



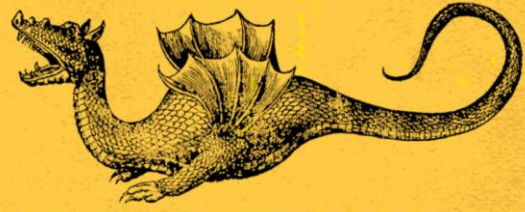
PROGETTO
MAMBRINO



Dipartimento di
Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Verona

HISTORIAS FINGIDAS

Il romanzo cavalleresco spagnolo come punto di osservazione per lo studio del romanzo europeo d'ancien régime.



Home > Archivio > N. 7 (2019)

SOMMARIO

Editoriale

Presentazione Anna Bognolo	PDF 1-4
-------------------------------	------------

Monografica

Los libros de caballerías en la floresta digital: aventuras jamás contadas ni imaginadas José Manuel Lucía Megías	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 5-34
Pascual de Gayangos, los libros de caballerías y algunos ejemplares singulares de la Biblioteca Nacional de España Pilar Egoscózabal Carrasco	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 35-60
“Humos oscuros y espesas nieblas” en los primeros ataques a los libros de caballerías: Tirante el Blanco (1511) frente a las críticas de Juan de Molina, Luis Vives y Jerónimo Sempere Rafael Beltrán	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 61-127
La poesía intercalada en el Floramante de Colonia: Segunda Parte del Clarián de Landanís, de Jerónimo López. Edición y estudio Pilar De Miguel García	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 129-203
El ingenioso hidalgo, Cervantes y “el Ariosto” (Quijote, II, 62) Carlos Romero Muñoz	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 205-253
Una nota sul Persiles di Cervantes: l’Isola sognata (II, 15) e la galleria di Hipólita Ferraresa (IV, 7) Giovanni Cara	PDF 255-294
Center and periphery in the Spanish Byzantine novel. Exploring literary places with spatial networks José Luis Losada Palenzuela	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 295-312
Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los Palmerines italianos Federica Zoppi	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 313-340
El fin de de los ciclos de Amadís de Gaula: las continuaciones francesas de Esferamundi de Grecia Jorge Francisco Sáenz Carbonell	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 341-378
La storia familiare di Mambrino Rosei tra Fabriano, Castelnuovo di Porto e Monterotondo. Riccardo Di Giovannandrea	PDF 379-405

Narrativa cavalleresca e Digital Humanities: progetti in corso

Aracne. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas Nieves Pena Sueiro, Ángeles Saavedra Places	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 407-412
Aul@Medieval Marta Haro Cortés	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 413-418
Comedic María Jesús Lacarra	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 419-421
Corpus of Hispanic Chivalric Romances. Colección de Textos Caballerescos Hispánicos Ivy Corfis	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 423-426
Dialogyca BDDH Germán Redondo Pérez	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 427-431
Officina Barezzi Donatella Pini, Carmen Castillo Peña	PDF 433-436
Parnaseo (Servidor web de Literatura Española) Marta Haro Cortés	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 437-442
Proyecto Mambrino Stefano Neri	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 443-448
Symbola. Divisas o empresas históricas Sagrario López Poza	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 449-453
Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI José Luis Canet	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 455-458
Universo de Almourol: Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa Aurelio Vargas Díaz-Toledo	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 459-461

Schede e Recensioni

Arcadio Castillejo Benavente, La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600). Edición y prólogo a cargo de Cipriano López Lorenzo. Córdoba, Sevilla, Editorial Universidad de Córdoba, Editorial Universidad de Sevilla, 2019. Giada Blasut	PDF (ESPAÑOL (ESPAÑA)) 463-469
--	--------------------------------------

ISSN 2284-2667

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona | Informativa sulla privacy



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Presentazione

Anna Bognolo
(Università di Verona)



Questo numero di *Historias Fingidas* prende le mosse dal seminario di studi *Historias Fingidas VIII* «Letteratura cavalleresca e cultura digitale», tenutosi a Verona il 27-29 novembre del 2018, sulle prospettive aperte dall'informatica umanistica nello studio della letteratura cavalleresca. Gli strumenti informatici permettono di ampliare la portata e la visibilità dei progetti di ricerca; le analisi testuali, le edizioni critiche, gli archivi bibliografici e le collezioni di testi possono essere concepite in modo innovativo grazie al dialogo con la tecnologia, che offre possibilità di espansione attraverso banche dati, biblioteche ipertestuali e nuove possibilità di riproduzione, rappresentazione e visualizzazione dei testi.

In quell'occasione si riunirono allo stesso tavolo studiosi impegnati nella ricerca universitaria assieme a specialisti di istituzioni pubbliche volte alla conservazione, catalogazione e digitalizzazione del patrimonio culturale, come Flavia Bruni (ICCU) e Pilar Egoscóbal (BNE). Dialogarono fra loro pionieri della ricerca letteraria digitale come José Manuel Lucía Megías (QBI, CEC), Marta Haro (Parnaseo, Aul@medieval); Sagrario López Poza e Nieves Pena Sueiro (BIDISO, SIELAE, Symbola) con altri giovani come Aurelio Vargas (Universo de Almourol) e Federica Zoppi (Marie-Curie, progetto CoMoRoc). Vi furono, infine, fecondi scambi di informazioni e di disponibilità tra studiosi spagnoli e italiani, come Serena Pezzini (CTL SNS) e Francesca Di Donato (Net7 e ENA) unite nel progetto «Galassia Ariosto» e come Francesca Gambino (RIALFrL).

Per coinvolgere i risultati di quell'incontro, il presente numero si struttura quindi all'interno di una cornice, dove il contributo di apertura di José Manuel Lucía Megías inaugura un percorso sinuoso ma coerente che culmina, in chiusura, con numerose schede di progetti digitali, collocate in una sezione speciale intitolata «Narrativa cavalleresca e Digital Humanities: progetti in corso».

