacada por el natural de la que viera en el campo, tan al propio, que no halló ninguna diferencia de una á otra; tenía en el ruedo unas letras que decían MIRAGUARDA» (PI, 93). Su persona, causante de tantas desdichas, está recluida, pero su imagen al frente del castillo pregona a los cuatro vientos su belleza y sigue generando enfrentamientos entre los caballeros.

El germen de la aventura es un conjunto de motivos folclóricos entre los que destacan como principales «mujer extraordinariamente bella» (Thompson, 1966: F575) y «ocultación de mujer para evitar un peligro» (Thompson, 1966: M301.6, D1810.04, D1813.02, M306), contaminados, como en tantos otros casos, con la tradición hagiográfica (Gómez Moreno, 2004). Recuérdese, por ejemplo, la leyenda de santa Bárbara, recluida por su padre Dióscoro en una torre para evitar ser vista, historia conocida, entre otras fuentes, por *La leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine e inmortalizada, entre otros, en los cuadros de Jan van Eyck y Robert Campin. El motivo pasa a la ficción sentimental, por ejemplo a la novelita de Juan de Flores *Grisel y Mirabella*, y se desarrolla en la narrativa caballeresca, especialmente en los episodios de Niquea, Diana y Archisidea de las continuaciones amadisianas de Feliciano de Silva.⁵ El motivo está basado realmente en el tema de la guarda femenina de larga tradición folclórica, presente en numerosos villancicos y de máxima actualidad en los tratados de educación femenina de la época, donde se aconseja la guarda de la mujer entre las cuatro paredes de casa para preservar su honra,

5 Emilio Sales Dasí, «Princesas “desterradas” y caballeros disfrazados. Un acercamiento a la estética literaria de Silva», *Revista de Literatura Medieval*, 15, 2 (2003), pp. 85-105, estudia el tema en el *Amadís de Grecia* y en la Tercera y Cuarta Parte del *Florisel de Niquea*. Para la constelación de motivos en la aventura de Niquea, véase Ana Carmen Bueno, «Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva», en *I Jornadas Internacionales de Jóvenes Filólogos en la Universidad de Oviedo. Recovecos de la Literatura Áurea*, Oviedo, 2004, en prensa. El motivo del encerramiento de la doncella estaba ya apuntado con otras variantes en las aventuras de Francelina en el *Palmerín de Olivia* (ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 256-257) y en las de Gridonia y Finea en el *Primaleón* (ed. de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pp. 138 y 339, respectivamente), fuentes de inspiración de Silva y Moraes.

dignidad y castidad. Rodríguez de Montalvo en el *Amadís de Gaula* (AG, 240) se hace eco de estas inquietudes, y en un breve pasaje digresivo aconseja también la reclusión en general de la mujer y su alejamiento de los hombres para evitar tentaciones.⁶ El interés del tema de la guarda femenina era evidente en la época (Barbazza, 1988), preocupa a Cervantes, que critica el encerramiento y la vigilancia a la que las mujeres estaban sometidas (Oñate, 1938; Falcón, 1997), y está presente también en el *Palmerín de Inglaterra* no sólo a través de Miraguarda, sino también en el debate suscitado en torno a la presencia de las numerosas doncellas andantes por los caminos.⁷ Si la doncella posee, como en este caso, una belleza hiperbólica, la causa de su reclusión está todavía más justificada, pues, como dice don Quijote a Basilio a propósito de las mujeres, «la hermosura por sí sola atrae las voluntades de cuantos la miran y conocen, y como a señuelo gustoso se la abaten las águilas reales y los pájaros altaneros» (DQ, II, 22, 809). La bellísima Miraguarda no sale en principio del castillo y tiene como guarda al gigante Almaurol; sin embargo, esto es una falacia porque, como ya se ha dicho, Miraguarda se hace visible para todos a través de su imagen de mármol y viaja por el mundo inmortalizada en la pintura de un escudo, con lo cual se transgrede la prohibición de ser vista.

Esta doncella es una mujer libre, altiva, desdeñosa y engreída, con un corazón de mármol como el del escudo del castillo, incapaz de manifestar sentimiento alguno hacia sus servidores; encarna el prototipo de la *belle dame sans merci* de la literatura trovadoresca y cortés, y antes de que Cervantes se fijara en ella fue inmortalizada por Camoens en su poema *A Tenção de Miraguarda*, donde glosa el villancico cantado a dúo por dos caballeros a su paso por el castillo de Miraguarda (PI, 206). Su condición está cifrada de alguna manera en su nombre, uno de esos nombres parlantes tan propios en la literatura caballeresca que Cervantes imitará y parodiará en el *Quijote*. En esta ocasión también el nombre es una auténtica aventura verbal sujeta a la *interpretatio per dictiones* habitual en el género. Como

6 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Ble-cua, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols. Cito siempre por esta edición con las siglas AG, seguida de las páginas.

7 Me ocupo de esta figura en «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo (I)», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, 2005, en prensa. El libro portugués es determinante para fijar el tipo en Cervantes.

en otros casos, se trata de una palabra compuesta, *mira-guarda*, que encierra diferentes significados glosados a lo largo del libro. Daliarte es el primero en explicarlo: «su nombre es Miraguarda, y su parecer tal, que para quien bien sintiese miralla ha para ver lo que nunca vio, y guardarse ha para no verse en los peligros que ahí se pueden nacer» (*PI*, 87). A Florendos, su fiel servidor,

bien le pareció que aquel era su propio nombre, y bien conoció que el nombre decía verdad, que la señora dél era mucho para ver y mucho más para se guardar della; mas la intención por que las letras allí se pusieron no era aquélla, mas por que se guardassen del gigante Almaurol, señor de aquel castillo, de quien después tomó el nombre, que él las puso allí para mostrar que la imagen del escudo era para ver y él para guardarla dellos (*PI*, 93-94).

Cervantes tampoco se resiste al juego y entra en él elogiando el estilo de la aventura y del libro en general: «las razones, cortesanas y claras, que *guardan* y *miran* el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento».

Ante su belleza cae en primer lugar rendido Florendos, hijo de Prima-león y primo hermano de los gemelos, el tercer héroe del libro cuyas hazañas también se anuncian ya en el título. En busca de don Duardos, Florendos llega hasta Lisboa y se enamora repentinamente de Miraguarda, a la que ve fugazmente en persona y después en el escudo de mármol. Tras vencer a Almaurol, Florendos permanece en el castillo defendiendo su entrada hasta que la misma Miraguarda le ordena participar en la aventura de don Duardos, prisionero y encantado por la maga Eutropa en el castillo del gigante Dramusiando, con la esperanza de acabarla en su nombre y acrecentar así su fama. Cuando Florendos llega a la torre-prisión de Dramusiando, la aventura ya ha finalizado, pero se mide con los caballeros que hasta allí acuden en nombre de su señora, cuya imagen lleva figurada en el escudo. La pintura de Miraguarda causa estragos en todos los que la ven y súbitos enamoramientos.

Florendos regresa al castillo de Almaurol y allí la misma Miraguarda dispone como pasatiempo caballeresco la defensa del paso por su belleza, para lo cual Florendos coloca en un árbol un escudo con su imagen pintada, esperando poner a sus pies los escudos de todos los caballeros vencidos con los retratos de sus señoras, variante de los torneos parisinos del *Palmerín de Olivia* organizados por Luimanes, adonde los caballeros han

de acudir con una imagen de sus damas.⁸ La figuración, ya sea en forma de estatua o de retrato, suplanta al personaje ausente y se convierte de algún modo en su doble. Este tipo de aventura, la defensa de un paso por la belleza de la dama, habitual en los libros de caballerías, es una aventura recurrente en la obra portuguesa que Cervantes imitará y parodiará en el episodio de los mercaderes toledanos: «y por imitar en todo cuanto a él parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer» (*DQ*, I, 4, 67). Uno de estos libros leídos pudo ser el *Palmerín de Inglaterra* y en concreto este pasaje donde se amalgaman varios de los motivos después parodiados. Don Quijote les prohíbe el paso «si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso» (*DQ*, I, 4, 68). Como se recordará, los mercaderes se niegan a jurar algo no visto, una objeción que se venía escuchando ya en los mismos libros de caballerías, por ejemplo, en el *Lepolemo* (1521),⁹ y por eso le piden a don Quijote que les enseñe un retrato «aunque sea tamaño como un grano de trigo; que por el hilo se sacará el ovillo» (*DQ*, I, 4, 69).

Si en la aventura de Florendos el retrato de Miraguarda pintado en el escudo y el exigido a todos los participantes es el testimonio que autoriza la prueba, Cervantes va más allá y, con una vuelta de tuerca, se burla todavía más de esta absurda práctica con la observación hecha por don

8 Palmerín «fizo fazer una donzella de oro e la cara e las manos de un marfil, e yva tan bien fecha que no parecía sino biva en carne, y era tal que a Palmerín le parecía que vía a su señora viendo a ella», en *Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 88. La figuras antropomorfas, las «imágenes muertas», como las llama el sabio Daliarte, son un precedente de esos «extraños semejantes» que pueblan la literatura hispanoamericana y un anticipo de los personajes artificiales que tanto juego dan en la novela moderna; véase Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002. Moraes se encontró ya con ellas en el *Clarimundo* y en su *Palmerín de Inglaterra* la más llamativa, aunque no la única, es quizá la estatua de don Duardos que Pandrícia lleva a enterrar después de haber engañado con ella un tiempo su soledad (p. 13). Con esta tradición quizá haya que relacionar las dos dueñas de bulto de las que habla don Quijote en el episodio de doña Rodríguez (II, 48).

9 *Lepolemo* se resiste a jurar lo desconocido: «No lo puedo yo dezir esso porque no la conozco y puesto que la oviese visto, yo no he visto todas las otras del mundo para juzgar que ella sea la más hermosa», Alonso de Salazar, *Crónica de Lepolemo*, Valencia, 1521, f. ciiij.

Quijote, para quien «la importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender» (*DQ*, I, 4, 68) lo cual da una nueva dimensión a la aventura. Florendos derrota a más de doscientos caballeros, reúne otros tantos escudos con los retratos de las damas vendidas, pero no puede acabar su combate con Palmerín de Inglaterra por la llegada de la noche y la enojada Miraguarda lo castiga obligándole a abandonar durante un año la vida caballeresca, el mismo correctivo que le impone Sansón Carrasco, el Caballero de la Blanca Luna, a don Quijote tras su derrota en Barcelona (*DQ*, II, 64, 1160). La altiva doncella es cruel y su penitencia más dura que la dispuesta por Oriana a Amadís, pues no se contenta con que desaparezca de su vista, sino que le obliga expresamente a abandonar durante un año las armas. Florendos, como don Quijote, se hace pastor. Encadenando diferentes motivos y episodios, la aventura de Miraguarda comienza a crecer, a expandirse como las ondas concéntricas del agua y a convertirse en una macroaventura caballeresca en la que Cervantes pudo encontrar abundante material de inspiración para las aventuras de su ingenioso hidalgo (nombres parlantes, pasos de armas por la belleza de la dama con retrato incluido, penitencia, vida pastoril).

Moraes repite el modelo de la *penitencia* amorosa amadisiana, después imitada también por don Quijote en Sierra Morena.¹⁰ Florendos, el Caballero Triste, calificativo alusivo a su estado amoroso, se refugia en la naturaleza, en la ribera del Tajo, llena de árboles y mansas aguas. En compañía de Floramán, otro autopenitente amoroso, músico y amante ejemplar, pasa el tiempo entre lamentos y quejas, escribiendo villancicos en los troncos de los árboles y «comiendo frutas campesas y hierbas campesas, y esto pocas veces, que cuidados y passiones era el principal mantenimiento en que entonces se mantenían» (*PI*, 129), como hará también don Quijote en su loca penitencia (*DQ*, I, 26, 289).

10 Para la penitencia en los libros de caballerías, véase María del Rosario Aguilar Perdomo, «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en Julián Acebrón Ruíz (ed.), *Fechos antiguos que los caualleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lérida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 125-150, y para el *Quijote*, los recientes trabajos de Aurora Egido, «Don Quijote, enfermo de amores», en *Los rostros de don Quijote*, Zaragoza, Ibercaja, 2004, pp. 73-95, y Bienvenido Morros Mestres, *Otra lectura del «Quijote». Don Quijote y el elogio de la castidad*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 74-78.

Mientras Florendos lleva esta vida marginal, la defensa del paso de Miraguarda prosigue con otros servidores, entre ellos el gigante Dramusiando, enamorado repentinamente de ella al ver el retrato del escudo: y «quedó tan sin sentido de lo que de aquella muestra recibió, que su robusto corazón no pudo resistir á los miembros, que, tremiéndole todos perdió la lanza de las manos» (*PI*, 110). El gigante se convertirá desde ahora en su nuevo servidor, si bien la visión de Miraguarda en el escudo colocado en el árbol sigue teniendo para todos efectos hipnotizadores. La fama de la belleza de Miraguarda cruza fronteras y llega hasta la corte turca, donde la princesa Targiana pide a su amante Albaizar que participe en la aventura en su nombre. El complaciente Soldán de Babilonia defiende ante Dramusiando la hermosura de Targiana y roba el escudo de Miraguarda con la intención de ponerlo a los pies del de su señora en la corte griega y luchar por ella. La aventura de Miraguarda se traslada de este modo a Constantinopla, enclave por excelencia de la caballería y de las aventuras, si bien el motivo originario del encierro se ha desvirtuado por completo, y la hermosura de Miraguarda a través del escudo se ha extendido por todo el mundo. El retrato le ha conferido la movilidad de la que carece por su propia condición femenina.

En Constantinopla, Albaizar dispone una nueva aventura, unas justas por la belleza de la dama, variante de la defensa de paso antes presentada, y exige a todos los participantes acudir a ellas con el retrato de sus señoras pintado en el escudo:

que desafío á todos los caballeros enamorados que en tu corte se hallaren y fuera della quisieren venir, á los que les haré reconocer que mi señora Targiana es la más hermosa dama del mundo; las condiciones con que vendrán á la batalla han de ser éstas: cada uno traya un escudo en que venga la señora á quien sirve sacada por el natural con el nombre della escrito al pie, porque este será el premio que el vencedor ha de llevar (*PI*, 143).

Los esquemas narrativos se repiten con ligeras variaciones y el relato se amplifica dando entrada al mundo infiel, pues en este caso el mantenedor de la justa es un turco, y por ello una amenaza para la corte cristiana. El premio de la justa lo alcanza Florendos, el primer servidor de Miraguarda, quien, tras abandonar la penitencia, recupera el escudo y lo lleva junto a Albaizar al castillo de Almaurol. Miraguarda no modifica, sin embargo, su condición ni agradece los servicios de su caballero. El sufrido Florendos acepta el nuevo desaire y sigue guardando el escudo en

señal de su amor y hablando, como en otras ocasiones, con la pintura como si de su señora se tratara, pues todos estos retratos otorgan una presencia corpórea a la mujer; la imagen equivale al personaje mismo, y por ello los caballeros hablan con ellas, se quejan y reciben contentamiento. La muda pintura, además, no responde y este obligado silencio permite al caballero seguir proyectando en ella la representación de sus deseos. Por ello, si hablar con un retrato no se considera un gesto de locos, aunque en el *Clarimundo* llega a cuestionarse (I, 247),¹¹ imaginarse una dama a la que servir, pintarla en la imaginación como se desea, como hace don Quijote con Dulcinea, e invocarla, no es mayor desvarío, máxime cuando en el contexto caballeresco imaginar y pintar acababan siendo una misma cosa.