L'articolo di José Manuel Lucía Megías mostra splendidamente quanto sia aumentato negli ultimi trent'anni il patrimonio di conoscenze sul romanzo cavalleresco spagnolo, non solo per l'impegno di ricercatori coinvolti nel meritevole

progetto di due collane ad essi specificamente dedicate (*Libros de Rocinante* e *Guias de lectura* del CEC), ma anche grazie allo stimolo venuto dalla celebrazione dei centenari delle principali opere di Cervantes (nel 2005 e nel 2015) e della prima edizione conservata dell'*Amadís de Gaula* (2008) che hanno prodotto una notevole quantità di pubblicazioni scientifiche, in congiunzione con l'allestimento di alcune memorabili esposizioni. Il resoconto di Lucía Megías rende evidente quanto siano vantaggiose in questo campo le potenzialità delle Digital Humanities e quanto resti ancora da fare per sfruttarne pienamente gli strumenti, in un lavoro di aggiornamento e revisione dei risultati che è urgente condividere tra studiosi ed enti di conservazione come le biblioteche. Proprio a quest'ultimo aspetto è dedicato il contributo di Pilar Egoscozabal, che ricostruisce il profilo di un personaggio fondamentale per gli studi sul romanzo cavalleresco, il curioso e attivissimo poligrafo Pascual de Gayangos: arabista, bibliofilo, bibliografo e collezionista, esploratore e acquirente di biblioteche dismesse, nonché erudito studioso ed editore. Grazie alla catalogazione progressiva dei fondi antichi della Biblioteca Nazionale di Spagna, diviene ormai possibile ricostruire e unificare la collezione che accumulò Gayangos: i preziosi volumi che possedette, riscattati dalle stragi del tempo e dalle dispersioni della storia, potranno nel loro insieme rendere testimonianza del lavoro di una generazione ottocentesca di bibliofili cosmopoliti, i primi a condividere in Spagna una prospettiva scientifica sulla storia della letteratura nazionale.

Sugli aspetti più propriamente letterari dei *libros de caballerías* versano i lavori di Rafael Beltrán e di Pilar de Miguel. Quest'ultima presenta un saggio-edizione di un corpus poetico nient'affatto trascurabile contenuto nel *Floramante de Colonia* di Jerónimo López, che dimostra ancora una volta quanto sia utile accedere a questi estesi romanzi, la cui esplorazione conduce a risultati interessanti anche per studiosi di altri generi come la *poesía de cancionero* e la *novela sentimental*. Rafael Beltrán, invece, ricorda la scarsa fortuna del *Tirante* nella traduzione castigliana del 1511, accusato immediatamente, secondo il *topos* petrarchesco, di riempire di fumo e vanità le teste degli sconsiderati lettori. Le condanne, allineate a quelle di altri *libros de caballerías* –denunce di scarsa verosimiglianza, di effetti diseducativi e di carenza di funzione edificante– mostrano obliquamente l'attrazione che queste opere esercitavano sul pubblico. Beltrán connette le sporadiche menzioni da parte di autori dell'area culturale valenciana con una rete di punti collocati in tre diversi contesti socio letterari: Juan de Molina, attivo nella cultura aristocratica emergente e nella fiorente industria culturale valenciana nutrita dal primo successo dei *libros de caballerías*; Luis Vives, che in un ambiente internazionale e cosmopolita assumeva con naturalezza il *Tirant lo Blanch* come uno fra gli altri *libros de caballerías* castigliani perniciosi per l'educazione di una principessa; e infine, già in epoca

imperiale, Jerónimo Sempere, autore di un romanzo cavalleresco *a lo divino*, circondato da un folto gruppo di letterati di professione; poi il silenzio, alla luce del quale il ricordo e l'elogio di Cervantes appaiono ancora più sorprendenti.

Si apre con gli interventi di Carlos Romero e di Giovanni Cara una coltissima parentesi cervantina. In un dialogo serrato con la tradizione critica, Romero discute le relazioni intertestuali, molto complesse, dell'episodio di don Chisciotte a Barcellona, in relazione con il dibattito critico secolare su capitoli fondamentali, in particolare quello che racconta la visita alla stamperia dell'*hidalgo manchego* (DQ, II, 62), con la sottintesa polemica contro Avellaneda e le possibili identificazioni del ingenuo «autor», traduttore delle *Bagatelle* dal toscano: non è facile interpretare le opinioni di Cervantes sulla traduzione, né sapremo mai quali ottave poteva cantare don Chisciotte —e con lui Cervantes— «del Ariosto». Dal canto suo, Giovanni Cara approfondisce i suoi studi sulle moltiplicazioni di simulacri nelle opere di Cervantes, concentrandosi sul rapporto tra sistema figurativo e codice narrativo nel *Persiles*, ricollegando infine la visione dell'isola sognata da Periandro (II, 15) al ciclo di affreschi del Palazzo Schifanoia di Ferrara e seguendo il filo decisivo del ritratto: da quello di Auristela-Sigismunda, motivo scatenante di amori rivali e fratricidi, a quelli conservati nella galleria romana della cortigiana Ippolita, collezionista di opere d'arte e personaggio chiave dei capitoli conclusivi dell'opera.

Torniamo a constatare le potenzialità dalle Digital Humanities con l'articolo di José Luis Losada Palenzuela, che attraverso un esperimento di *Distant Reading* su un corpus di romanzi «bizantini» (*El peregrino en su patria, Persiles y Sigismunda, Semprialis y Genorodano, Eustorgio y Clorilene*) indaga le relazioni tra centro geografico-politico e periferia. Diviene evidente, nello spazio del romanzo barocco spagnolo, la centralità delle penisole gemelle, Spagna e Italia, anche attraverso l'uso dei metodi della geolocalizzazione, l'analisi di reti e la visualizzazione in mappe.

Federica Zoppi, approfondendo gli studi sulla comicità del romanzo cavalleresco, va dritta al cuore dello studio dei motivi narrativi, uno degli aspetti più ricchi di interesse del genere cavalleresco spagnolo per le sue implicazioni trasversali, intergeneriche e interlinguistiche. Zoppi fa rapidamente il punto sui problemi di metodo suscitati dai *Motif-index* e affronta il problema della classificazione degli episodi comici, elementi culturali indefinibili al di fuori di specifici contesti di attivazione. Il saggio si conclude evocando la possibilità di creare una banca dati di motivi cavallereschi legati alla comicità, il cui sviluppo condurrebbe a una semplificazione classificatoria e presupporrebbe un incremento della velocità di consultazione, con immediate ricadute di grande utilità per future indagini.

Sul vasto percorso europeo dei romanzi cavallereschi spagnoli si sviluppa il contributo di Jorge Sáenz, che ricostruisce il percorso delle ultime continuazioni

francesi dello *Sferamundi di Grecia*, a sua volta continuazione italiana del ciclo spagnolo di *Amadís*. Il passaggio del ciclo dalla Spagna all'Italia, alla Francia, alla Germania, fino alla sua nuova acclimatazione in Francia sotto le mentite spoglie del *Romant des romans* di Saulnier Duverdier, cui si sommano le contemporanee traduzioni olandesi e inglesi, esibisce il percorso di portata veramente europea del romanzo cavalleresco spagnolo, che per più di un secolo fu apprezzato da editori e lettori.

Infine, una messe di interessante documentazione viene offerta dallo scavo d'archivio di Riccardo di Giovannandrea incentrato sull'autore cardine del nostro progetto, Mambrino Roseo da Fabriano, con preziosi ritrovamenti che confermano e approfondiscono alcuni aspetti biografici dello scrittore perugino trapiantato a Roma e della sua famiglia, tra Castelnuovo di Porto e Monterotondo.

Le schede finali sui progetti in corso, pubblicate in una sezione speciale «Narrativa cavalleresca e Digital Humanities», che intende divenire permanente, hanno l'obiettivo di fornire (e diffondere) informazioni aggiornate sugli attuali progetti nel campo delle discipline umanistiche digitali applicate allo studio della narrativa, e in particolare alla letteratura cavalleresca. La nostra intenzione è quella di raccogliere quanti più *record* possibile, diffondendo l'iniziativa ai nostri comitati scientifici ed editoriali, alle Associazioni e ai *social network*. I progetti che hanno risposto alla nostra sollecitazione sono: Aracne. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas (Nieves Pena Sueiro); Aul@Medieval (Marta Haro Cortés); Comedic (María Jesús Lacarra); Corpus of Hispanic Chivalric Romances / Colección de Textos Caballerescos Hispánicos (Ivy A. Corfis), Dialogyca BDDH (Germán Redondo Pérez); Officina Barezzi (Donatella Pini, Carmen Castillo Peña); Parnaseo. Servidor web de Literatura Española (Marta Haro Cortés); Progetto Mambrino / Proyecto Mambrino (Stefano Neri); Symbola. Divisas o empresas históricas (Sagrario López Poza); Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI (José Luis Canet); Universo de Almourol: Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa (Aurelio Vargas Díaz-Toledo). Molti di loro trovano un punto di congiunzione in portali come Parnaseo o BIDISO, e sono inoltre collegati in modo ancora più estensivo nell'aggregatore Red Aracne, utile vetrina e motore di ricerca che permette il collegamento immediato a collettori nazionali come Hispana o internazionali come Europeana.

Il numero si chiude con la recensione di Giada Blasut dell'immane catalogo degli stampatori sivigliani del sedicesimo secolo, lasciato incompiuto dopo 15 anni di lavoro da Arcadio Castillejo e portato finalmente a termine nel 2019 da un'equipe dell'Università di Siviglia capeggiata da Cipriano López Lorenzo.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Los libros de caballerías en la floresta digital: aventuras jamás contadas ni imaginadas

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)*

Abstract

El estudio de los libros de caballerías ha estado durante siglos supeditado al *Quijote*, a una determinada interpretación del *Quijote*. En los últimos decenios del siglo XX, esta situación cambió, y se comenzó a realizar una crítica científica sobre el tema y se pusieron en marcha colecciones editoriales para dar a conocer sus textos. Los centenarios quijotescos y caballerescos de 2005 y 2008 permitieron hacer accesible al gran público muchas de estas investigaciones. Todo ello ha dado como resultado un resurgimiento de los estudios caballerescos en el siglo XXI, que tiene su reflejo en algunas herramientas digitales, que son pioneras. En todo caso, queda aún mucho por hacer para conseguir que tanta información caballerisca ahora disponible se convierta en conocimiento.

Palabras clave: libros de caballerías, *Amadís de Gaula*, *Don Quijote de la Mancha*, Humanidades Digitales, Biblioteca Nacional de España.

The study of the books of chivalry has for centuries been subordinate to *Don Quixote*, to a certain interpretation of *Don Quixote*. In the last decades of the twentieth century, this situation changed, and a scientific critique on the subject began and editorial collections were set up to make their texts known. The quixotic and chivalric centenaries of 2005 and 2008 made many of these researches accessible to the general public. All this has resulted in a resurgence of chivalric studies in the 21st century, reflected in some pioneering digital tools. In any case, there is still much to be done to ensure that so much chivalric information now available becomes knowledge.

Keywords: books of chivalry, *Amadís de Gaula*, *Don Quixote de la Mancha*, Digital Humanities, National Library of Spain.



* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto *Parnaseo* (*Servidor Web de Literatura Española*) (FFI2014-51781-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. De cómo comenzaron los estudios sobre los libros de caballerías castellanos y las razones quijotescas de su desprecio

Los primeros acercamientos críticos a los libros de caballerías castellanos se hicieron de la mano del *Quijote*, de los primeros comentaristas y analistas de la obra cervantina. El cambio en la comprensión del *Quijote* desde principios del siglo XVIII, que es leído como una sátira moral abandonando su recepción inicial más cómica y burlesca, propició que sus lectores más críticos se interesaran por conocer algo más de esos textos que dominaban la biblioteca del bueno de Alonso Quijano y que le llevaron a perder el juicio por su lectura desaforada.

De este modo, el *Quijote* –y sobre todo, el particular escrutinio censor que aparece en el capítulo VI de la primera parte de la obra o los comentarios vertidos en el capítulo XLVIII, en boca del canónigo de Toledo–, ha sido, a un tiempo, la razón del conocimiento y del interés de buena parte de la crítica hacia los libros de caballerías desde el siglo XVIII hasta nuestros días, como la causa principal de una visión simplista y empobrecedora de su riqueza textual y narrativa.