La proliferación de retratos en el libro responde sin duda a una moda de la época practicada en toda Europa, donde el retrato, amén de cumplir otras funciones, se convirtió en una forma de servicio caballeresco (Bouza, 2003: 96) a la que autor portugués sabe sacar un extraordinario partido narrativo. En la corte portuguesa, en concreto, consta que fueron muchos, por ejemplo, los retratos de la infanta María de Portugal que se enviaron por las cortes para saciar la curiosidad de esos siete novios platónicos o lejanos que se cruzan en su vida (Vasconcelos, [1851] 1994: 7) y también para estrechar las relaciones entre madre e hija, pues una de estas pinturas llegó a Francia a manos de la reina Leonor en 1541-1542, cuando Moraes se encontraba allí en misión diplomática y se ocupaba de la redacción del libro.

La macroaventura de Miraguarda no acaba, sin embargo, aquí y tiene otras ramificaciones derivadas del motivo central de la belleza de Miraguarda, una belleza que, si causa estragos entre los caballeros, despierta envidias entre las damas, y algunas se desplazan hasta el castillo para comprobarla, lo cual conlleva nuevas amplificaciones narrativas. Es

11 Al igual que hiciera Palmerín de Olivia con la imagen de Polinarda, Belifonte habla también con el retrato de su dama como si la tuviera delante «do que Carsel e Filena eram espantados, vendo-o posto em tal cuidado, como era amar uma tábua pintada donde se não podia prometer esperança que o descansasse», João de Barros, *Clarimundo*, com prefácio e notas do prof. Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1953, 3 vols., vol. I, p. 247. Medallas con la cara de la persona amada y retratos servían de consuelo a los amantes para suplir la ausencia, tal y como evidencian las cartas áureas reunidas por Bouza (2003: 89-149, docs. III y XXIII).

el caso ya citado de la mora Targiana, pero también el de la navarra Arnalta o el de la jayana Arlanza, cuyo físico despierta curiosidad por los caminos. Las cuatro damas francesas, Mansi, Telensi, Latranja y Torsi, trasunto de las mujeres reales conocidas por Moraes en su viaje, organizan también la defensa de un paso para dilucidar su belleza (Roubaud, 1975). La aventura de Miraguarda se toma como referencia, como un modelo para imitar, y la belleza sigue siendo objeto de culto, de discusión, de competición y de comentarios a lo largo del libro. La belleza en todos estos casos es el arma con la que las mujeres vencen a los hombres, la que los expone a los peligros y los hace más virtuosos, pero también la que suscita muchos enfrentamientos entre ellas mismas al competir, como las diosas del juicio de Paris, en improvisados concursos de belleza en busca del premio, de la manzana de la discordia. Esta obsesión femenina por la belleza preocupaba a los moralistas, y Antonio de Guevara en el *Reloj de príncipes*, Fray Luis de León en *La perfecta casada* o Juan de Pineda en *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana*, entre otros (Vigil, 1994: 69; Barbazza, 1988: 338), se hicieron eco del peligro que entrañaba. Moraes también da cuenta de ello a través del comportamiento de muchas de sus bellas damas (Miraguarda, Mansi, Telensi, Latranja, Torsi, Arnalta, Targiana, Leonarda) que se vanaglorian y se deifican a sí mismas perdiendo toda discreción. Este y otros comportamientos sirven de pretexto al portugués para opinar sobre las mujeres, para emitir a lo largo del libro una serie de juicios misóginos, hasta veintiséis según las cuentas de Ruiz de Conde (1948: 245), en los que critica principalmente su mudable condición y falta de constancia amorosa (*PI*, 118, 144, 170, 186, 192, 292, 338, etc.), un reproche repetido, entre otros, por Andreas Capellanus (*De amore*, libro III) o el Arcipreste de Talavera (*Corbacho*, II, cap. v) y experimentado al parecer por Moraes en sus propias carnes al ser rechazado por Torsi, una dama de la reina Leonor. Las mujeres, además de ser inconstantes, se dejan gobernar por el apetito y no por la razón (*PI*, 266); son murmuradoras (*PI*, 144); desagradecidas con los servicios de sus caballeros y rencorosas (*PI*, 148, 161); miedosas por su flaco esfuerzo (*PI*, 202); airadas y vengativas (*PI*, 242; 274); envidiosas (*PI*, 276); soberbias y presuntuosas (*PI*, 289); vanidosas y amigas de halagos (*PI*, 308; 338).

Las críticas conforman un florilegio poco original, pues lindezas de este tipo se registran ya en el *Amadís de Gaula* (1507), en el *Clarimundo*

(1522) o en el don *Florindo* (1530) de Basurto, por no citar el *Quijote*,¹² y responden a la misoginia típica de la época alimentada por los moralistas y autores graves a partir de las autoridades clásicas y de los textos bíblicos. Como advirtió Ruiz de Conde (1948: 246), estas «rebeldías» de Moraes contra la idealización de la mujer resultan más acentuadas a partir de la aventura de Miraguada (cap. XLIX) y se sostienen hasta el episodio de Torsi (p. 322), su enamorada francesa, por lo que tales críticas podrían considerarse como una revancha imaginaria del autor para desquitarse de las humillaciones amorosas sufridas (Roubaud, 1975: 186; Finazzi-Agrò, 1978: 42). A priori estas críticas chocan con la dedicatoria a la princesa María de Portugal y sus comentarios sobre la recepción del género entre las damas francesas; sin embargo, estas aparentes contradicciones son las propias de la época, y no hay que olvidar que los mismos autores, Petrarca, Boccaccio, Diego de San Pedro, Martorell o el propio Rojas en *La Celestina*, cultivan a la vez la literatura cortés y la literatura misógina y de todos ellos pueden sacarse citas contrapuestas (Lacarra, 1986: 354). Frente a las mencionadas, en otra ocasión, en cambio, Moraes aboga, como Cervantes en la aventura de Leandra (*DQ*, II, 51, 577), por la libertad en la elección de los esposos, «mirando que la doncella fuesse siempre la que ganasse en ello, que de otra manera sería hacelle sinrazón» (*PI*, 327). Como otros muchos libros de caballerías, el *Palmerín de Inglaterra* mantiene también el ambiguo discurso que sublima y deifica a la mujer, la convierte en el centro de la aventura caballeresca y amar equivale a valer más, a la par que la minusvalora moral y físicamente. Los comentarios se quedan, sin embargo, solapados o eclipsados por los propios personajes femeninos, muy alejados ya del estereotipo de la dama artúrica de los viejos *romans*. En el libro, las mujeres gozan de libertad de movimiento, como se

12 Algunas de las amadisianas las recoge luego Alvar Gómez de Castro en uno de sus cuadernos de anotaciones misceláneas conservado en El Escorial (Moreno y Sainz de la Maza, 2000: 73). En el *Clarimundo*, véase, por ejemplo, el largo excursus del narrador que sigue a la carta de Clarimundo a Clarinda, vol. II, pp. 50-52. Del tema en el *Florindo* se ocupa Alberto del Río, «Misoginia medieval y libros de caballerías: el caso de don Florindo, un héroe del desamor», en José Manuel Lucía Megías y otros (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 9 de octubre de 1987)*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, vol. II, 1992, pp. 691-707. Para el alcance de la misoginia cervantina, véanse, entre otros, Oñate (1938: 116-122), Rainer Ruthkowski, «Misoginia y nostalgia en las escenas bucólicas del *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 53-62, y Falcón (1997: 143-145).

ve en la proliferación de doncellas andantes por los caminos, y de sentimientos; disfrutaban de una libertad en su vida amorosa que en la realidad posiblemente no siempre tenían, y algunas, como Arnalta o la misma Targiana, son devoradoras de hombres, despreocupadas por su honra y cercanas a la figura de Floriano, un precedente, junto a los amadisianos Galaor y Rogel de Grecia, de la figura del don Juan. Las lectoras sin duda encontraron más rompedor y novedoso este otro discurso e hicieron oídos sordos a las viejas y gastadas críticas misóginas.

En todas las aventuras del castillo de Miraguarda, y en el libro en general, lo caballeresco visual cobra una gran relevancia. Los retratos, la rica heráldica con los colores de armas y los emblemas de los escudos minuciosamente descritos, así como la vestimenta, ofrecen la dimensión cortés de la caballería. La especial atención dedicada a la indumentaria, principalmente a la femenina, traduce el gusto por la riqueza y el boato del mundo noble y cortesano propio del autor. Las doncellas aparecen ataviadas de distinta manera según su procedencia y, a diferencia de los retratos (pese a tantas pinturas ignoramos cómo es Miraguarda), los ropajes se prestan a la ékphras y llenan la *descriptio* del personaje antes que su retórico retrato corpóreo.¹³ Los vestidos se describen con detalle, como en las relaciones de fiestas, género familiar para Moraes, a quien se atribuye, entre otras, la «Relação dos torneos do Principe em Xabregas a 5 de Agosto de 1550 [1552]» (Purser, 1904: 397), torneos descritos también con detalle por Jorge Ferreria de Vasconcelos en su *Memorial das Proezas da segunda Távola Redonda* en 1567.¹⁴ El asunto de las ropas tiene especial interés para la corte portuguesa, una corte anticuada en el vestir a los ojos de espa-

13 Así lo constata Lilia Elda Ferrario de Orduna, «Función de la ékphras en los relatos caballerescos», *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, V (1999-2000), pp. 107-114. Para otros tipos de ékphras pictóricas en los libros de caballerías, véanse los apuntes de Claudia Demattè, «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 331-349. Respecto al *Palmerín de Inglaterra* merecen destacarse las minuciosas descripciones de los vestidos de las cuatro damas francesas, los de Targiana (p. 155) o el que Leonarda saca del guardarropa de la sabia Melía (p. 438).

14 Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, ed. de João Palma-Ferreira, Oporto, Lello, 1998, cap. XLVII, pp. 373-397. Repárese, por ejemplo, la descripción del traje de la infanta María, pp. 376-377.

ñoles como Pedro Fajardo, marqués de los Vélez, instructor de don Sebastián y de Catalina de Austria, y adonde viajan sastres de la corte de Felipe II para modificar el anticuado traje de corte portugués, calificado de «melancólico» (Bouza, 2003: 78). Pocos años antes, Moraes había confeccionado en su *Palmeirim* un rico muestrario con la últimas novedades de la moda internacional que sin duda tuvo que resultar muy atractivo para el público cortesano.

Posiblemente por todo lo que acabo de comentar, para el cura cervantino las aventuras del castillo de Miraguarda son «bonísimas» (buenísimas); a través de esta expresión tan coloquial, el licenciado nos ofrece el juicio subjetivo de un lector conocedor del género que ha disfrutado con estas aventuras porque han satisfecho todas sus expectativas. El adjetivo superlativo se ve matizado por los comentarios siguientes: son buenas, además de por su ingeniosa invención, por su «gran artificio»; es decir, el cura reconoce y valora positivamente la *dispositio*, la complejidad técnica que encierran: están compuestas con arte y dispuestas con ingenio, algo que también el canónigo procuraba en su proyectado libro de caballerías. Cervantes alaba la articulación de los materiales, el engarce o encadenamiento de unas historias con otras dentro de la propia aventura de Miraguarda y los cruces con la historia principal de Palmerín y Floriano sin perder la armonía artística, y ello responde a su preocupación y cuidado por la forma de la obra, la variedad y la unidad (Riley, 1990: 100). La aventura de Miraguarda acaba siendo en sí misma, como quería el canónigo, una «tela de varios y hermosos lazos tejida» (*DQ*, I, 47, 550) y además bien escrita.

La *elocutio*: el estilo cortesano y aforismático

El otro aspecto elogiado por el cura es la *elocutio*, el estilo de las aventuras comentadas y, por extensión, de la obra. El estilo de los libros de caballerías, tachado de artificioso, afectado, retórico y altisonante (Sarmati, 1996: 105-108), siempre estuvo en el punto de mira de la crítica de la época y se esgrimió como argumento general para desacreditarlos. Antes que Cervantes, Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* hizo su particular escrutinio y, como consumado lector del género, salvó el *Amadís* y los dos primeros libros palmerinianos frente al resto de «desbaratado» estilo.

De haberlo conocido, Valdés habría sumado a esta breve lista de obras dignas de «leer para hacer buen estilo» el *Palmeirín de Inglaterra*, al que elogiaron ya por lo mismo algunos coetáneos como Pero de Magalhães Gandavo en su *Ortografia* (Lisboa, 1590) (Mendes, 1860: 77) o el librero Afonso Fernandez, quien en su edición lisboeta de 1592 declara: «contem em si boas sentenças, e elegante estilo, pellas quais razões a Serenissima Iffanta dona Maria, que hoje esta no Ceo tão chea de gloria como na terra o foy de virtudes, o recebo e estimou muito, sendo lhe dedicado a primeira vez pollo autor delle» (Purser, 1904: 402). Cervantes alaba «las razones cortesanasy y claras, que guardan el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento», es decir, encarece su estilo cortesano, el estilo empleado también en alguna ocasión por el discreto Sancho (*DQ*, II, 12, 720). En el caso de Moraes, sus razones no son, sin embargo, «afectadas» como las del escudero o «entrincadas» (*DQ*, I, 1, 38) y «endiabladas y revueltas» (*DQ*, I, 7, 78) como las de Silva, sino «claras», cualidad en la que radica la excelencia de la elocución según la *Poética* aristotélica. Como en la comedia, Cervantes elogia el decoro lingüístico del libro, la adecuación entre el personaje y el lenguaje empleado, ajustado a su estado y condición, lo que revierte en último término en la verosimilitud de la obra. Esta claridad elocutiva es norma del texto portugués y sólo se infringe en determinados parlamentos amorosos que no se libran de los aderezos y artificios desaconsejados por el amigo del prólogo, quien sugiere a Cervantes dar «a entender los conceptos sin intrincarlos y oscurecerlos» (*DQ*, 18). El estilo de algunos de los pasajes amorosos es de un gran retoricismo, parejo al conceptuoso estilo cancioneril o al de la ficción sentimental, ampuloso y engolado en contraste con el elegante y claro discurso de los mismos personajes en cualquier otra situación.

Aunque lejos de la rica polifonía cervantina, el libro presenta diferentes niveles idiomáticos, y, junto a estas razones cortesanasy y claras, Moraes emplea además un estilo sentencioso y grave que sin duda alguna Cervantes, igual que la culta princesa portuguesa, también apreció. Como hiciera ya João de Barros en el *Clarimundo*, Moraes concluye muchos capítulos con un aforismo en el que aborda los temas más diversos, desde la amistad y el amor hasta la fortuna, pasando por el valor, la fama o la mujer.¹⁵

15 Véanse tan sólo dos ejemplos relacionados con los episodios de Miraguada. Al final del capítulo LIII, en el que se cuenta su reclusión en el castillo de Almaurol, se dice

El procedimiento recuerda los sentenciosos versos moralizadores que cierran y resumen el sentido provechoso de los ejemplos de *El conde Lucanor* o el *Fabulario de Sebastián de Mey*, y dejan ese agradable regusto del que habla Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* al aconsejar rematar la escenas con sentencias.¹⁶ A través de estos aforismos Moraes resume el significado de la aventura y le otorga un valor ejemplar y universal; con ellos la ficción se hace más verdadera y genera una verdad validada por el propio aforismo (Ferreira de Lima, 1995: 104). De este modo, el libro brinda no sólo entretenimiento y agradable pasatiempo, sino también enseñanza, abreviadas lecciones sobre filosofía moral, algunas muy desarrolladas como la referida a la teoría del poder y a la educación del príncipe (*PI*, 139, 179, 230, 275), que le confieren un valor añadido. Don Quijote, el caballero sabio y el caballero de la palabra, sobre todo en la segunda parte cuando sus discursos abordan cuestiones de filosofía moral y engastan tantas sentencias, sin duda valoró mejor que nadie el estilo aforismástico de esta obra.¹⁷

También de este libro de «mentiras bien compuestas» puede conformarse un «cartapacio de buenas razones» como el que un paisano de Pinciano sacó del *Amadís de Gaula*, según cuenta Arce de Otálora en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, o como el reunido por el humanista Álvarez Gómez de Castro a partir también de citas del libro de Rodríguez de Mon-

que allí vivió «hasta que aquellas discordias se fueron olvidando, y ella salió dél por la manera que adelante se dirá, por donde se cree que *los grandes males sean principios de mayores bienes*» (p. 95). Cuando Miraguada destierra a Florendos y le prohíbe llevar armas, el caballero se lamenta al final del capítulo LX «creyendo que del todo su *fortuna* le quería destruir, lo cual no tuvo por mucho *recordándose que sus cosas, cuando en mayor sosiego están, mayor mudanza hacen*» (p. 108; las cursivas son mías). Al margen de pasajes digresivos de carácter doctrinal, el narrador y los mismos personajes emplean también numerosas sentencias en sus respectivos discursos.

16 Comenta la utilización de sentencias M.^a Jesús Lacarra, «El *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* y sus posibles modelos», en Rafael Alemany y otros (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Symposia Philologica, 2005, pp. 929-945. Para el teatro, véase Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 190. En el *Clarimundo* las sentencias tienen, a juicio del editor Marques Braga, p. XLIII, la impronta de Tácito. El *Memorial* recoge dicha tradición y en su caso abre los capítulos con sentencias de tonalidad terenciana (Osório, 2001: 21).

17 José Enrique Laplana, «Don Quijote, orador», en *Los rostros de don Quijote*, Zaragoza, Ibercaja, 2004, pp. 97-115.

talvo, muchas de las cuales recogen aforismos que esbozan la sombra de un manual de conocimientos éticos, morales y sociales (Moreno y Sainz de la Maza, 2000: 72). En las medievales *Sumas de historia troyana* de Leomarte ya se recopila este primer cartapacio, pues al comienzo del libro se extractan los dichos dispersos por la obra («Dichos del abtor Leomarte»), y a ello parece invitar también Luis Hurtado en los versos acrósticos de la traducción castellana del *Palmerín de Inglaterra*: «Coged con sentido en ello despierto / todas las flores de dichos notables / oyendo sentencias que son saludables / robando la fruta de agenos guertos» (PI, 4). Las flores de dichos notables, las sentencias al final de capítulo o engastadas en el discurso mismo de los personajes, y procedentes de fuentes todavía por determinar, imprimen un sello muy personal al libro, diferenciándolo del resto de la serie española palmeriniana.

El didacticismo y el entretenimiento se entreveran así sutilmente en un libro de caballerías de marcado tono cortesano que consigue «el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente», como diría el canónigo (DQ, I, 47, 550). Para algunos críticos el favorable juicio cervantino se explica por el distanciamiento del imaginario mundo caballeresco que Moraes muestra en la mezcla de ficción y autobiografía o en la particular concepción de la mujer (Ruiz de Conde, 1948; Finazzi-Agrò, 1978). Estas supuestas desviaciones del género no hay que entenderlas, sin embargo, como rupturas sino como muestras de la poética múltiple que presenta la narrativa caballeresca ya desde sus obras fundacionales, desde el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián* (Cacho Blecua, 2004). Moraes conocía muy bien el género y muestra un deseo de fusionar materias y libros tejiendo múltiples lazos intertextuales (recuerdo de episodios y personajes) entre su obra, la materia artúrica, el *Palmerín de Olivia*, el *Primaleón* y los cinco primeros libros amadisianos. Sobre estos pilares genéricos, el portugués levanta su particular edificio cortesano-caballeresco, cuyos desvíos o innovaciones marcan la singularidad del libro y la variabilidad de un género que no es tan monolítico como el canónigo toledano se imaginaba (DQ, I, 47, 547). La aventura de Miraguarda es un botón de muestra de su quehacer literario, un episodio que por la materia (*inventio*), por su tratamiento (*dispositio*) y por su estilo (*elocutio*) se ajusta al ideal del libro de caballerías imaginado por Cervantes. Por esto mismo Cervantes lo hace suyo y, en juego de intertextualidad parejo al practicado por Moraes, lo con-

vierte en materia de su propio libro y de su personal mundo caballeresco. Por boca del cura Cervantes salvó de la llamas el *Palmerín de Inglaterra* simplemente porque «él por sí es muy bueno», y esta certera y rotunda apreciación ha sido y es la mejor salvaguarda y carta de presentación para un libro de caballerías que, como el *Quijote*, deleita, enseña y suspende.

Referencias bibliográficas

- ASENSIO, Eugenio (1974), «El *Palmeirim de Inglaterra*. Conjeturas y certezas», en *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, pp. 445-453.
- BARBAZZA, Marie-Catherine (1988), «L'éducation féminine en Espagne au XVI^{ème} siècle. Une analyse de quelques traités moraux», en *École et Église en Espagne et en Amérique latine. Aspects idéologiques et institutionnels. Actes du colloque de Tours (4-6 décembre 1987)*, Tours, Publications de l'Université de Tours, pp. 327-348.
- BLECUA, Alberto (2001), «Cervantes historiador de la Literatura», en Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), *Silva Studia Philologica in honorem Isaiás Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 87-97.
- BOUZA, Fernando (2003), *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004), «La aventura creadora de Garcí Rodríguez de Montalvo: del *Amadís de Gaula* a las *Sergas de Esplandián*», en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde Moheno (eds.), *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México, UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, pp. 15-50.
- (2005), «El *Quijote* y los libros de caballerías», en *Don Quijote en el Campus. Tesoros complutenses. Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla», abril/julio de 2005*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 93-119.
- EISENBERG, Daniel (1982), «Don Quijote y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen», en su *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 131-145.
- FALCÓN, Lidia (1997), *Amor, sexo y aventura en las mujeres del «Quijote»*, Madrid, Hacer.
- FERREIRA DE LIMA, Francisco (1995) «*Palmeirim de Inglaterra*: para educar e divertir o príncipe (e o leitor)», *Sitientibus*, 13, pp. 91-113.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1978), *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve.

- GÓMEZ MORENO, Ángel (2004), «La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre medievo y barroco (con no pocos apuntes cervantinos)», *Edad de Oro*, 23, pp. 249-277.
- LACARRA, M.^a Jesús (1986), «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. 1, pp. 339-361.
- MENDES, Manuel Odorico (1860), *Opusculo acerca do Palmeirim de Inglaterra e do seu autor*, Lisboa, Typographia do Panorama.
- MORENO, Charo, y Carlos SAINZ DE LA MAZA (2000), «Álvar Gómez de Castro y el *Amadís de Gaula*», *Criticón*, 78, pp. 59-74.
- ONATE, M.^a del Pilar (1938), *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- OSÓRIO, Jorge A. (2001), «Um “género” menosprezado: a narrativa de cavalleria do séc. XVI», *Máthesis*, 10, pp. 9-34.
- PURSER, William Edward (1904), *Palmerin of England. Some Remarks on this Romance and on the Controversy Concerning its Authorship*, Dublín-Belfast-Cork, Browne and Nolan; Londres, David Nutt.
- RILEY, Edward C. (1990), *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica.
- ROUBAUD, Sylvia (1975), «Juego combinatorio y ficción caballeresca: un episodio del *Palmerín de Inglaterra*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, pp. 178-196.
- RUIZ DE CONDE, Justina (1948), *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar.
- SARMATI, Elisabetta (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables. Mediaeval Romances, Exemplars, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington-Londres, Indiana University Press, 6 vols.
- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de ([1851] 1994), *A Infanta Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, 1851; Lisboa, 1994, ed. fac-similada, Inst. da Biblioteca Nacional.
- VIGIL, Mariló (1994), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI; 1.^a ed., 1986.

LO MARAVILLOSO ARQUITECTÓNICO EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS*

Stefano Neri
Universidad de Verona

En cuanto conjunto temático perteneciente al imaginario de la ficción caballeresca, podríamos definir las arquitecturas maravillosas a partir de dos elementos caracterizadores: 1) son edificios o monumentos contruidos artificialmente (*ex novo* o como adaptación de espacios naturales) por medio de ingenio, artificio o magia; 2) contienen o son expresión de fenómenos mágicos o prodigiosos. La arquitectura maravillosa es, en otras palabras, aquel espacio de ambientación de la acción narrativa en que convergen estructuras arquitectónicas y elementos maravillosos: palacios y torres encantadas, cuevas mágicas, sepulcros prodigiosos, etc.

Para emprender un estudio sistemático de las arquitecturas maravillosas he seleccionado el corpus por el éxito contemporáneo de las obras. Entre los libros de caballerías castellanos censados en la *Bibliografía* de Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina (Eisenberg y Marín Pina, 2000), se han tomado en consideración únicamente los que cuentan con tres ediciones conocidas dentro del periodo de mayor difusión del género (1508-1588). De esta manera, en los 22 textos examinados he podido ais-

* Este trabajo nace como presentación, dentro del Seminario cuyas actas se publican aquí, de mi tesis doctoral *Le architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, 2 vols., 607 pp., elaborada bajo la dirección de la profesora Anna Bognolo y defendida el 11 de mayo de 2005 en la Universidad de Verona.

lar un total de 147 recurrencias relacionadas con espacios arquitectónicos maravillosos. Estadísticamente, esto significa casi una media de siete edificios mágicos por obra.

En el momento de dar una primera interpretación a estos datos, he constatado, en primer lugar, un aplastante dominio numérico y de relevancia narrativa de los edificios mágicos frente a los edificios, digamos, «normales» o no mágicos. En efecto, a pesar de que muchos de los acontecimientos más importantes en el desarrollo argumental de un libro de caballerías (como bodas, coronaciones, desafíos o citas amorosas) tengan lugar en castillos y palacios no encantados, muy rara vez se nos proporciona información sobre la estructura, la disposición espacial, el mobiliario o la decoración de tales edificios. Su papel, por lo tanto, se reduce al de simple escenario; si nos fijamos, por ejemplo, en las grandes cortes de procedencia de los héroes (Gaula, Constantinopla, Trapisonda, etc.), nos damos cuenta de que los palacios suntuosos, los magníficos jardines y los aposentos lujosos que podríamos imaginar en ellas en la gran mayoría de los casos no tienen más que una escueta mención. Carecemos, por lo tanto, de descripciones detalladas de estas cortes, y, en cambio, cuando la acción tiene lugar en ellas, el ojo del narrador parece demorarse con más énfasis en las joyas o en las vestimentas de las doncellas, en los rituales de la etiqueta, en el lujo de las celebraciones o en las libreas de los caballeros.

Por otro lado, la presencia del elemento mágico-maravilloso parece ser la condición indispensable para que aparezca una descripción arquitectónica orgánica y para que el edificio, con la entrada del héroe, pase a ser un componente básico de la narración. De esta manera, podemos afirmar que sólo tiene sentido hablar de «arquitecturas» en los libros de caballerías si son «arquitecturas maravillosas» y que, si cierta estética arquitectónica existe en nuestras obras, ésta no sigue los principios de belleza o funcionalidad, sino los de espectacularidad y artificiosidad de lo mágico-maravilloso.

En segundo lugar, la extraordinaria cantidad de arquitecturas maravillosas que, como se ha constatado, aparece en la novela caballerescas evidencia como lo maravilloso se manifiesta muy a menudo en su matiz de «maravilloso arquitectónico». La forma arquitectónica parece nacer, en estas obras, para dar cuerpo y consistencia a fuerzas mágicas que de otro modo no serían percibidas. Si un edificio no posee un *deus ex machina* de origen mágico que le anime y gobierne, pierde todo tipo de atractivo y

sólo tiene una breve aparición «escenográfica» en la narración. Esto no significa, sin embargo, que la arquitectura maravillosa sea territorio exclusivo de lo maravilloso arquitectónico. En ella tiene cabida todo tipo de manifestaciones de la maravilla, de lo fantástico, de *l'étrange* o de lo *mira-colosus*, desde los objetos mágicos hasta los monstruos y fantasmas, desde los milagros de fe hasta los sortilegios lascivos de hadas o brujas. Una tipología de lo maravilloso que a menudo se asocia, y que incluso se funde con lo maravilloso arquitectónico es, por ejemplo, la que J. M. Cacho Blecua define como «maravilloso mecánico».¹ Los fenómenos inexplicables que ocurren dentro de un espacio encantado resultan, así, producidos por una «máquina» en parte mecánica y en parte mágica, como puede ser la Fuente de Celacunda, auténtico monumento de «fanta-ingeniería» hidráulica presente en el *Clarián de Landanis*:

El hedificio era muy maravillosamente assentado: que el león que en la huerta estaba lançaba por la boca e ojos e narizes caños de agua que caían en pilas de plata e de alabastro, e de aí iba por sus caños a toda la huerta. Todos los otros caños delgados que por los cuerpos, brazos e cuellos de los leones estaban puestos eran hechos por tal arte que les podían hazer lançar el agua assí espessa como la lluvia tan alta e tan lueñe quanto por la huerta la quisiessen echar; e muchas vezes tomaban plazer con algunos que nuevamente entraban, mojándolos [...]. E quando quisiessen podían hazer caer toda el agua en muy hermosas pilas que en torno de aquel hedeficio estaban, e de aí echando el agua que querían a la huerta, la otra tornaba a entrar por los braços e piernas de los leones; e otros caños había que subían arriba contra la rica cámara que sobre los leones estaba assentada, e de la cubierta della —que era obrada de oro e guarnida de ricas piedras— salían gran muchedumbre de caños sotiles de agua que subían contra arriba tan alto quanto les quisiessen armar, e hazían su retorno abaxo sin dar empacho el uno al otro; antes cada uno por sí se podía muy bien ver e tornaba a caer por otros caños a la fuente sin derramarse cosa del agua fuera de su lugar. La puerta de la rica cámara fue abierta para que don Clarián la viesse: el agua andaba por toda ella por tantos e tan diversos caños hechos por tal arte que sin caer cosa alguna del agua dentro ella tornaba donde primero saliera. Todos estos caños eran de tal manera hechos que el agua se trasluzía muy claramente (*Clarián*, I, 145-146, pp. 517-519).

Lo maravilloso arquitectónico, en suma, se manifiesta en la arquitectura encantada al lado de otras formas de maravilla de las cuales se alimenta y sobre las que, a su vez, influye. Sin embargo, se distingue de ellas por

1 O sea, «aquellos elementos que producen el asombro y la admiración, se apartan de lo natural, y están causados por los conocimientos especiales de los hombres» (Cacho Blecua, 2001: 128).

el cuerpo de la forma arquitectónica de que se sirve y en la que se manifiesta. Palacios giratorios, cuadras encantadas y puentes de cristal basan su asombro en asociar a la normal inercia de un edificio la vida, el movimiento y, en cierto sentido, el «albedrío» de una fuerza incomprensible y sobrenatural. Este tipo de maravilloso, lo maravilloso arquitectónico, es inseparable del espacio físico en que se realiza y con el que forma un todo indivisible.

El recurrir a lo maravilloso arquitectónico se asocia, entonces, con determinadas situaciones narrativas que requieren su especificidad. Un ejemplo muy claro de ello pueden ser las selecciones o gradaciones de los mejores caballeros o de las doncellas más hermosas que, por medio de la estructura arquitectónica, alcanzan una eficaz visualización icónica. En la *Gloria de Niquea*, por ejemplo, la maga Zirfea construye un «estrado de quince gradas en alto», y

puso tal encantamiento que ningún caballero pudiese subir por ellas ar[r]iba más de como se estendiese su bondad, ni ninguna doncella más de cuanto se estendiese la lealdad que en bien amar avía tenido, [...] y que, como allí legasen, sintiessen tanta gloria, como si en el paraíso estuviessen; sin poder passar más adelante quedavan libres para poder hazer de sí todo lo que quisiesen (*Amadís de Grecia*, II, 30, 313-314).