Las anotaciones del reverendo Bowle a su edición del *Quijote* de 1781, o los comentarios vertidos por Juan Antonio Pellicer (1797-1798) y, sobre todo, por Diego Clemencín en su edición quijotesca desde 1833 a 1838, han marcado el modelo del acercamiento a la literatura caballeresca –y su relación con el *Quijote*–, que con algún matiz fue recogido por Pascual de Gayangos (1857) y por Marcelino Menéndez y Pelayo, en el tomo correspondiente a sus *Orígenes de la novela* (1905)¹.

El 23 de abril de 1942 se terminó de imprimir la III entrega de las publicaciones cervantinas, patrocinadas por Juan Sedó Peris-Mencheta, en que J. Givanel Mas edita el manuscrito de Clemencín de 1805, dedicado a la «Biblioteca de libros de caballería», que había permanecido inédito hasta este momento. Un repertorio que debía haberse incorporado a los últimos volúmenes de la edición del *Quijote* que nunca llegó a ver

¹ Sobre el tema véase Lucía Megías (2002) y Cacho Blecua (2007).

terminada, y que es buena muestra de la calidad de la biblioteca caballerisca que llegó a reunir Clemencín como el poco aprecio que tenía a muchos de estos textos, a este género en que se inserta el *Quijote* y del que los primeros comentadores prefieren alejarlo.

Con el telón de fondo del *Quijote*, a lo largo del siglo XX se van a suceder varias obras bibliográficas, sobre todo nacidas del ámbito anglosajón, que se acercan al corpus caballeresco sin un prejuicio filológico y de interpretación, sino a partir de su rica realidad bibliográfica. En este sentido, destacan dos obras, que han puesto las bases a tantas otras que se han desarrollado desde entonces: el *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (1929) de Henry Thomas y el *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (1982) de Daniel Eisenberg, que fue reeditada y ampliada en 2000 por Daniel Eisenberg y M^a Carmen Marín Pina: *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, a los que con los años siguientes habría que sumar mi *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París* (1999).

Lógicamente, el renacimiento de estos estudios bibliográficos, estos repertorios caballerescos desde 1805 hasta nuestros días, sigue la senda abierta por importantes investigadores que se acercaron al universo caballeresco castellano (y portugués) sin prejuicios; entre los que destacan los estudios de la escuela zaragozana, encabezada por Juan Manuel Cacho Blecua, y continuada por M^a Carmen Marín Pina, Alberto del Río Nogueras, Ana Carmen Bueno Serrano y Jesús Duce García, o la alcalaína, liderada por Carlos Alvar, de la que hemos surgido M^a Luzdivina Cuesta, José Manuel Lucía Megías, José Julio Martín Romero, José Ramón Trujillo, Aurelio Vargas-Díaz Toledo, Rocío Vilches, entre otros, sin olvidar la importante escuela italiana (Anna Bognolo, Elisabetta Sarmati, Claudia Demattè, Stefano Neri...), o la mexicana (Axayácatl Campos García, Carlos Rubio Pacho, Daniel Gutiérrez Trápaga o Karla Xiomara Luna Mariscal), sin olvidar los trabajos caballerescos desde Alemania (Javier Gómez-Montero y Folke Gernert), Argentina (Lilia E. Ferrario de Orduna, Javier Roberto González y Silvia Lastra Paz), Cataluña (Rafael Ramos y Rafael M. Mérida), Colombia (M^a del Rosario Aguilar Perdomo) o Valencia (Rafael Beltrán y Marta Haro).

Los estudios caballerescos, los que se acercan al rico patrimonio textual, bibliográfico y cultural caballeresco tanto en la tradición castellana, como en la catalana, italiana o portuguesa, viven un renacimiento en el siglo XXI, y lo hacen sin tener que justificar ni su presencia o su ausencia en relación al *Quijote*, a una determinada forma de comprender y leer el *Quijote*.

Gracias al esfuerzo de los citados investigadores, y de muchos más que comenzaron a desarrollar su carrera profesional en el siglo XXI, hoy en día los estudios caballerescos gozan de una gran variedad de acercamientos y de metodologías, y no hay congreso de Edad Media o de los Siglos de Oro donde no se multipliquen las mesas donde se estudia el género desde diversos puntos de vista.

Este florecimiento crítico es también producto de haber hecho accesibles a los investigadores los textos, buena parte de los casi cien textos que forman parte de su corpus. Y en este campo, es necesario destacar la labor realizada desde el Centro de Estudios Cervantinos (hoy Instituto Universitario Miguel de Cervantes), en Alcalá de Henares².

2. Del admirable trabajo realizado desde el Centro de Estudios Cervantinos: los libros de Rocinante y las Guías de Lectura Caballescica

De esta manera contesta el canónigo de Toledo al cura cervantino después de que este le cuente las aventuras de don Quijote, en el capítulo 47 de la primera parte de la obra:

Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me

² URL: < <http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es> > (cons. 15/12/2019).

parece que, cuál más, cuál menos, *todos ellos son una misma cosa*, y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro.

«Todos ellos son una misma cosa»... sin duda este juicio se ha convertido en un lugar común de los estudios de los Siglos de Oro: más allá del *Amadís de Gaula*, del *Tirant lo Blanc* y del *Palmerín de Inglaterra* –los tres libros salvados por el cura y el barbero del escrutinio de la biblioteca del bueno de Alonso Quijano en el capítulo 6 del *Quijote*–, el resto de los casi 100 títulos que conforman en corpus de los libros de caballerías castellanos desde finales del siglo XV hasta los primeros decenios del XVII se reducen a «una misma cosa», que no ofrecen nada de interés para su estudio y análisis³. Esta idea que todavía subyace en algunos manuales e historias de la literatura solo podía ser contrastada con una realidad: hacer accesibles a los lectores los textos caballerescos.

Numerosas habían sido las propuestas editoriales de publicación de textos caballerescos –sobre todo, los citados en la obra cervantina– antes del año 1997. Pero todos estos proyectos editoriales habían quedado en posibilidades y en edición de algunas obras sueltas, más allá de las continuas ediciones y reediciones del *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián* o el *Palmerín de Oliva*. Todo cambió con la aparición del Centro de Estudios Cervantinos en Alcalá de Henares en 1992, dirigido desde entonces por Carlos Alvar.

Desde un principio, las publicaciones constituyeron uno de los ejes prioritarios de las actividades del centro: por un lado, la Biblioteca de Estudios Cervantinos (desde 1994)⁴, y por otro, dos colecciones editoriales que tenían como misión la de hacer accesibles los textos caballerescos y sus contenidos, que he tenido la suerte de codirigir con Carlos Alvar desde sus inicios, en 1997:

³ Véase Lucía Megías y Sales Dasí (2008).

⁴ Comienza su andadura con la publicación del libro de Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura* (1994) < <http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es/publicaciones/biblioteca-estudios-cervantinos/01-cervantes-o-la-critica-de-la-lectura> > (cons. 14/11/2019).

1. Los libros de Rocinante: con 36 títulos⁵ (Figura 1)
2. Guías de lectura caballeresca: con 61 títulos⁶ (Figura 2)



Figura 1: Libros de Rocinante



Figura 2: Guías de lectura caballeresca

⁵ URL: < <http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es/publicaciones/libros-de-rocinante> > (cons. 14/12/2019).

⁶ URL: < <http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es/publicaciones/guias-de-lectura-caballeresca> > (cons. 14/12/2019).

Estas dos colecciones se complementaron a partir de 2001, con la de *Antologías*, donde se han publicado cuatro de tema caballeresco desde entonces⁷.

Si los *Libros de Rocinante* han puesto a disposición de los interesados cuidadas ediciones de los textos caballerescos, tanto impresos como manuscritos, acompañados de una introducción donde se destaquen los aspectos más relevantes de cada texto, las *Guías de lectura caballeresca* tenían la finalidad de poder hacer accesible los contenidos de los textos en un tiempo menor (se comenzó con un ritmo de seis guías al año, frente a la publicación de dos ediciones en el mismo período de tiempo). Y esto se conseguía gracias a que la información de cada libro, a cargo de un especialista, se ofrecía al lector mediante cuatro puertas de entrada:

- a) Resumen del argumento, indicando en cada momento el capítulo en que se podía encontrar cada una de las aventuras, personajes o espacios narrados.
- b) Diccionario de personajes principales.
- c) Listado de todos los personajes citados en la obra (en el caso de los principales, se indicaba con una flecha que tenía su entrada en el Diccionario).
- d) Tabla de capítulos.

La idea final de esta colección editorial, que ha visto que desde 1998 hasta 2006 se han publicado 61 títulos, era terminar creando una base de datos digital, donde se pudiera unificar todo el material y hacerlo más accesible. Todo llegará cuando se pueda completar el conjunto de los libros que quedan todavía por realizarse.

Sin duda, el hecho de contar con estas dos colecciones ha permitido encargar y difundir muchas tesis doctorales y trabajos de investigación, de filólogos en cualquier parte del mundo, que han comenzado a trabajar en un ámbito que estaba desatendido por la crítica hasta los primeros años del siglo XXI. Gracias a que desde finales del siglo XX y principios

⁷ URL: < <http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es/publicaciones/antologias> > (cons. 14/12/2019).

del XXI se pusieron las bases para el estudio científico de los libros de caballerías, como un género editorial y literario propio, digno de ser estudiado más allá de su presencia o no en la obra cervantina, se pudo aprovechar el interés por los centenarios quijotescos y caballerescos del primer decenio del siglo XXI, y por esta circunstancia hoy en día contamos con muchos materiales digitalizados caballerescos, base para muchos de los proyectos a los que prestaremos atención más adelante.

3. De las nunca oídas aventuras quijotescas y caballerescas durante los centenarios celebrados en el 2005 y en el 2008

La celebración quijotesca del 2005 (cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*) y la celebración caballeresca del 2008 (quinto centenario de la publicación de la primera edición conservada del *Amadís de Gaula*, la de 1508), permitieron hacer accesible a un público no especialista los libros de caballerías, más allá de una cita cervantina o de la crítica quijotesca.

En el año 2005 se puso en marcha el *Banco de imágenes del Quijote*, un proyecto dirigido por José Manuel Lucía Megías desde el Centro de Estudios Cervantinos, que hoy puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁸, y que ofrece 17.603 imágenes procedentes de 550 ediciones. Aunque la temática del proyecto digital es quijotesca, también se deja un espacio para el mundo caballeresco, como se aprecia en «Universo caballeresco» en la «visita temática».

En el mismo año –además de ejemplares caballerescos en muchas exposiciones quijotescas, como las que pudieron disfrutarse en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya, por centrarnos en dos de las más concurridas y ricas de fondos– el tema caballeresco tuvo su presencia en una magnífica exposición comisariada por Amadeo Serra, Rafael Beltrán y Josep Lluís Sirera en la Universidad de Valencia:

⁸ URL: < <http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/> > (cons. 14/12/2019).

Del Tirant al Quijote. La imagen del caballero (del 9 de febrero al 8 de mayo de 2005). La idea de la exposición era recrear la imagen del caballero a través de una selección de obras artísticas (tapices, grabados, *socarrats*, pinturas o cerámicas), de galas de caballero en el campo de batalla (espadas, arneses y mazas), y de obras bibliográficas, entre las que destacan valiosos incunables y ediciones del *Quijote* de todas las épocas. La exposición se completaba con dos esculturas sobre el tema del caballero de Damià Díaz, instaladas en el claustro de la universidad.

De aquella exposición queda un excelente catálogo impreso por la Universidad de Valencia en este mismo año.

El año 2008, en que se cumplían los 400 años de la publicación de la primera de las ediciones conservadas del *Amadís de Gaula*, la de Zaragoza de Jorge Coci, cuyo único ejemplar se conserva en la British Library, parecía que estaba llamado a ser recordado en el ámbito académico, donde se estaban preparando varios congresos, jornadas y cursos, para seguir profundizando en las líneas de trabajo que se habían afianzado en las décadas anteriores.