Aún más elaborado es el mecanismo de visualización de la valentía de quienes prueban la aventura de las Torres de Diana y de Febo en el *Rogel de Grecia*, Tercera Parte del *Florisel de Niquea*. Las dos torres están conectadas a través de una galería subterránea, y los caballeros que intentan acceder

entrando dos passos por la oscura cueva cada uno era lançado con un aire muy grande que por la cueva venía con gran ruido, e si porfiava a ir adelante no pasava más de como se estendía la fuerça de como amava, y allí donde llegava quedava otra imagen tal en la pared debuxada con el nombre suyo y de su señora; [...] Y la misma prueba podían hazer las dueñas y donzellas por la otra parte de la cueva, en la Torre de Diana, de suerte que el aventura se avía de acabar cuando cavallero la provasse y donzella que pudiesse passar: el cavallero llegar hasta donde Diana estava y la donzella venir hasta la cuadra del estatueta (*Rogel de Grecia*, 35, 105).

Desempeñan un papel semejante el célebre Arco de los Leales Amadores y el pasillo que da acceso a la Cámara Defendida en el *Amadís de Gaula* (II, intr., 44, 657-675; II, 49, 716; II, 63, 909-914; IV, 125, 1618-1623; Ser-

gas de *Esplandián*, 99, 538-539; 183, 816-821), el puente de cristal del Castillo del Lago Herviente en el *Cirongilio de Tracia* (I, 10, 32-35; I, 16-18, 58-70), etc.

De forma análoga, el empleo de lo maravilloso arquitectónico parece ser peculiar o, incluso, exclusivo de muchas otras situaciones narrativas como, por ejemplo, la reclusión del héroe, de su amada o de sus familiares, el mantenimiento de relaciones ilegítimas de las cuales nacerán nuevos héroes continuadores del ciclo, o la preservación de ilustres personajes de la muerte o de la vejez:

[...] una escalera de usillo hallan, donde por ella baxados en una gran sala se hallan en la qual toda estaua de estatuas de reyes como naturales en ella obradas. Y en ellas más alta que todos estaua un rey de gran hermosura sentado, vestido de paños de oro, la barba y cabellos passauan de la cinta tan blancos como nieue. Este estaua como dormido que viuo verdadero era. Encima de su cabeça vn letrado tenía que dezía: los presentes reyes son de la genealogía de los reyes de la Gran Bretaña hasta el más excelente rey Artús que es el que presente estará encantado por Semistenes gran sabio hasta que por guarda y compañía quede de aquel rey que después dél vendrá (*Florisel de Niquea*, II, f. 154v).

Siguiendo la acción del protagonista en su camino de entrada en el espacio maravilloso, es posible analizar la topología de los edificios encantados en consonancia con su planteamiento narrativo. En dicha perspectiva, las arquitecturas maravillosas muestran una evidente tendencia a la organización topocéntrica de sus espacios; todo edificio mágico, en consecuencia, supone necesariamente la existencia de un Centro y de una Frontera.² Junto a estos espacios pueden aparecer espacios intermedios de acercamiento, de entrada y de salida.

1. La Frontera

La Frontera es el umbral que separa el mundo gobernado por las normas de la caballería-cortesía (y también el mundo sujeto a las fuerzas del caos natural) del «anti-mundo» mágico regido por leyes diametralmente opuestas. Franquear la frontera y conquistar estos espacios significa, para

2 Para el análisis topológico de la arquitectura maravillosa han sido de fundamental importancia los modelos teóricos propuestos por Lotman (1975) y Lotman y Uspenskij (1975).

el caballero protagonista, imponer sus valores más allá de lo humano y llegar a ser reconocido como héroe. En cambio, sucumbir o someterse voluntariamente a los encantamientos de un edificio mágico, aunque sea «de entretenimiento», comporta el total extrañamiento del protagonista de sus mismas normas de conducta. Es lo que les ocurre, por ejemplo, a los caballeros que Félix Magno encuentra durante la aventura del Paso de la Olvidanza, embrujados dentro de un espléndido palacio sin puertas ni paredes:

[...] todos andavan armados, aunque muchos d'ellos andavan sin escudos y yelmos y otros sin espadas y algunas de las armas traían rotas, e todos andavan de una parte a otra e ninguno d'ellos salía de aquel palacio e, aunque al cavallero vieron, no hizieron cuenta d'él. El cavallero fue muy espantado así de ver a aquellos cavalleros como de todo lo ál, e bien vio que eran encantados, y entró por el palacio [...] y tomó al uno d'ellos y quísole sacar por fuerça de aquel palacio mas no pudo (*Félix Magno (III-IV)*, III, 54, 87).

Dentro del espacio mágico, estos caballeros no han podido evitar sucumbir a las leyes del encantamiento. Se trata, en suma, de dos mundos totalmente irreconciliables, cuyos códigos nunca llegan a superponerse. De hecho, la presencia de las arquitecturas maravillosas en la novela de caballerías se justifica y tiene su sentido más profundo en esta incompatibilidad. Gracias a ella, o sea, gracias al aprovechamiento de las potencialidades de un código extraño, se explica el aumento exponencial del prestigio y de la fama que el héroe consigue al conquistar un espacio encantado, así como la impunidad de las relaciones sexuales ilegítimas que mantiene dentro de él, el descubrimiento de su linaje u otros conocimientos adquiridos por medio de consultas a los oráculos, la anulación de la muerte o de la vejez, etc. Por su naturaleza de «otro» mundo, en definitiva, el espacio encantado llega a ser el medio ideal para «escamotear» las normas cortésano-caballerescas y conseguir unos objetivos que, de otra forma, serían imposibles de alcanzar, o bien tendrían un camino mucho más largo y complicado.

Por tanto, dada su importancia dentro de la narración, la frontera del espacio encantado está siempre bien marcada; en la mayoría de los casos está precedida por un espacio de «acercamiento» a lo largo del cual el héroe topa con claros indicios de la proximidad del edificio mágico. A la frontera se asocia frecuentemente la figura de un guardián y la presencia de un «padrón» con varios tipos de admoniciones e indicaciones respecto al edificio mismo. Espacios de acercamiento, «padrones» y guardianes desempe-

ñan, pues, un mismo papel, el de subrayar la inminente presencia del con-fín con «otro» mundo, como ocurre en el Castillo y Sepulcro del Rey de Arabia la Petra en *Espejo de Príncipes y Caballeros (II)*:

Yendo assí caminando, una mañana, [...] [Claridiano] vio que el estendido río se avía de pasar por una puente. Y al cabo d'ella avía una fortaleza hecha a modo de valuarte, porque al principio iva gruessa, teniendo un gran torreón en medio, redondo y con un hermoso chapitel, y encima d'él estava un estandarte [...]. Aviendo entrado el príncipe por una puerta sin ningún impedimento, queriendo passar adelante, no pudo, por razón de una honda y ancha cava que de la otra parte estava hecha; començando desde el río, dando buelta a modo de arco y rodeando la fortaleza, bolví a fenecer en el mismo río, tomando en medio la fortaleza. Y no avía otra parte por do poder passar, si no era por medio del castillo. Llegándose a una fuerte y herrada puerta, con el aldava dio tres grandes golpes. Al ruido se abrió una ventana, en la cual se asomó una dueña de mediana edad, [...] la cual le dixo: —¿Qué es lo que buscáis, cavallero, en esta infernal morada? [...] Acabando de dezir esto, cierra con gran golpe la ventana y éntrase dentro. El príncipe dio buelta al cavallo a la diestra del castillo, adonde vio un padrón del altor de un hombre, del cual colgava un rico cuerno y d'él un encogido pergamino. Y echando mano del cuerno, no lo pudo mover, aunque porfió. Y entendiendo si era necesario primero ver lo que en el pergamino estava escripto lo descogió (II, 20, 234).

A partir de la naturaleza de la frontera podemos distinguir en las arquitecturas maravillosas dos formas-base exteriores, el castillo y la caverna, una distinción que, sin embargo, decae inmediatamente después de que el caballero haya atravesado el límite e ingresado en el dominio de lo mágico; las cuevas pueden, entonces, transformarse en ricos palacios como ocurre, por ejemplo, en la Cueva de Olimba (*Primaleón*, 79-80, 171-173) o en la Cueva de Aurora (*Beliantís*, I, 2, 8-13), y los castillos en espacios infernales, como el Castillo del Roquedo (*Rogel de Grecia*, I, 69-71, 212-226). Prescindiendo, por consiguiente, de las formas-base de castillo y cueva, en el interior de una arquitectura maravillosa se podrán encontrar «espacios-castillo», ambientes de tipo artificial constituidos por edificios, salas, escaleras, pasillos, etc., y «espacios-cueva», lugares oscuros e infernales, escenario peculiar del desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza.

Además, una vez que se haya cruzado la frontera, no sólo pierde sentido la distinción entre cueva y castillo, sino que cesan de existir también los parámetros perceptivos del «dentro» y del «fuera»: dentro de una cueva bien pueden hallarse lagos borrascosos y, poco después, «campos cercados de altas montañas» con «arboledas» y «casas de placer» (Cueva de la Sabia Ypermea en el *Olivante de Laura*, pról., 9-29) o castillos, dentro de los

cuales se abren amplios prados que conducen a otros castillos, etc. (como en el Castillo de la Venganza de Mirabela del *Amadís de Grecia*, II, 116-119, ff. 252r-258v).

El trayecto que el héroe recorre hacia el Centro puede ser más o menos extenso según la articulación de la arquitectura maravillosa y la sucesión de las pruebas. Punto común a todo edificio mágico es un *crescendo* en la dificultad del recorrido, lo cual se refleja en el progresivo aumento de la fuerza de los adversarios y en la complicación de las pruebas. Paralelamente, podemos notar un creciente grado de elaboración y enriquecimiento del elemento arquitectónico de los espacios atravesados rumbo al Centro. Es ejemplar, con respecto a esto, el caso del Castillo de Lindaraxa en el *Espejo de Príncipes y Caballeros*, que muestra, a los ojos del Caballero de Febo, una progresión de espacios cada vez más complicada y rebuscada, hasta el extremo de que, en la mitad del camino, el héroe encuentra un especie de mapa pintado en las paredes de un espléndido patio, y, «como quisiese passar adelante, primero miró muy bien por qué parte avía de ir, que todo el castillo estava figurado en la pared muy al natural» (*Espejo de Príncipes y Caballeros* (I), I, 44, 197).

2. El Centro

El Centro representa el punto final del recorrido del héroe, su meta y el lugar en que, por fin, encontrará la justificación última de su incursión y el objeto de sus más o menos conscientes deseos; por esta razón, la parte central de un edificio mágico —su corazón, diríamos— constituye siempre un núcleo extremadamente importante de confluencia y de sucesiva irradiación de significados y funciones esenciales tanto en relación con la trayectoria biográfica del héroe como en la economía global del relato.

El espacio del Centro resulta sustancialmente diferente de los espacios de acceso o de salida. Frente a la tenaz resistencia (o empuje) de las fuerzas que poblaban la entrada y que animarán la salida, aquí todo el movimiento se detiene; los estruendos y rumores siniestros se sustituyen por silencio o músicas melódicas; la oscuridad se ilumina de magníficos colores, y la brutal esencialidad de un ambiente hostil deja paso a salas llenas de todo tipo de ornamentos, aparentemente inofensivos o incluso manifiestamente acogedoras. Ahora, al interrumpir su incursión, el héroe puede

mirar, escuchar y olfatear un espacio que parece pensado expresamente para acoger sus sentidos (y con ellos, la imaginación del lector). El Centro llega a ser, de esta manera, el lugar en que el elemento arquitectónico exhibe sus máximas cualidades estéticas y simbólicas a través de complicadas descripciones:

Llegando a una gran espaciura hecha toda de una bóveda donde muchas finiestras había —pareciéndose por ellas muy deleitosas huertas y el sol que ya declinaba así como en la más sabrosa morada que nunca fue— [Clarián] vio estar en medio desta espaciura una sala, la más estraña e maravillosa que en el mundo jamás fue vista, y según su labor bien parecía no ser hecha por mano de hombre. Esta estaba sobre sí sin acostarse a otro muro ninguno: el suelo era armado sobre cuatro leones de piedra relucientes como espejo e sostenía la sobre las cabeças que de coronas de oro eran coronadas. Todo el suelo era de una sola losa de color rubí, e las paredes por defuera mostrávanse todas de una color clara como de cristal, e cada una dellas era de una sola piedra, e la cobertura que era de la color del suelo así mesmo: la cual por de dentro era de oro muy fino. Las paredes por de dentro eran de diferentes colores: que la una era blanca, la otra colorada, la otra azul, e la otra jalde; e resplandecían así por maravilla que también se podían ver en ellas como en un espejo. Alderredor de la sala había bien treinta árboles de oro de diversas colores pintados que en su hermosura mucho acrecentaban: los cuales tenían frutas tan naturales como si propiamente fuesen. Las puertas desta sala eran dos, todas labradas de hojas de oro, guarnidas de muchas piedras preciosas, e labores muy estrañas. De ver todo aquesto fue don Clarián así maravillado que no sabía do estoviesse —según en la parte que se hallaba— que en el más hermoso lugar del mundo era traído, e que ya fuera de las puertas de las espantosas cosas de la gruta (*Clarián*, 128, 431-432).

El cambio que el caballero percibe, sin embargo, no es propiamente el resultado de una alteración en la naturaleza del espacio. Todo deja entrever que el Centro de la arquitectura maravillosa, además de ser inmóvil en su espacio, lo ha sido siempre también en el tiempo. De hecho, la situación que prevé que el secreto de un castillo o cueva encantados permanezca oculto al mundo durante largos años para que la entrada de un caballero predestinado lo descubra está habitualmente presente en los libros de caballerías. Además, aunque tal condición no se verifique, el Centro se caracteriza usualmente por la distorsión de los principios de linealidad y consecuencialidad de las coordenadas temporales vigentes en el mundo «exterior», en favor de un tiempo «circular» e inmóvil. Es muy frecuente, por ejemplo, que al salir de una arquitectura maravillosa, el caballero se dé cuenta de un «desfase» temporal, similar al que percibe don Quijote después de su aventura en la cueva de Montesinos.

La inmovilidad espacial y temporal del Centro se traduce tanto en la ausencia de movimiento como en la eterna repetición de gestos rituales. Los personajes y objetos que el caballero encuentra en el espacio que coincide con su victoria aparecen ante sus ojos como dramáticamente suspendidos en un limbo gobernado por la eterna torpeza del encantamiento. Las personas de carne y hueso se confunden con los autómatas, las estatuas o las imágenes pintadas en las paredes, y llegan, en consecuencia, a formar parte del mismo edificio mágico, un polimórfico complejo de cuerpos vivos pero inertes y objetos inanimados que cobran vida. Su estatismo prevé una gradación que va desde la rigidez de los mármoles de una galería de la Fama (como en la Gruta de Hércules del *Clarián de Landanís*, I, 125-130, 432-440) hasta los rituales y las procesiones protagonizadas por los encantados (por ejemplo, en el Castillo de la Venganza y Satisfacción de Amor del *Florisel de Niquea*, II, 4-5, ff. 136r-141r). En muchas ocasiones, estos personajes están condenados a representar eternamente unas escenas (a menudo truculentas) que reproducen las circunstancias de creación del encantamiento mismo. Me refiero, por ejemplo, al suicidio de Frises e Franciana en los Palacios Dorados del *Florisel de Niquea* (II, 9-11, ff. 149r-155r) o a la tentativa de estupro de Policena en la aventura del Bosque encantado del rey Astorildo en el *Belianís de Grecia* (I, 63-64, pp. 369-395).