En esas circunstancias en el año 2007, presenté a la Directora Cultural de la Biblioteca Nacional de España, Ana Santos, un proyecto expositivo para dar a conocer la rica colección caballeresca que se conserva en la BNE, una de las más ricas y variadas que pueden encontrarse en cualquier biblioteca pública en todo el mundo. En principio, la exposición estaba pensada para programarse a lo largo del 2008 en la Sala Hipóstila, la más pequeña. Pero después de una reunión con los responsables de la antigua Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, se decidió que, con un presupuesto algo mayor, podría hacerse en la Sala de Recoletos, en la sala más importante de la BNE, la destinada a conmemorar cada año a los grandes autores, las obras más influyentes de la literatura, de la música, del arte. Fue la sala de la magna exposición del *Quijote*, que se había celebrado en el 2005. ¡Y ahora se le iba a otorgar al *Amadís*, a los libros de caballerías castellanos esta misma consideración! Este juego del destino permitió consolidar una corriente de trabajo académico que veníamos desarrollando desde hacía años, y además abrimos a un público que no estaba habituado a acercarse a los libros de caballerías, nada más que de manera marginal cuando se tratara de algo referido

al *Quijote*, a la relación de la obra cervantina con la literatura de su tiempo.

La exposición la organicé en seis secciones, que hoy todavía pueden verse en la visita virtual de la BNE⁹:

- 1) El *Amadís* medieval
- 2) El *Amadís de Gaula* y la imprenta
- 3) *Amadís de Gaula*, Zaragoza, 1508
- 4) Los libros de caballerías por dentro
- 5) El imaginario caballeresco
- 6) Leer libros de caballerías

Y en todas ellas había una pieza singular: los folios del *Amadís* medieval conservados en la Bancroft Library, de la Universidad de Berkley; una réplica de una prensa del siglo XVI (Figura 3); el conjunto de los tres incunables caballerescos que se han conservado (*Tirant*, *Baladro del Sabio Merlín* y *el Oliveros de Castilla*); el ejemplar de la British Library del *Amadís de Gaula* de 1508; una armadura el Emperador Carlos V (Figura 4); grabados y ejemplares impresos caballerescos de todas las épocas...

Pero más allá de las piezas concretas que pudieron verse en la exposición, la primera vez que en muchas ocasiones se movían de sus lugares de origen, se llevaron a cabo dos elementos de diseño que fueron realmente espectaculares, una de las razones del enorme éxito que tuvo la exposición: por un lado, la gráfica de un árbol genealógico de las aventuras del ciclo de *Amadís de Gaula*, de varios metros, que partían de las primeras ediciones del ciclo, y que pudo realizarse gracias al asesoramiento de Anna Bognolo y Stefano Neri, que habían encontrado un árbol similar en ediciones caballerescas italianas (Figura 5).

⁹ URL: < <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2008/docs/visitaAmadis/index.html> > (cons. 14/12/2019).

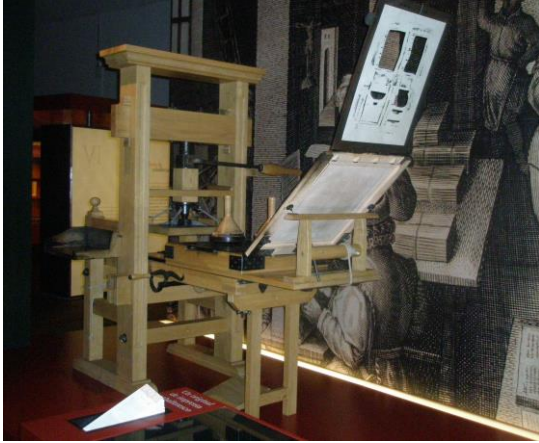


Figura 3: Réplica de la prensa del siglo XVI Figura 4: Armadura de Carlos V



Figura 5: Árbol genealógico del ciclo de Amadís de Gaula

Y por otro, se construyó, en una novedosa proyección multimedial, la «Torre del Universo», según lo narrado en el capítulo 76 del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, el libro IX del ciclo de *Amadís de Gaula* (Figura 6):

Esta es la morada del Universo Mundo, donde su secreto estará para todos escondido hasta que por grande aventura a él vengan los dos justos merecedores de su señorío, y hasta entonces se podrán gozar sus aposentos de todas sus maravillas.



Figura 6: La Torre del Universo, visión externa

Al final, hubo que dejar fuera tanto material, que del 5 de agosto al 3 de noviembre de 2008, realicé la exposición «Amadís de Gaula y el

embrujo caballeresco», en la Sala de las Musas, del Museo de la Biblioteca Nacional de España¹⁰.

Pero más allá de las piezas y del montaje expositivo, de la visita virtual que puede consultarse en la web de la BNE, donde puede accederse a la descripción de las piezas y a bajarse los materiales preparados para que los llevaran los visitantes, la exposición de la BNE tuvo como consecuencia que se pusieran a disposición una serie de materiales a un público más amplio del que estaba vinculado a los estudios académicos:

- a) Catálogo de exposición: *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, que se ha convertido en una pertinente puerta de entrada para poder adentrarse en el complejo universo caballeresco¹¹.
- b) Guías didácticas, realizadas por Emilio Sales Dasí, que pueden descargarse de manera gratuita¹².
- c) Digitalización de gran parte de los ejemplares de libros de caballerías conservados en la BNE, que será la base de una de las herramientas digitales relacionadas con los libros de caballerías que se verá más adelante.

Además de las dos exposiciones caballerescas que se realizaron en la Biblioteca Nacional de España y que tuve la suerte de comisariar, a finales del 2008 y durante el 2009 también pudieron verse otros ejemplares caballerescos y otros discursos en otras dos exposiciones, que permitieron sacar los libros de caballerías de la estrecha vinculación con el *Quijote* y de los entornos académicos, aquellos en los que se habían difundido y conocido hasta entonces, que han dejado memoria en sus respectivos catálogos:

¹⁰ URL: < <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2008/Embrujo.html> > (cons. 14/12/2019).