Los agentes de tales ritos —sean personas, animales o autómatas— están completamente desposeídos de sus conciencias, transformados en marionetas, forzados a ser materia prima del mismo edificio encantado, verdaderos elementos arquitectónicos a los cuales se les impide hasta la muerte, como le ocurre al Sabio Artidón:

Y passando aquel grande ruido, el Cavallero de Cupido, que vio la entrada libre, passó por la puerta y entró en una grande y muy hermosa quadra, llena de grande claridad de sólo el resplandor que davan grandes y muy preciosas piedras que avía engastadas por las paredes. En esta quadra estava un trono de jaspe, estrañamente labrado, al cual subían por unas gradas que tenía al rededor. Y encima del trono estava assentada en una silla la reina Artidea, muy hermosa y ricamente vestida, la cual tenía la cabeça algo inclinada sobre el braço, y la mano puesta en la mexilla, y estava mirando a un cavallero de buen rostro y bien dispuesto que estava puesto de inojos delante della, armado de unas armas doradas y orladas de muchas piedras, con una espada en la cinta, el qual tenía abiertos y rompidos los pechos por delante, mostrando el corazón todo sangriento a la reina. Y aunque se vía en él que estava muerto, estava tan fresca la sangre y la herida como si en aquel punto fuera hecha. Y este cavallero era el sabio Artidón, el cual de su propia voluntad y con sus propias manos se avía rompido el pecho luego que truxo a la reina. Y al tiempo

que el cavallero de Cupido entró en la quadra y vio todo esto, ya la reina estava en su libertad desencantada. [...] [Ella] le dixo que si alguna cosa desseava saber del sabio Artidón [...] que él le daría muy verdadera respuesta de todo lo que le preguntasse (*Especo de príncipes y caballeros (I)*, 5, 60-62).

Dentro del espacio encantado, en suma, todo se vuelve desmesurado a los sobrios ojos del caballero predestinado a su conquista. La densidad de la «codificación» del lenguaje de lo maravilloso aumenta progresivamente hacia el Centro para estallar y disolverse en el acto final del desencantamiento, que sella la sumisión del edificio a las normas cortesano-caballerescas o su definitiva destrucción. Mientras, en función de su estatus de «otro mundo», la arquitectura maravillosa ha funcionado como una especie de lupa que amplifica o minimiza las consecuencias de las acciones que tienen lugar dentro de sus confines. El análisis de este conjunto temático, tan común en el género caballeresco español, demuestra como las aventuras ambientadas en edificios encantados suelen coincidir con etapas de crucial relieve para el discurso narrativo y marcar los hitos del ascenso del caballero a la cumbre de la fama, desde la iniciación hasta su reconocimiento como el «mejor caballero del mundo» e, incluso, hasta la preservación de la muerte.

Referencias bibliográficas

- Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo (2001), *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva (2004), *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Beliantés de Grecia* = Jerónimo Fernández (1997), *Beliantés de Grecia* (partes I y II), ed. de Lilia Ferrario de Orduna, Cassel, Reichenberger, 2 vols.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2001), «Introducción», en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.
- Cirongilio de Tracia* = Bernardo de Vargas (2004), *Cirongilio de Tracia*, ed. de Javier González Roberto, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 17.
- Clarián* = Gabriel Velázquez del Castillo (1995), *Clarián de Landantis* (Libro I de la Parte I), ed. de Gunnar Anderson, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- EISENBERG, Daniel, y M.^a Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Espejo de príncipes y caballeros* (I) = Diego Ortúñez de Calahorra (1975), *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, ed. de Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 6 vols.
- Espejo de príncipes y caballeros* (II) = Pedro de la Sierra (2003), *Espejo de príncipes y caballeros* (Parte II), ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Félix Magno (I-II)* = *Félix Magno* (Libros I y II) (2001), ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 9.
- Félix Magno (III-IV)* = *Félix Magno* (Libros III y IV) (2001), ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 10.
- Florisel de Niquea* = Feliciano de Silva (1532), *Florisel de Niquea* (Partes I y II) Valladolid, Nicolás Tierri.
- LOTMAN, Juri M. (1975), «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», en Lotman y Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milán, Bompiani, pp. 145-181.
- y Boris A. USPENSKIJ (1975), «Sul meccanismo semiotico della cultura», en Lotman y Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milán, Bompiani, pp. 39-68.
- NERI, Stefano (2005), *Le architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, tesis doctoral, Universidad de Verona.
- Olivante de Laura* = Antonio de Torquemada (1997), *Olivante de Laura*, ed. de Isabel Muguruza, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. II.
- Primaleón* = *Primaleón* (1998), ed. de M.^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 3.
- Rogel de Grecia* = Feliciano de Silva (1999), *Florisel de Niquea* (parte III – Parte I de *Rogel de Grecia*), ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Los Libros de Rocinante, 6.
- Sergas de Esplandián* = Garci Rodríguez de Montalvo (2003), *Sergas de Esplandián*, ed. de Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia.

LA IMITACIÓN EN LAS CONTINUACIONES ORTODOXAS DEL *AMADÍS DE GAULA*. I. LOS EPISODIOS AMOROSOS

Emilio José Sales Dasí
IES Tavernes Blanques

1. Cuestiones previas

Adentrándose por los parajes de Sierra Morena le confiesa don Quijote a su escudero su intención de «hacer en ell[o]s una hazaña con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra» (1.^a, xxv, 241).¹ La naturaleza de la empresa por acometer y los medios para llevarla a cabo no tardan en ser explicitados. Con su habitual locuacidad el hidalgo manchego inicia un apasionado elogio de su modelo caballeresco preferido:

Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno: fue el solo,

1 Cito por la edición Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, al cuidado de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994. Para el resto de textos citados en este trabajo se siguen las siguientes ediciones: Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols.; Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004; Feliciano de Silva, *Tercera parte del Florisel de Niquea*, ed. de Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999; y Pedro de Luján, *Don Silves de la Selva*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1546. En las citas sucesivas se indica entre paréntesis en el siguiente orden: libro o parte, capítulo, página o folio.

el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo. Mal año y mal mes para don Belianís y para todos aquellos que dijeren que se le igualó en algo, porque se engañan, juro cierto. Digo, asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas [...] Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdenuado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre (242).

Para sobresalir como caballero andante, don Quijote decide imitar al ínclito Amadís en su penitencia amorosa en la Peña Pobre. La huella de sus lecturas ha trascendido hasta el extremo de que el personaje cervantino pretenda emularlas para que también se celebren sus hazañas en un libro similar.² La invención realizada por el escritor de Alcalá de Henares subraya los efectos derivados del fenómeno de la lectura y sitúa el concepto de la imitación en un marco paródico. No se olvide que el propio personaje reconoce que las circunstancias que le rodean y que desencadenan su penitencia no son las mismas que concurrían en el caso de Amadís, y precisamente por eso, por el hecho de no haber recibido ningún desaire amoroso de su señora Dulcinea, su postración será más ejemplar: «Ahí está el punto —respondió don Quijote— y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?» (244).

Como otras tantas veces, don Quijote tiende a hacer una interpretación interesada y sui géneris de la realidad libresco. Imita lo que quiere y como quiere. Consecuencia de ello serán los efectos cómicos derivados del contraste entre el modelo y su nueva adaptación, un diálogo con la literatura precedente que se transforma, a través del distanciamiento paródico del autor, en instrumento humorístico. Ésta fue, sin duda, una de las geniales intuiciones cervantinas, la de habilitar a su protagonista como singular imitador de unos libros que le condujeron a la locura. Antes que

2 Nos hallaríamos aquí frente a lo que Juan Manuel Cacho Bleuca denomina «la caballería imitada», según la cual don Quijote «actúa de acuerdo con los modelos leídos y transforma su vida en obra de arte» (2005a: 76). Estas mismas ideas son ampliadas por el autor en (2005b).

Cervantes, antes que el hidalgo manchego, muchos otros escritores de libros de caballerías también se habían sentido impulsados a dar buena cuenta de sus lecturas recreando situaciones y episodios de obras precedentes que dejaron una huella profunda en su memoria, a pesar de que la reescritura no fuera tan original. Si, como sugiere M.^a Luzdivina Cuesta Torre, «el hecho de que en el Renacimiento se considerara un signo de calidad literaria la imitación pudo contribuir a que esta técnica fuera empleada más asiduamente entre los escritores de libros de caballerías» (1998: 304), dicho recurso se reveló muy pronto como un camino productivo para aquellos autores que, además, insertaban sus relatos en una serie narrativa cíclica. Por ello en las páginas siguientes emprendemos un recorrido por diversos motivos amorosos del *Amadís de Gaula* y de las *Sergas de Esplandián* que escritores como Feliciano de Silva y Pedro de Luján incorporaron a sus crónicas, corroborando, por un lado, la fortuna de los episodios imitados y dejando entrever, por otra parte, su deseo por rivalizar con los patrones literarios anteriores. Por cuestiones de extensión se tratará de cotejar sólo algunos aspectos que fueron ya apuntados por M.^a Carmen Marín Pina como vinculantes del *Palmerín de Olivia* y el *Primaleón* y característicos de la literatura cíclica: «la repetición de idénticos esquemas de aventuras, algunas auténticos calcos, perpetuando sagas de personajes, o encareciendo el narrador o los mismos personajes el parecido de situaciones, de forma que la obra se imbrica totalmente en la anterior y con ello se alcanza la cohesión y la unidad del conjunto narrativo» (1998: XIII). En este caso particular, nuestro campo de estudio estará conformado por aquellos relatos que constituyen lo que en otro lugar he denominado continuaciones ortodoxas del *Amadís* (Sales Dasí, 2002), esto es, los cinco libros de Feliciano de Silva, que vienen a representar la línea triunfante y experimentadora de la serie amadisiana, en franca oposición con la tendencia más conservadora ideológicamente del *Florisando* y del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. Se tomará asimismo en cuenta el *Silves de la Selva*, libro duodécimo de la saga que, a pesar de ofrecer una lectura humanística de la ficción caballerescas que lo acercaría al paradigma de los textos caballerescos realistas (Lucía Megías, 2002a: 29), se encuadra a partir de la práctica imitadora en la tendencia de las continuaciones ortodoxas liderada por Silva.

Estos dos últimos autores entablan con la materia precedente un diálogo continuado, realizan una imitación que a veces puede resultar imper-

ceptible, puesto que la reescritura no siempre implica una correspondencia total y directa con los motivos utilizados. No se tratará solamente de que ambos escritores nos remitan explícitamente a episodios de libros previos para establecer con ellos una continuidad lineal de forma amplificatoria. La reiteración de distintas situaciones puede leerse en varios sentidos. Para un lector actual, tendrá un valor peyorativo, presumiendo un aprovechamiento de instancias discursivas anteriores para cubrir una falta de imaginación. Sin embargo, imaginación desbordada es lo que les sobra en muchas ocasiones a estos literatos, y, en todo caso, la concepción literaria que poseen dichos escritores es muy distinta a la nuestra. Para los medievales «crear una obra nueva suponía adscribirse a una tradición, a veces reutilizar personajes y tipos, copiar esquemas estructurales, episodios e incluso argumentos» (Cuesta Torre, 1997: 58). Este fenómeno discurre muy próximo al de la traducción y la adaptación de obras precedentes que terminarán presentándose como obras nuevas después de un proceso refundidor. Dicha dinámica resulta significativa a principios del XVI, momento en el que el éxito editorial del *Amadís de Gaula* de Montalvo crea una demanda que obliga a las imprentas a rescatar los materiales artúricos medievales o textos como el *Zifar* que pueden colmar las expectativas lectoras suscitadas por el relato amadisiano. Estas mismas circunstancias son las que propician también el surgimiento de un contexto específico en el que ya no funciona el concepto de la traducción, sino que se perfilan otras constantes derivadas de un doble planteamiento que responde a una necesidad reivindicativa del autor y, a su vez, a una exigencia derivada de la propia recepción de estos textos. Como acto comunicativo, el libro de caballerías se presenta a su público para satisfacer diversos intereses. Los escritores que se meten de lleno en esta tradición genérica saben de la existencia de unos tópicos y de unas constantes argumentales que han sido aceptadas por sus destinatarios. A partir de este compromiso subyacente y de la aceptación más o menos estrecha de tales precedentes, la cuestión de la originalidad pasa a interpretarse, como señalábamos más arriba, en una perspectiva diferente a la actual, teniendo en cuenta, además, que la mimesis literaria es práctica habitual en la época, verificable en géneros como la lírica y la épica culta.³ Cuando Silva o Luján emplean

3 Agradezco a José Julio Martín Romero su gentileza a la hora de facilitarme la consulta de su trabajo «La práctica de la *imitatio* poética en la narrativa renacentista. Los libros de caballerías» (en prensa).

cualquier argumento previo como punto de partida para elaborar sus propios relatos, lo hacen primero como lectores que han efectuado una selección interesada de algunos episodios que les parecen relevantes. Acto seguido, al asumir la condición de creadores, se sienten estimulados por la posibilidad de redirigir una misma situación por derroteros diferentes, según sus personales opciones estéticas o ideológicas. La imitación es a la vez un apoyo y una fuente de inspiración, pero también un reto para competir con sus modelos. Del lado del lector, la estrategia imitadora posee asimismo un singular interés. La especial naturaleza estructural de estos relatos, transformados la mayoría de veces en una sucesión yuxtapuesta de episodios autónomos, integrados por un número incuantificable de personajes y una gran cantidad de hilos narrativos, facilita su lectura fragmentaria, pero, al mismo tiempo, estos rasgos, junto con la desmedida extensión de dichas obras, pueden suponer fáciles confusiones a la hora de mantener una lógica lectora coherente. Para aquel que practica la lectura silenciosa e individual o para aquel que escucha un libro de caballerías leído en voz alta, la reiteración de unas situaciones consabidas funciona como marca de reconocimiento, como un recurso de anclaje que le permite estar ubicado siempre en un contexto preciso, pudiendo contrastar desde fuera las diferentes reformulaciones de un episodio.

En ambos casos, desde el ámbito de la creación y desde el ámbito de la recepción, la mimesis literaria se convierte en técnica que refuerza el conservadurismo de estas obras, aunque también favorece el desvío inesperado, facilitando la dinámica evolución del género. En esta doble dialéctica entre lo viejo y lo nuevo sería preferible incardinar la definición de los libros de caballerías, en lugar de suponer, como lo hacían los críticos decimonónicos, que todas estas obras son iguales. Efectivamente, la insistencia en idénticos planteamientos podrá dar paso a un agotamiento de este tipo de ficciones. Por ejemplo, cuando la exageración hiperbólica de un mismo tópico ya no resulte admirable. Pero mientras el escritor sea capaz de aportar cualquier rasgo peculiar o distintivo a los esquemas dominantes, sea capaz de llevar a cabo una imitación creativa, el empeño de elaborar una literatura para divertir a los lectores seguirá teniendo su viabilidad.

Y si hablo de divertir, me refiero concretamente a la intención que persiguen Feliciano de Silva y Pedro de Luján en sus relatos. Esta finalidad lúdica los identifica como continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula*,

como prolongaciones que, como veremos a continuación, eligen como modelo de imitación aquellos episodios que poseen una proyección más efectista, que insisten en un sentimentalismo extremo o que brindan una intriga con más posibilidades de calar en la imaginación de sus lectores. Claro que el éxito de los cinco primeros libros de la serie amadisiana avalaba la existencia de numerosos aspectos interesantes para su imitación. Pensemos, por ejemplo, que el *Amadís de Gaula* podía suministrar, y de hecho suministró a sus continuaciones y al género en su conjunto, un esquema biográfico, jalonado por la presencia de unos hitos básicos que emparentaban la trayectoria del caballero con la de los arquetipos míticos (Sales Dasí, 2004). O pensemos, además, que junto a los episodios sentimentales había también motivos bélicos y maravillosos, y otros tantos tópicos autoriales que atraían a autores y lectores. Sin embargo, deberá destacarse que, cuando Feliciano de Silva o el sevillano Luján aprovechen distintos elementos puestos de moda por Montalvo, lo harán sin la constante preocupación de este último por atender a la ejemplaridad en positivo o en negativo de sus episodios, ni estarán obsesionados por plasmar al nivel del discurso la presencia y la omnipotencia de un providencialismo asfixiante. Para Silva, sobre todo, la ficción no tiene por qué estar al servicio de una intención moral o doctrinal, ni tiene que dar pie necesariamente a un comentario del autor del que se desprenda una enseñanza. La ficción puede concebirse simplemente como artefacto artístico autónomo que cautive la atención de su público proporcionándole admiración, regocijo y diversión. Eso sí, los fundamentos de esta orientación literaria no se revelarán en su plenitud en el primer ensayo narrativo del regidor de Ciudad Rodrigo, sino que se irán gestando progresivamente en un proceso que tendrá su momento álgido en las páginas del *Amadís de Grecia*. Algunos años antes, la aparición del *Lisuarte de Grecia* viene a demostrar que Silva, que escribe dicha obra durante su juventud, es todavía incapaz de sustraerse al influjo argumental de los cinco libros de Montalvo, y determinados fragmentos de dicho relato pasan a definirse como una copia literal de textos previos (Sales Dasí, 1997).

El Silva del *Lisuarte de Grecia* actúa como un escritor primerizo cuya máxima virtud estriba en su habilidad para discernir como agudo lector cuáles son las invenciones más notorias de los libros de Montalvo. Así resultará que el primer bloque argumental de su primera crónica caballeresca, el que hace referencia al asedio de Constantinopla por los ejércitos paganos

liderados por el rey Armato de Persia, tiene como fuente directa una confrontación bélica similar narrada en las *Sergas*. Acto seguido, cuando esta empresa se solucione exitosamente, las aventuras andantescas y los lances amorosos posteriores pasarán a revitalizar el recuerdo de episodios similares del *Amadís de Gaula*, concretándose nítidamente los paralelismos cuando Lisuarte sea víctima de una equívoca interpretación de sus sentimientos y pierda los favores de su amada Onoloria, al igual que le ocurrió, como bien puntualizaba don Quijote, al iniciador del heroico linaje con Oriana.⁴

Dieciséis años después, tras la publicación del *Amadís de Grecia*, Silva ya se presenta como un autor más independiente de sus modelos. Pero incluso entonces, en este mismo relato y en libros sucesivos, si bien no hay tantos plagios textuales, su autonomía creadora seguirá sin poder sustraerse al influjo de la semilla sembrada por Montalvo, que, como se verá a continuación, con el análisis de algunos episodios amorosos, sigue floreciendo en diversas ocasiones.

2. Los modelos amorosos

En las *Sergas de Esplandián* Montalvo no es muy proclive a desarrollar las relaciones amorosas de su protagonista. Puesto que éste está tan empeñado en llevar a cabo su cruzada contra los infieles, tiene muy abandonada a su querida Leonorina. La hija del Emperador de Constantinopla reclama su presencia en la corte, pero él, en lugar de acudir a su llamada, envía a su doncella Carmela. A pesar de las opiniones vertidas sobre unas supuestas relaciones sexuales entre el caballero y su joven amiga,⁵ Carmela se convierte en su intermediaria sentimental más eficaz y mantiene con él un vínculo modélico. La insistencia con que proclama Montalvo sus trazos ideales va a animar a Silva a mantener este tipo actancial y a manipularlo con nuevas variantes. Veámoslo trayendo a la memoria cómo nace la

4 La fortuna de este episodio, que hunde sus raíces en la tradición artúrica, va a extenderse más allá del marco de las continuaciones amadisianas, tal y como se ilustra perfectamente en Aguilar Perdomo (2001).

5 Es ésta la hipótesis que sostiene Anthony van Beysterveldt, autor para el que las relaciones entre la doncella y el caballero vendrían a actualizar la práctica medieval de la barraganería, «del amancebamiento de un noble con una mujer de condición social inferior a la suya» (1981: 366).

relación entre Carmela y Esplandián. La doncella encuentra al caballero en la ermita donde mora su padre. Allí Esplandián se recupera de las heridas recibidas durante la empresa de liberación del rey Lisuarte en la Montaña Defendida. La contemplación del desconocido caballero provoca el inmediato enamoramiento de Carmela, una fémina que por aquel entonces desconoce la inclinación sentimental del protagonista hacia Leonorina. Cuando Carmela le descubre a Lisuarte el paradero de su liberador y el viejo monarca reconoce sorprendido que éste no es otro que su nieto, las intenciones iniciales de un futuro matrimonio de la doncella van a verse alteradas. Ella le pide a Lisuarte lo siguiente:

—Después que deste cavallero más he conocido, mi propósito es mudado en otra forma; que considerando de antes ser este de la condición de los otros cavalleros que las aventuras demandan, creía aver yo alguna igualdad con él (y si en algo me sobrase, que el ruego y grandeza tuya pudieran cumplir mi falta y hazerme su muger); mas la igualdad es tan desigualada que ni tú, gran rey, ni todos los emperadores y príncipes del mundo no bastarían a que en uno por aquella vía que yo pensava conveniésemos. E pues que assí es, lo que te demando en cumplimiento de tu promessa [es] que, pues por compañero aver no le puedo, le haya por señor, llamándome suya, y él por suya me tenga, que si por mi voluntad no fuere nunca de su presencia partida sea (XV, 211-212).

Lejos de convertirse en una incómoda aspirante a gozar de los amores del caballero, Carmela quedará habilitada como su compañera más fiel. En ella podrá depositar Esplandián sus penas, sin llegar a tener un contacto sexual. Por su parte, Carmela rechazará cualquier oferta de matrimonio que pueda recibir, porque su voluntad no será otra que estar al servicio del caballero. Éstos son los rasgos singularizadores de un personaje que trascendió a los relatos de Silva bajo otras identidades. Ya en el *Lisuarte de Grecia*, la actuación desinteresada de Alquifa, hija del mago Alquife, en favor de los propósitos amorosos del héroe homónimo y de su tío Perión de Gaula parecía traslucir la huella de Carmela como criatura que se encargaba de unas misiones celestinescas sin llegar a poseer el carácter amoral de la famosa hechicera de Fernando de Rojas.⁶ Sin embargo, el

6 La huella de la tragicomedia de Rojas no sólo trasciende a las páginas del *Lisuarte de Grecia* a través de este personaje. Su impronta se evidencia decisiva en otras continuaciones de Silva, un autor que también ha hecho su propia incursión en la materia celestinesca y recurre a ella para recoger los aspectos más vitales de la pasión amorosa, en una atmósfera menos dramática que la de su predecesor. He comentado varias de estas afinidades en Sales Dasí (2000) y (2001).

perfil de Carmela se verá correspondido con bastante fidelidad en el *Amadís de Grecia* en la figura de Gradafilea. Esta hermosa infanta está también enamorada de Lisuarte, pero, conociendo el afecto que el caballero siente hacia la infanta Onoloria, no intenta rivalizar con su adversaria amorosa. Unas veces ama en silencio al caballero, otras veces llega a tomar las armas para auxiliar a Lisuarte en alguna situación comprometida. Eso precisamente es lo que ocurre cuando el héroe es acusado de alevosía ante el Emperador de Trapisonda. Gradafilea participa en un duelo en el que se dirime la culpabilidad de su amado y, tras lograr su liberación, asistimos a un diálogo entre ambos en el que se reiteran unas ideas que nos son familiares:

—Lisuarte, mi verdadero amigo —dixo ella—, [...] no tengas en tan poco a la tu infanta Gradafilea que las fuerças del amor puedan corromper la castidad de mi limpieza, estado y virtud, pues en [e]ssa parte son reservadas a las fuerças del matrimonio y no a los desseos voluntarios. No lloro yo lo que no alcanço, mas lo que tú de mí jamás podrás alcançar, que así desseava yo amansar los amorosos fuegos de tu hermosura con que de las sus encendidas flammias mi fama quedasse libre; mas pues d'esto Onoloria sola pudo merecerte, no pienses tú que á de poder más conmigo la fortuna que yo podré con ella. Mi amor no será jamás mudado ni mi fortuna perdida, ni mi desseo executado, y con esto descansa y quede para mí el trabajo, pues d'él fui digna, y la gloria para quien la mereció, que yo sola quiero gozar de aquella que tu vista me puede dar; y en lo demás está seguro que tú ni otro jamás goze de lo que tú ya no puedes ni yo puedo querer aunque quiera. Una cosa sola [t]e ruego: pues con tanta limpieza quiero el amor de tu compañía, que tú jamás d'ella me desvíes, que yo te prometo que tengas más de esconder de mí la lealtad que debes a tu esposa, que si ella anduiesse contigo con el cuidado que yo en su nombre andaré (2.^a, XVIII, 287).

Como en el caso de Carmela, también Gradafilea escoge la vía de la castidad, el rechazo de cualquier otra opción marital y únicamente se conforma con no ser desviada nunca de la compañía del héroe. La aceptación de la imposibilidad de sus amores pone a Gradafilea en el mismo camino que transitó Carmela. Consolida un tipo de personaje que se repetirá en su versión femenina con Finistea, doncella de la que hablaremos más tarde, y en su versión masculina con el pastor Darinel. Para todos ellos la desventura sentimental no comporta un afán vengativo, sino que se traduce en un conformismo que en el caso de Darinel dará entrada a motivos neoplatónicos. Silva, pues, toma un modelo precedente y a través de la inicial labor imitadora reconduce su referente por vías distintas. Ahora bien, si el ejemplo de Carmela suscita una reescritura al nivel de los personajes

secundarios y dentro de unos códigos amorosos conservadores, la adopción de materiales amadisianos será mucho más amplia y en ocasiones radicalmente novedosa.

En las mismas páginas de la *Segunda parte* del *Amadís de Grecia* vuelven a despertarse las reminiscencias del *Amadís* con motivo de la irrupción en el discurso de las figuras de Zaír, soldán de Babilonia, y su hermana Abra. El primero, enamorado en sueños de Onoloria, viaja hasta la corte de Trapisonda para obtener su mano. La segunda acompañará a Zaír, pero a su llegada a Trapisonda quedará prendada de Lisuarte de Grecia. En principio, el camino iniciado por estos personajes no le diría nada al lector si no fuese porque Lisuarte de Grecia y Onoloria están casados en secreto y no tienen intención alguna de aceptar otros pretendientes. Cuando tenemos en cuenta estos detalles, podemos pensar que Silva toma como punto de partida para su historia la devoción del Patín hacia Oriana y las posteriores consecuencias de su intento de contraer matrimonio con ella. Aunque las diferencias del noveno libro de la serie con respecto a lo narrado en el *Amadís de Gaula* son evidentes, puede asimismo presumirse un deseo de Silva por rivalizar con sus referentes narrativos. Si nos detenemos brevemente en estos posibles vínculos, recordaremos que en el texto refundido por Montalvo el caballero Patín se enamora de Oriana a primera vista y le pide su mano al rey Lisuarte (2.^a, XLVII). El monarca no acepta su proposición, pero, varios capítulos después, al heredar el Patín la corona imperial de Roma y enviar una embajada con la misma solicitud, la opinión de Lisuarte va a cambiar (3.^a, LXXXI). Existe en él una cierta soberbia que le impulsa a abusar de su poder para entroncar su familia con el Imperio romano, sin atender a la negativa de su propia hija Oriana, que no desea aceptar tal matrimonio estando ya casada en secreto con Amadís de Gaula. La decisión rotunda de Lisuarte y el posterior viaje de Oriana a Roma va a desencadenar la ruptura total entre la caballería y la realeza. Primero, Amadís intentará solucionar el agravio cometido hacia Oriana asaltando la nave en la que viaja. Luego, la oposición se materializará en la disputa que el héroe y sus aliados mantienen con la alianza del emperador romano y Lisuarte. El conflicto establecido tiene connotaciones de índole moral,⁷

7 «Lisuarte ha cometido una serie de transgresiones impropias de su naturaleza. Ha desheredado a su hija, legítima sucesora suya, para casarla con el emperador romano, y ha pecado de soberbia y codicia, al intentar emparentar con uno de los mayores representan-

pues el papel desempeñado por el rey Lisuarte contribuye a dibujar su transformación personal en un proceso descendente que el narrador interpretará en términos boccaccianos como una caída.⁸ Finalmente, tras la labor mediadora del ermitaño Nasciano, que desvela el pacto marital entre los protagonistas, y la identificación de Esplandián como nieto del monarca terminará por zanjarse el contencioso.

Frente a este esquema argumental, en el *Amadís de Grecia* Silva demuestra su afición a enredar los hilos narrativos, haciendo tanto de Lisuarte como de Onoloria el objeto del deseo de los hermanos babilonios. Tras esta significativa modificación, el motivo del matrimonio secreto entre los protagonistas posee un papel diferente. Zaír intenta por todos los medios seducir a Onoloria con la ayuda de Abra: quiere poner de manifiesto sus habilidades caballerescas, le envía mensajes a la infanta, se convierte con su hermana al cristianismo. Pero como todos estos empeños resultan infructuosos, termina comprometiendo mediante la solicitud de un don la decisión del Emperador de Trapisonda. Ello, unido a la confesión de Onoloria de su pacto de palabra con Lisuarte, determinará que los dos protagonistas sean acusados de alevosía y su culpabilidad tenga que ser dirimida en un duelo judicial. El matrimonio secreto contribuye a disparar el conflicto, no a resolverlo. Eso sí, después de que Lisuarte quede libre de las acusaciones y regrese a Constantinopla, su ruptura con el Emperador de Trapisonda augura una confrontación de grandes dimensiones. Esplandián está molesto por el trato recibido por su hijo Lisuarte. En Grecia se prepara una flota para dirigirse a Trapisonda y resolver definitivamente la cuestión matrimonial planteada. Es la corte griega quien decide tomar cartas en este asunto, de manera que el enfrentamiento entre la caballería y la monarquía de-

tes del poder humano en la tierra. Su actitud implica un comportamiento casi tiránico. Su acción la realiza en contra de los deseos de su hija y en contra de sus naturales. El problema trasciende de un caso particular a una actuación genérica que altera un orden preestablecido de origen divino» (Cacho Blecua, 1979: 297-298).