¹¹URL: < <http://www.bne.es/es/LaBNE/Publicaciones/CatalogosExposiciones/amadis.html> > (cons. 14/12/2019).

¹²URL: < <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2008/amadisdeGaula.html> > (cons. 14/12/2019).

- a) *Caballeros y caballerías. 500 años del Amadís de Gaula*¹³. Medina del Campo, del 29 de octubre de 2008 al 4 de enero de 2009.
- b) *Amadís y el nacimiento de los libros de caballerías* (Toledo, 27 de enero a 14 de marzo de 2009), comisariada por Juan Carlos Pantoja y Aurelio Vargas Díaz-Toledo.

Con el tiempo, la posibilidad de poder realizar exposiciones sobre los libros de caballerías, y hacerlo en espacios de prestigio y con unos medios para poder resultar atractivos para un público que solo conocía el *Amadís* y el resto de los libros de caballerías a partir del prisma distorsionador de cierta interpretación del *Quijote*, ha sido un elemento decisivo para cambiar una determinada imagen impuesta en la sociedad y, al tiempo, ha permitido contar con unos materiales digitales que han hecho posible crear y consolidar algunas herramientas en la Red.

4. De cómo triunfan en el siglo XXI los libros de caballerías gracias a nuevos proyectos digitales

Gracias a los centenarios antes citados y a algunos proyectos digitales actuales, que han sido tratados con más detalle en nuestro coloquio, hoy en día contamos en la Red con un material caballeresco digitalizado impensable hace tan solo unos años. Y nos hemos de sentir orgullosos de ellos.

Nunca antes habíamos contado con tanta «información caballeresca de textos castellanos y portugueses» accesible, desde las bibliográficas, las textuales a las educativas, gracias a los siguientes proyectos, que solo voy a enumerar, pues cada uno de ellos merecería (y merece) un estudio pormenorizado¹⁴:

¹³ URL: < http://www.museoferias.net/exposiciones/Caballero_amadis/caballero_amadis.htm > (cons. 14/12/2019).

¹⁴ A la que podría añadirse, aunque haya quedado un poco obsoleto, el portal Corpus of Hispanic

- «Amadís. Bases de datos de literatura caballerescas», dentro del proyecto Clarisel, dirigido por Juan Manuel Cacho Blecua y M^a Jesús Lacarra (Figura 7)¹⁵.
- Portal «Libros de caballerías» dentro de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, coordinado por Juan Manuel Cacho Blecua (Figura 8)¹⁶.
- Portal «El Quijote y los libros de caballerías», coordinado por José Manuel Lucía Megías, dentro del proyecto de la BNE el *Quijote interactivo* (Figura 9)¹⁷.
- «Universo de Almourol», Base de datos da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII, dirigido por Aurelio Vargas Díaz-Toledo (Figura 10)¹⁸.
- «Colección digital: «Libros de caballerías», de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE¹⁹:

Chivalric Romances / Colección de Textos Caballerescos Hispánicos procedente de las transcripciones del Hispanic Seminary of Medieval Studies < <https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/index.html> > (cons. 10/12/2019).

¹⁵ URL: <<https://clarisel.unizares/paginas/index.php?base=amadis&opcion=presentacion>> (cons. 10/12/2019).

¹⁶ URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/portales/libros-de-caballerias/>> (cons. 10/12/2019).

¹⁷ URL: <<http://quijote.bne.es/libro.html>> (cons. 10/12/2019).

¹⁸ URL: <<https://www.universodealmourol.com/>> (cons. 10/12/2019).

¹⁹ URL: <<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?destacadas1=Libros+de+caballer%C3%ada&home=true>> (cons. 10/12/2019).

Bases de Datos **CLARISEL** - Universidad de Zaragoza

Amadís

BASE DE DATOS DE LITERATURA CABALLERESCA

Departamento de Filología Española - Universidad de Zaragoza

Elija una opción

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.

[Amadís] [Sendebar] [Heredia]
CLARISEL. Bases de Datos Bibliográficas.
Universidad de Zaragoza. Departamento de Filología Española
Responsables: Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra
Contactar: clarisel@unizar.es - [Volver al inicio](#) - [Ir a Grupo Clarisel](#)

Figura 7: Amadís. Base de datos de literatura caballeresca

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

El Bibliotecario | Ayuda

Cervantesvirtual.com Búsqueda por título, autor o contenido **Buscar**

Libros de caballerías

Presentación Cronología Corpus Bibliografía Catálogo Estudios Imágenes Enlaces

Libros de caballerías es un portal temático en el que, bajo la dirección científica de Juan Manuel Cacho Bleuca, profesor de la Universidad de Zaragoza, se ofrece una amplia selección de textos y estudios sobre los libros de caballerías castellanos en los siglos XVI y XVII, acompañada de otras adaptaciones medievales, textos artúricos y traducciones que fueron asimiladas a este modelo genérico.

Figura 8: Portal «Libros de caballerías». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