8 El tópico literario de las caídas lo toma Montalvo del texto de Boccaccio *De casibus virorum illustrium*. Su utilización obedece en principio a un presupuesto moralizante, de ahí que el autor aproveche la evolución de sus personajes para extraer una lección instructiva, según he señalado en Sales Dasí (1992) y (1993). Además, la repetida sucesión de caídas sirve para plantear asimismo una progresión cíclica en el linaje amadisiano que tiende al perfeccionamiento de la estirpe. A partir de esta evolución genealógica, quedaría asentada la unidad temática de los cinco primeros libros amadisianos (véase sobre esta última afirmación Fogelquist, 1982: 138).

sarrollado en el *Amadís de Gaula* pasa a ser aquí una cuestión entre dos Estados. El Emperador de Trapisonda así lo entiende. Por eso pretende buscar un aliado en Zaír: «En este tiempo Zaír se conformó en amor y amistad con el Emperador como si fueran hermanos, no menos conversación y amistad tenían. El Emperador procurava siempre de ganarle la voluntad porque se temía de lo que hecho avía con Lisuarte» (2.^a, XXXII, 316). Al igual que ocurría con el rey Lisuarte en los libros anteriores, el Emperador de Trapisonda no ha sabido valorar los servicios que le ha prestado el caballero Lisuarte de Grecia y tampoco es capaz de elegir correctamente sus amistades. Claro que el Emperador de Trapisonda actúa obligado por el don prometido a Zaír y su error aparece minimizado por la negatividad de su aliado. Su nueva amistad va a convertir al padre de Onoloria en víctima inocente de una traición. Zaír reúne a sus tropas para llevar a cabo una celada que consistirá en el secuestro del Emperador, su esposa y sus dos hijas. Consumada la conspiración, los hermanos babilonios embarcan con sus prisioneros para regresar a sus reinos. La utilización del engaño destaca la maldad de Zaír sobre aquella del Patín amadisiano. Por eso, la solución del conflicto acabará desplazándose hacia su necesaria eliminación. Curiosamente, esto es lo que ocurre poco después. La partida de la flota oriental de Trapisonda coincide con la llegada de la flota griega. En alta mar se entabla una disputa militar a través de la cual Lisuarte de Grecia mata a su rival amoroso y libera a su dama. Acto seguido, se restablecen los vínculos de amistad con el Emperador de Trapisonda y podrán tener lugar los esponsales públicos de Lisuarte y de Onoloria. Silva ha echado mano de unos motivos similares a los usados por Montalvo, pero los ha refuncionalizado. En este conflicto se ha vuelto a ver comprometida la figura del monarca, aunque, finalmente, el asunto se resuelve de un modo menos deshonoroso para dicho personaje. Por si fuera poco, la habilidad narrativa de Silva ha decidido que este suceso no tenga un total carácter perfectivo. La eliminación de Zaír no desemboca en una definitiva tranquilidad para Lisuarte. Su matrimonio se ha visto sancionado públicamente. Sin embargo, todavía se ha dejado pendiente un hilo que va a dar mucho juego en el posterior desarrollo de la trama. Abra consigue huir de los griegos y escapa a la muerte. Desde su misma huida, idea un plan para vengar la muerte de su hermano. En lo sucesivo irá recurriendo a diversos personajes para que castiguen a Lisuarte, un caballero al que le une una extraña relación de amor y odio que será característica en la configuración de otros personajes femeninos de Silva: Arlanda o Sidonia, por ejemplo.

El influjo del *Amadís de Gaula* ha servido de estímulo creativo para Silva; sin embargo, su imitación no se limita al simple plagio, sino que adquiere un dinamismo diferencial que pone de manifiesto los distintos designios literarios de su continuación narrativa. Sin duda alguna, lo mismo que deberá decirse de otro episodio de la Tercera parte del *Florisel de Niquea*, donde las huellas del paradigma amadisiano han sido casi difuminadas y solapadas por el nuevo enfoque creador que Silva pretende dar a sus relatos. En páginas anteriores ya aludía a la difusión del episodio de Amadís, convertido en Beltenebros, en la Peña Pobre. La penitencia amorosa del caballero Lisuarte en el séptimo libro de la serie se amoldaba a grandes rasgos a esa crisis amorosa y vital que nacía del enfado de la amada. Si en dicha obra Silva se ha ceñido a varios elementos constitutivos del patrón amadisiano, ahora volverá a retomarlos, a pesar de que tales ingredientes se vean matizados por un enfoque totalmente dispar. En la Tercera parte del *Florisel* la emperatriz Niquea ha desaparecido enigmáticamente. En realidad ha sido secuestrada, pero todos la creen muerta. Ante tal suceso, la reacción de Amadís de Grecia parece mostrar curiosas semejanzas con un modelo previo. La pérdida de su esposa comporta para él un duro revés. Se siente sin fuerzas, se siente perdido. Sin embargo, conserva una mínima esperanza de que Niquea esté todavía viva y por eso abandona su corte haciéndose llamar el Caballero de la Muerte. Sin ser idéntico, este sobrenombre apela inicialmente en nuestra imaginación a aquel de Beltenebros. A partir de esta identidad, la trayectoria errante de Amadís de Grecia se aleja y se separa de la de su antepasado. Porque, entre otras cosas, el de Grecia no es igual que el de Gaula. Donde este último tenía un único objetivo amoroso, cifrado en Oriana, su biznieto ha amado a Niquea pero también ha estado subyugado por Lucela. Precisamente con ella va a volver a reencontrarse varios años después de su separación. El recuerdo de momentos pasados hace titubear al emperador, el cual parece buscar en Lucela el consuelo ante la pérdida de su esposa. Para el personaje se reabre la vieja herida de la que Silva ya hablaba en el libro noveno de la serie y sus dudas abren nuevas expectativas en el relato. Al final, como Lucela no está dispuesta a escuchar los ruegos de su viejo amigo, Amadís de Grecia retorna a su primer estado de acidia. Entonces interviene la fortuna. El emperador viaja junto a la doncella Finistea, mujer que, como la Carmela de Montalvo o Gradafilea, acepta su condición de fiel vasalla del caballero, siendo imposible para ella la plena satisfacción de sus anhelos

amorosos. Una tormenta los arroja a ambos a una ínsula cuyo nombre vuelve a ser significativo: la Isla Despoblada. Desde luego la descripción del lugar, con «sus muchas arboledas muy hermosas de mucha fruta que en ella avía» (LXXIV, 229), lo convierte en un escenario más atractivo que la Peña Pobre amadisiana, pero ambos espacios, alejados de la civilización, comparten un mismo rasgo: son idóneos para servir a Dios mientras se espera la llegada de la muerte. Según le dice el emperador a Finistea: «aquí acabemos nuestra vida [...] La hermosura que yo procuraré será aquella de mi señora Niquea que en el cielo pienso ver, que ya no espero verla en la tierra. Y para aparejarme esta jornada, pienso que Dios aquí nos truxo; por tanto entendamos en servir al que devemos nuestras voluntades a la suya» (229).

Por motivos diferentes, el Caballero de la Muerte comparte una situación similar a la de Beltenebros, quien, recuérdese, encontró en la soledad de la Peña Pobre la meta de sus sufrimientos: «mucho se pagava Beltenebros de la soledad y esquivaza de aquel lugar, y en pensar de allí morir recibía algún descanso» (2.º, XLVIII, 710). Bien es cierto que Amadís de Grecia no puede contar con el auxilio de un ermitaño como Andalod para que cuide de su salvación. Por contra, su consejera es una hermosa doncella, lo que a la postre tendrá significativas consecuencias. No obstante, antes de llegar más adelante, señalemos que Amadís de Grecia construye junto a una fuente una choza, y cerca de allí «puso una cruz, donde todo lo más del tiempo en orar passava, con muchas lágrimas pidiendo a Dios perdón de las ofensas passadas y que lo esforçasse para sufrir la ausencia de su muger» (229). En cierto modo, tan rudimentarias construcciones podrían convertirse en un paralelo de la ermita en la que habita Andalod y donde Beltenebros tiene ocasión de poner en paz su alma. Las actividades venatorias de Amadís de Grecia se corresponderían con la pesca a la que se dedicó su bisabuelo en compañía de dos sobrinos del ermitaño. Pero, sobre todo, los paralelismos se estrechan cuando Montalvo y Silva enfatizan el papel positivo que en el ánimo de los abandonados caballeros tienen los consejos de sus respectivos interlocutores. Si para Beltenebros «si no por los consejos de aquel hombre bueno, su vida fuera en gran peligro» (2.º, LI, 730), el de Grecia gozaba «tanto de la conversación de Finistea que muriera si por ella no fuera en la soledad que sentía y en los dolores de que era atormentado» (230). Llegados a este punto, Silva da un giro completo al episodio amadisiano. Montalvo

había aprovechado la desventura sentimental de su protagonista para, a través del ermitaño, dar entrada a su más que probable perspectiva misógina. Había traído a colación ejemplos similares de personajes famosos que terminaron sufriendo por amor a una mujer. Sin embargo, Silva no sólo no comparte con su antecesor este enfoque contrario al sexo femenino, sino que se distancia de él recurriendo a los motivos que serán característicos de su narrativa. La irrupción del elemento maravilloso reorienta la estancia robinsoniana de Amadís de Grecia y Finistea en la isla y da entrada a la pasión y a un implícito talante irónico por parte del narrador. La pareja,

un día andando comiendo fruta por entre los árboles, una hermosa fruta a manera de madroños hallaron de la cual con mucho sabor comieron. Y a poca pieça que la comieron quedaron como sandíos fuera de sí, no teniendo memoria de cosa más de lo que presente vían. Como assí se vieron, el uno al otro con gran plazer se fueron a abraçar juntando las bocas, de suerte que antes de mucha pieça Finistea quedó dueña; y más de un mes les turó aquella vida, hasta que andando comiendo de la fruta comieron de otra con que tornaron en su acuerdo, sin tener memoria de cosa que ovesse passado por ellos hasta que Finistea se sintió preñada (230).

El suceso viene a romper las expectativas creadas. Silva retoma un motivo ya empleado en el libro noveno de la serie en el que Amadís de Grecia se unía carnalmente a la reina Zahara a causa de los encantamientos del Valle del Amor (2.^a, CXVI), y traspasa radicalmente la orientación estética que poseía la penitencia de Beltenebros. Ahora la existencia del fruto maravilloso, lejos de entenderse en términos simbólicos, como los que suscitaron el pecado original, funciona como elemento que disculpa la honestidad de los amantes, que han disfrutado durante un mes del placer sexual sin darse cuenta de su estado enajenatorio. Luego, las reacciones de los personajes invitan al lector a advertir entre líneas la ironía de Silva. Finistea no se da cuenta de su estado hasta la hora de parir. No acierta cómo ha podido llegar a tal extremo, y tanto ella como Amadís de Grecia lo consideran como «gran misterio», «no sabían a qué lo echar, sino a que el pensamiento que Finistea tenía en él con fuerza de la imaginación avía concebido» (230). La solución al enigma, una especie de embarazo inducido por la imaginación de la joven, es tan increíble como los hechos que lo han precedido. En este contexto puede ser insólito, a la vez que malicioso, el hecho de que el recién nacido se parezca tanto a su padre: «Bienaventurada yo —dice Finistea—, que el alma pudiese producir esta ima-

gen tan natural sacada al natural de aquella en que está convertida, gozando en virtud de mis pensamientos del privilegio que al cuerpo le fue negado» (230).

Finistea se felicita de la eficacia de sus sentimientos, y el propio Emperador amaba mucho al niño «por lo mucho que le semejava». Sin embargo, aparte de la mayor o menor credibilidad del episodio, Silva ha creado un juego de perspectivas que otorga un diferente grado de conocimiento a los personajes y a los lectores, y que en última instancia puede facilitar el humor. Las penas amorosas del protagonista se han perfilado inicialmente de acuerdo con un patrón literario concreto, pero la empresa imitativa ha terminado desligándose de sus referentes para configurar un suceso divertido y original. Éste es uno de los méritos de Feliciano de Silva. Sus continuaciones ofrecen tales detalles novedosos que llegan a constituirse en modelos, a su vez, imitables dentro de la misma familia narrativa.

En el *Silves de la Selva*, sin desaparecer el influjo de Montalvo, en el planteamiento de algunos episodios amorosos se superpone la huella de Silva. Mientras las relaciones sentimentales que unen a la pareja Silves-Pantasilea poseen un perfil novedoso, según M.^a Isabel Romero Tabares inspirado por el pensamiento humanista: «[los personajes de Luján] se desvían del rumbo marcado por el amor cortés: el caballero no es inferior a la dama ni debe hacer méritos especiales para conseguirla; al mismo tiempo, la mujer tampoco es de menor valía que el caballero y está capacitada para acompañarlo en todas las empresas que se le presenten» (1998: 129), la trayectoria de otras criaturas más secundarias está marcada por las líneas impuestas por Silva. Así, por ejemplo, Rogel de Grecia sigue apareciendo como el indomable seductor y empedernido amante que fue en la Tercera parte del *Florisel* y va dejando su semilla en nuevos retoños. Además del mantenimiento de determinados caracteres, alguna aventura se presenta con el sello inconfundible del libro precedente. En él, el deseo de Sidonia de tomar venganza de Florisel de Niquea por haberla abandonado tras sus esponsales se convierte en detonante de varios duelos caballerescos. Sidonia encierra a su hija Diana en una torre encantada y «haziendo sacar retratos de su figura al natural los embía en pargaminos por todas las partes del mundo» (III, 11). Según rezan estas misivas, el caballero que le traiga la cabeza de Florisel podrá obtener la mano de su hermosa descendiente, cuya imagen servirá como reclamo a los caballeros. Sidonia es una mujer que actúa ofendida por la deslealtad del héroe, a pesar de que todavía esté

enamorada de él. Todos estos motivos aparecerán recreados en el *Silves de la Selva* cuando se presenten en la corte de Constantinopla unas doce doncellas: «cada una d'ellas traía colgada de los pecho[s] una figura de donzella, solamente la cabeça ta[n] bien fecha que biva parecía, la cual venía esculpida sobre oro, de tanta hermosura que todos fueron maravillados de la hermosura de la donzella que todas traían» (2.º, LXXII, 146r). Junto a ellas una dueña más anciana y de aspecto venerable expone delante de los presentes el motivo de su demanda:

La alta emperatriz de Persia, la infanta Persilea, manda por mí a desafiar al príncipe don Rogel de Grecia, su esposo, como a falso y quebrantador de su fe, porque habiéndose casado y desposado con ella tomó por esposa a la princesa Leónida, y jura y promete de no casar a su hermosa hija Clara Estrella, cuya imagen es esta que aquí traemos, si no fuere con aquel que su cabeça en arras e dote le diere, hasta el cual tiempo estará encantada en tal encantamiento que d'él no podrá salir hasta que la cabeça del príncipe don Rogel esté presente. Todo lo cual veréis por esta carta sellada con un sello de oro con las armas imperiales de Persia (146v).

En esta nueva ocasión la conducta reprochable de un miembro del clan amadisiano determina la intención vengativa de una dama agraviada. Como anzuelo para recabar el auxilio de los caballeros promete la mano de su hija, cuyo retrato resalta fielmente su belleza y puede servir de acicate para incitar a la acción a los valientes enamorados. Después de transmitir su embajada, la dueña entregará una carta en la que se explicita el desafío. Siendo leída dicha misiva, «todos fueron movidos a manzilla de la infanta Persilea, y quien más lo fue era la hermosa reina Sidonia, acordándose de cuando a su Moraizel con semejante engaño la dexó». Luján no tiene reparo alguno en poner las cartas boca arriba y confesar sus deudas con Silva. Las creaciones de su predecesor literario le estimulan a seguir algunas de sus invenciones. La afirmación de tal dependencia, la imitación, posee un valor selectivo y contribuye a reforzar los vínculos con la materia precedente. El de Luján ha sido un ejercicio de aprobación de la materia heredada y un recurso para ampararse en su éxito. Dicha dependencia volverá a manifestarse en el manejo de otros motivos temáticos, aunque el escritor sevillano no siempre va a ser tan sincero a la hora de refrendar públicamente sus paradigmas compositivos, unos referentes o modelos genéricos que se han diversificado y cuya imitación nos permitirá asistir a una curiosa coexistencia e incluso simbiosis de instancias narrativas anteriores.

3. Un primer esbozo conclusivo

A pesar de que los ejemplos aducidos en el presente estudio sólo son una pequeña parte del vasto campo de influjos y dependencias que pueden rastrearse en las continuaciones amadisianas, su presencia sí que nos permite, al menos, adelantar unas pocas consideraciones que orienten el estudio futuro de las prácticas de la imitación:

1. En primera instancia, la imitación deberá entenderse como un concepto que no debe remitir únicamente a la familiaridad textual con los modelos previos. Es, al mismo tiempo, un aprovechamiento, muchas veces sincrético, de unos materiales de los que se ha apropiado el escritor a través de sus lecturas y una respuesta interesada a esos mismos tópicos según la peculiar conciencia creativa de cada autor. En esta tesitura la cuestión de la originalidad para los autores de libros de caballerías no se interpreta tanto como

la capacidad de componer o crear algo completamente nuevo, sino como la facultad de utilizar lo heredado y presentarlo de forma novedosa. En aquella época, se concebía el arte, también el literario, de una forma que actualmente nos podría parecer artesanía, esto es, se buscaba la perfección en determinadas capacidades: la perfección implica la habilidad de hacer lo que han hecho otros, pero mejor. No se trata tanto de hacer cosas nuevas, sino de hacerlas de una manera más correcta y acabada (Martín Romero, en prensa).

Tal vez, ese instinto perfeccionista no sea tan sustancial en los textos caballerescos como en otras manifestaciones literarias del momento, como la lírica. Quizás la corrección artesana no es un rasgo que singularice a unas obras escritas con precipitación y a impulsos de una fantasía desbordada. Por eso, cabrá entrever en la intención diferencial de los imitadores un afán más pragmático. Si bien la ficción caballescica cuenta con un patrón referencial compositivo, heredado del *Amadís de Gaula*, que va a mostrar su operatividad a lo largo de un siglo, la inexistencia de un estatus retórico prefijado concede a estos relatos una enorme flexibilidad; se admiten todos aquellos asuntos (en ocasiones procedentes de tradiciones dispares) y formas (el verso, por ejemplo) que sean válidos para consolidar un proyecto literario que sea interesante y, no se olvide esto, también comercial. A pesar de los pruritos doctrinales o ejemplarizantes con que se proponen muchas de estas obras, lo bien cierto es que uno de los empeños básicos de sus compositores es el de consumir la comunicación con un público lector, al tiempo que se ofrece un nuevo producto de mercado.

2. En el contexto literario de las continuaciones del *Amadís de Gaula*, este circuito comunicativo se establece en una dirección bien precisa. Mientras que las continuaciones heterodoxas, representadas por el *Florisando* y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, encarecen la lección religiosa o destacan su adhesión al credo ideológico defendido por las instancias eclesiásticas, lo cual les hará renunciar al énfasis en los temas sentimentales y fantásticos, las continuaciones ortodoxas de las que aquí se ha tratado se apropian de esquemas, ideas o tipos de personajes de los textos precedentes. Este aprovechamiento, término en muchos sentidos equiparable al concepto de imitación aquí empleado, también implica alguna que otra renuncia que informará sobre sus designios creativos. Es así que Silva o Luján no estarán tan interesados como lo estuvo Montalvo por glosar didácticamente o cuestionar la conducta amorosa de algunos personajes. Más persuadidos por la finalidad lúdica de sus relatos, ambos escritores redirigen transformados los episodios amorosos: la pluma de Silva lo hace desde una óptica más vital que fácilmente puede derivar en el humor y se mueve con una mayor libertad para distanciarse incluso irónicamente de sus modelos; por su parte, Luján es mucho menos procaz y opta por la fusión sincrética del legado y de la retórica literaria que le inspira.

3. A partir de los ejemplos aludidos, la imitación se revela como un mecanismo fructífero. Donde en otras obras del corpus caballeresco, pensemos en relatos como el *Baldo*, la traducción y la adaptación posterior de poemas épicos italianos se fusionan con un aporte intertextual sumamente rico,⁹ las continuaciones amadisianas ilustran la funcionalidad del fenómeno imitatorio. A pesar de que la reescritura haya dado pie a una reducción, simplificación o transformación de los modelos primitivos, aunque los patrones originales se vean subvertidos en sus dimensiones exactas, su manejo constante a lo largo de varias décadas y en diversos relatos da buena cuenta del arraigo de tales motivos y de su capacidad para dejar una huella profunda en la memoria colectiva de todos los aficionados al género caballeresco.

Y si hablamos de lectores entusiastas de libros de caballerías, parece ser que ninguno fue tan famoso como aquel hidalgo manchego que al principio de este trabajo dejábamos preparado para realizar su particular

9 «El *Baldo* constituye un *regressus ad infinitum* de textos que remiten a su vez a gran número de otros textos» (Gernert, 2002: X).

penitencia amorosa en Sierra Morena. Allí señalábamos que la imitación de los paradigmas caballerescos por parte de don Quijote no deja de ser una intención sui géneris. La suya puede ser una actuación dominada por la improvisación, puede llegar a convertir al personaje en una figura teatral: «Don Quijote determina, quiere, actúa: el *querer o no querer* prevalece sobre el *deber o no deber* del género o del guión realista escrito previamente» (Rodríguez Cuadros, 2005: 114), pero en su propia formulación de la caballería imitada, la criatura cervantina reproduce y supera varias de las afirmaciones aquí realizadas. Su teoría de la mimesis resulta cuando menos ingeniosa. Después de reconocer que las circunstancias que le conducen a su penitencia son muy diferentes a las de Amadís de Gaula, don Quijote le expone a Sancho su intención de escribirle una carta a su señora Dulcinea del Toboso. Pretende imitar a Amadís, «haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán» (1.^a, XXV, 243). Como siempre, el hidalgo manchego quiere rivalizar con los héroes de sus lecturas y superarlos a todos ellos. Así que no aceptará los remilgos de su escudero para que «deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación» (244). La vía elegida por el personaje es cómica en tanto que supone una rareza y da pie a la risa. Sin embargo, cuando habla de su deseo de realizar una «no vista imitación», don Quijote sobrepone el tópico de «ofrecer cosas nunca vistas» al de la propia imitación de los motivos trillados. En la diferencia está el éxito, parece decirnos. Habiendo afirmado sus pretensiones, la riqueza del texto cervantino nos presenta paradójicamente a un don Quijote que, aun estando loco, reconoce que la suya es una locura. Y en este doble ámbito de lucidez y chifladura se mueve cuando le pide a su escudero que le observe, porque él quiere «que me veas en cueros, y hacer una o dos docenas de locuras» (253). ¿Realmente, don Quijote estará jugando con los lectores? O ¿su juicio no está tan perturbado? A lo largo de las dos partes, Cervantes instaaura este juego como uno de los temas centrales de su novela. Varios capítulos después de su afamado retiro entre las peñas de Sierra Morena, abandonando momentáneamente el motivo sentimental, el continuo viajar del hidalgo y su escudero se ve interrumpido por el encuentro con una carreta donde se transportan dos leones que pertenecen al monarca castellano (2.^a, XVII). En dicho momento, el autor y su personaje vuelven a establecer un renovado diálogo con la materia amadisiana. Mientras Cervantes utiliza como posible fuente textual de su episodio la aventura de Amadís con el Endriago

(Colahan y Rodríguez, 1987; Sales Dasí, en prensa), su protagonista exhibe su valentía en una escena humorística caracterizada por la ruptura de las expectativas planteadas de inicio. Más importante si cabe que la intención paródica de la aventura, se manifiesta para este trabajo la opinión que sostiene don Quijote frente al Caballero del Verde Gabán. En ella el hidalgo manchego hace un elogio de la vida esforzada del caballero andante y asume determinadas empresas como privativas de su singular condición. Entre dichas misiones don Quijote alude a la intención de acometer lo imposible, y no dejarse asombrar por «leones», ni espantar por «vestiglos», ni atemorizar por «endriagos». En un contexto más verosímil que el de los libros de caballerías parece imposible encontrarnos con seres tan descomunales como vestiglos y endriagos. Sin embargo, tales engendros viven en la imaginación lectora de don Quijote, y a través de dichos conocimientos el personaje cervantino realiza la última imitación reductora de los modelos amadisianos. En el ánimo de don Quijote valen tanto los leones como los endriagos, porque en ambos casos son enemigos a los que derrotar para imponer su anhelo heroico. Para nosotros, convertidos en simples amantes de la ficción caballeresca, el recuerdo de estos motivos y su rica difusión a través de la práctica de la imitación nos ayuda a conocer determinadas claves de la supervivencia de un género que se desarrolló entre los caminos de la tradición y la novedad, sin perder de vista un punto de referencia básico: el de aquellos lectores que como don Quijote conocían la existencia de muchos libros de caballerías y de diversas líneas de evolución, pero que también hacían su propia elección. Lectores que eran conscientes de los desafueros y exageraciones ridículas a las que podía conducir la imaginación incontrolada,¹⁰ pero que, sin embargo, no se sentían tan atraídos por el efecto realista como por la ilusión y la quimera, por los amores idealizados o el impulso sensual. Tal vez, porque ésta era una opción que les permitía escapar, a través de obras como las que prolongaron la genealogía literaria amadisiana, de la rutina cotidiana de lugares que, como nos dice Cervantes en una mezcla de humor, ingenio y melancolía, vale la pena mantener en el anonimato.

10 El fenómeno de la literatura coetánea, analizado por José Manuel Lucía Megías en varios trabajos (1995 y 2002b), pone de relieve que los lectores de estas ficciones no eran simples instancias pasivas, sino que dejaban en el margen de los textos leídos sus propias opiniones literarias y llegaban a criticar los errores de todo tipo en que incurrían los escritores de tales obras.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR PERDOMO, M.^a Rosario (2001), «La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en Julio Acebrón Ruiz (ed.), *Fechos antiguos que los caualleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 125-150.
- BEYSTERVELDT, Anthony van (1981), «La transformación de la misión del caballero andante», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, pp. 352-369.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa-Universidad de Zaragoza.
- (2005a) «De *Amadís de Gaula* a *Don Quijote de la Mancha*: un siglo de caballerías», en *Catálogo de la exposición «Del Tirant al Quijote. La imagen del caballero»*, Valencia, Bancaixa-Ajuntament de València-La Nau-Universitat de València, pp. 71-79.
- (2005b), «Don Quijote y los libros de caballerías», en Ana Santos Aramburo (coord.), *Don Quijote en el Campus. Tesoros Complutenses*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 93-122.
- COLAHAN, Clark, y Alfred RODRÍGUEZ (1987), «La Verde Espada y el Verde Gabán: tradición y parodia caballerescas», *Neophilologus*, 71, pp. 372-380.
- CUESTA TORRE, M.^a Luzdivina (1997), «Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 1, pp. 35-70.
- (1998), «La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías», en Maurilio Pérez González (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad, pp. 297-304.
- FOGELQUIST, James Donald (1982), *El «Amadís» y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- GERNERT, Folke (2002), «Introducción» a su ed. de *Baldo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1995), «Lector, crítico y anotador (hacia una "lectura contemporánea" de los libros de caballerías)», *Ínsula*, 584-585, pp. 18-21.
- (2002a), «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21, pp. 9-60.
- (2002b), «Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y M.^a Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 251-284.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1998), «Introducción» a su ed. de *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- MARTÍN ROMERO, José Julio (en prensa), «La práctica de la *imitatio* poética en la narrativa renacentista. Los libros de caballerías», en *I Jornadas Internacionales de Jóvenes Filólogos (Oviedo, 13-15 de octubre 2004)*.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2005), «Don Quijote: de la *figura* a la aventura», en *Catálogo de la exposición «Del Tirant al Quijote. La imagen del caballero»*, Valencia, Bancaixa-Ajuntament de València-La Nau-Universitat de València, pp. 111-129.
- ROMERO TABARES, M.^a Isabel (1998), *La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad.
- SALES DASÍ, Emilio José (1992), «Las *Sergas de Esplandián*: ¿una ficción ejemplar?», en Rafael Beltrán, José Luis Canet y José Luis Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV (Valencia, 29, 30 y 31 de octubre de 1990)*, Valencia, Universitat de València, Depart. de Filologia Espanyola, pp. 83-92.
- (1993), «Sobre la influencia de las *Caídas de príncipes* en el *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», en Aires Augusto Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, pp. 333-338.
- (1997), «Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*», *Incipit*, 17, pp. 175-217.
- (2000), «Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva», *Tirant*, 3, <<http://parnaseo.uv.es/tirant>>.
- (2001), «Feliciano de Silva, aventajado “continuador” de Amadis y Celestinas», en Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Gómez (eds.), *La Celestina, V Centenario (1499-1999)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 403-414.
- (2002), «Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.
- (2004), *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- (en prensa), «Don Quijote de la Mancha: el último caballero andante (de nuevo sobre la aventura de los leones)», *Anales Cervantinos*.

ÍNDICE

Presentación (JUAN MANUEL CACHO BLECUA)	7
Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.) (CARLOS ALVAR)	13
Invenções poéticas en <i>Tirant lo Blanc</i> y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo (RAFAEL BELTRÁN)	59
Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516) (ANA CARMEN BUENO SERRANO)	95
Recepción y bibliografía de la literatura caballeresca. «Amadís», base de datos de <i>Clarisel</i> , <clarisel.unizar.es> (JUAN MANUEL CACHO BLECUA)	115
Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por los malos encantadores. (El mago como antagonista del héroe caballe- resco) (MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE)	141
El derecho civil en el <i>Valerían de Hungría</i> (JESÚS DUCE GARCÍA) ...	171
Aproximación al estudio de la magia en los primeros libros del ciclo amadisiano (PATRICIA ESTEBAN ERLÉS)	185
El <i>contrafactum</i> del credo en el <i>Morgante</i> de Luigi Pulci y en la tra- ducción castellana de Jerónimo Aunés (FOLKE GERNERT)	201

Los <i>Merlins</i> castellanos a la luz de su modelo subyacente: la <i>Estoria de Merlín</i> del ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (PALOMA GRACIA)	233
El <i>Claribalte</i> en la imprenta valenciana (MARTA HARO CORTÉS)	249
Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías (SUSANNA JA OK HÖNIG)	283
Parodia e imitación burlesca en la Primera parte del <i>Quijote</i> (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España) (BERNHARD KÖNIG)	301
Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones populares del <i>Quijote</i> (JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS)	319
Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio (KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL)	347
<i>Palmerín de Inglaterra</i> se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino (M. ^a CARMEN MARÍN PINA)	361
Lo maravilloso arquitectónico en los libros de caballerías (STEFANO NERI)	383
La imitación en las continuaciones ortodoxas del <i>Amadís de Gaula</i> . I. Los episodios amorosos (EMILIO JOSÉ SALES DASÍ)	395

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de INO, Reproducciones, S. A.,
de Zaragoza,
el día 23 de abril de 2007*



Resultado de las contribuciones de

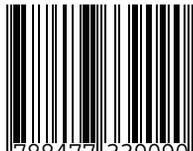
destacados especialistas, este libro recopila los trabajos presentados en el Seminario Internacional celebrado en Albarraçín (Teruel), organizado por el grupo Clarisel (Universidad de Zaragoza). Da cuenta de la vitalidad de los estudios sobre la literatura caballerescas, reflejada en el estado de la cuestión sobre los trabajos recientes, en el surgimiento de bases bibliográficas como «Amadís», <clarisel.unizar.es>, y en la variedad de los autores y obras analizadas: la *Estoria de Merlín*, el *Tirant lo Blanc*, el *Morgante* de Pulci y la traducción castellana, el *Claribalte*, el *Valerían de Hungría* o el *Palmerín de Inglaterra*. La transmisión, contextualización y recepción de la materia constituye uno de los ejes de los estudios aquí reunidos, del mismo modo que el tema de la magia, de la arquitectura maravillosa o el cambiante tratamiento de hadas, magos y sabios. Especial relevancia alcanzan los malos encantadores que persiguen a los caballeros, herencia reelaborada en el *Quijote*, libro recibido en clave caballerescas y carnavalescas. Por otro lado, los libros de caballerías reiteran unos mismos contenidos, repetición susceptible de ser enfocada mediante el análisis de los motivos en distintos subgéneros, o a partir del concepto de imitación, aplicado por autores como Feliciano de Silva y Pedro Luján, y por personajes como don Quijote, tratado con originalidad. Si para Cervantes todas las obras «eran una misma cosa», el examen detenido no avala sus palabras. Las reiteraciones conducen a fijar unos modelos fácilmente reconocibles, pero también a cambios que configuran diversas poéticas transformadas en el tiempo, explicables en el contexto histórico y literario, sin las cuales no hubiera existido la novela cervantina.

Colaboran:



Humanidades

ISBN 978-84-7733-909-0



9 788477 339090