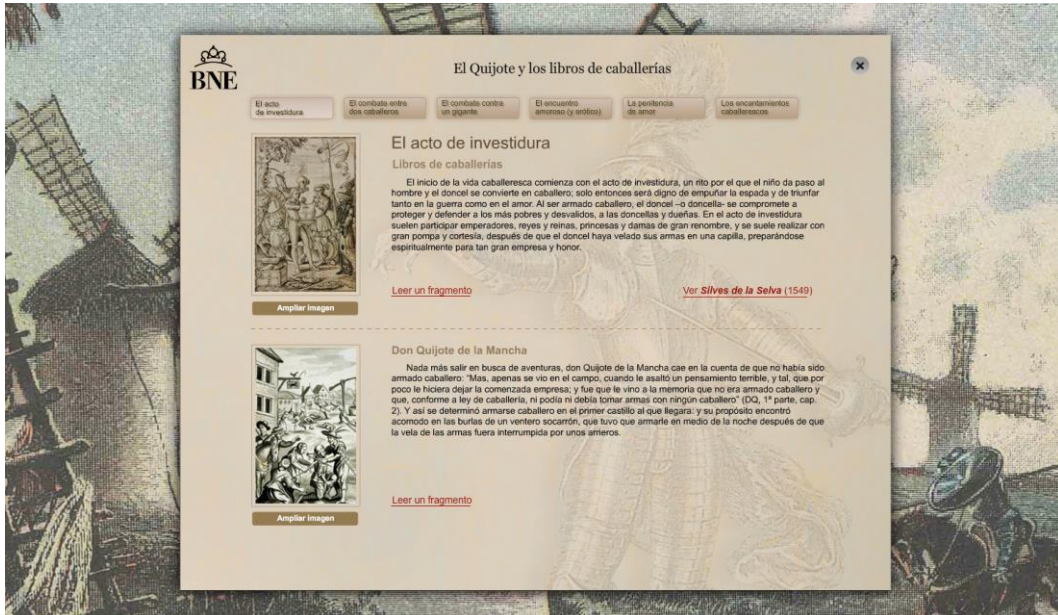
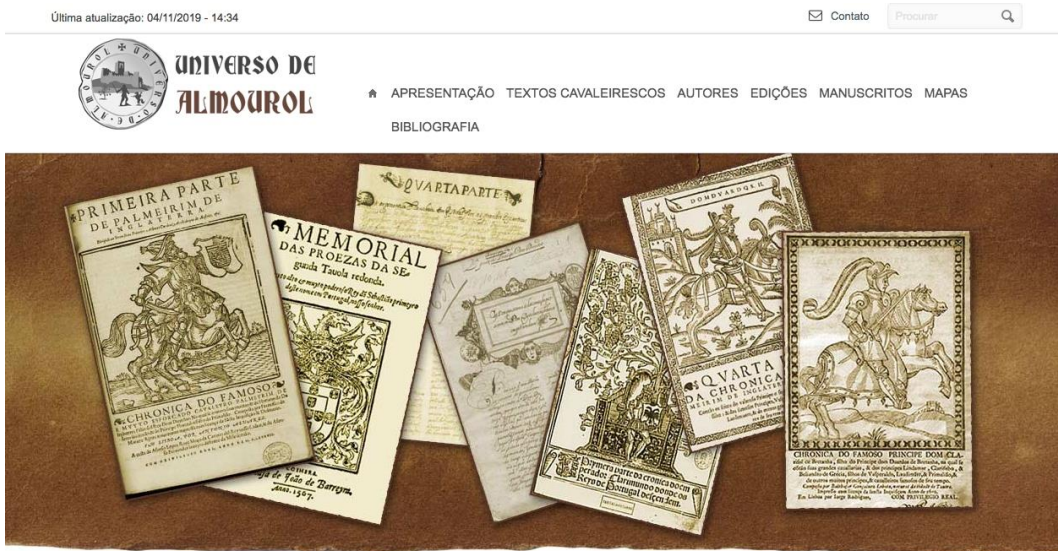


Figura 9: Portal «El Quijote y los libros de caballerías» BNE



BEM-VINDO AO UNIVERSO DE ALMOUROL

Figura 10: «Universo de Almoúrol»

Hay mucha información caballeresca en la Red que, como hemos visto, procede de una gran labor crítica y de investigación desarrollada en diversas universidades de todo el mundo a lo largo de los últimos cuarenta años. La mayoría de los portales reseñados, a los que se podría sumar el material caballeresco que se está incluyendo en *Aul@ Medieval de Parnaseo*²⁰, gracias a la coordinación de Marta Haro, procede de una labor científica que ha permitido dar el paso de la simple acumulación de la información al conocimiento. El ejemplo de la base de datos bibliográfica *Amadís* es significativo, pues no se trata solo de reunir en un único espacio web todo lo que se ha publicado y escrito sobre los libros de caballerías castellanos (lo que ya sería un gran logro), sino que cada entrada aparece acompañada de una reseña sobre su contenido, sus aportes, que es firmada por uno de los colaboradores, indicando además la fecha de su redacción. Datos esenciales para poder manejarse por este completo universo crítico más allá de los sistemas informáticos automáticos de recuperabilidad de la información.

Pero, ¿qué sucede cuando detrás de estos esfuerzos digitales no hay un responsable científico, especialista en el tema? ¿Qué hacer con toda esa información digital que necesita de un amparo y de una ayuda para poder acceder a ella con seguridad y conocimiento? Detengámonos unos minutos en la excelente colección digital caballeresca de la Biblioteca Nacional de España, citada anteriormente.

Como hemos visto, la BNE conserva una de las mejores colecciones caballerescas de todo el mundo (por no decir la mejor). Gracias a los trabajos de exposición del año 2008, muchos de sus ejemplares –algunos piezas únicas– fueron digitalizados. Y ahí aparecen con todos sus recursos digitales 60 objetos (Figura 11).

²⁰ URL: < <https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html> > (cons. 10/12/2919).

The screenshot shows the website interface for the Biblioteca Digital Hispánica. At the top, there is a search bar with the text "Libros, manuscritos, partituras, fotografías..." and a "BUSCAR" button. Below the search bar, there are navigation links: "Inicio", "Descubrir colecciones", and "Acerca de la digitalización". The main content area displays search results for "Libros de caballería". On the left, there is a sidebar with filters: "Filtros Aplicados", "Colecciones destacadas" (Libros de caballería), "Filtrar por Acceso temático", "Filtrar por Tipo de material", "Filtrar por Colecciones destacadas" (Libros de caballería (60)), "Filtrar por Autor", "Filtrar por Lengua", "Filtrar por Derechos", and "Filtrar por Año". Below the filters is a "DOCUMENTOS" bar chart showing the distribution of documents. The main results area shows four entries, each with a book cover image, a title, a description, and a "Seleccionar" button. The entries are:

1. Amadis de Gaula [Texto impreso] : los quatro libros de Amadis d' gaula nuevamente impresos [et] hystoriados - Libro - 1533
2. Amadis de Gaula [Texto impreso] los quatro libros de Amadis de Gaula nuevamente corregidos e impresos - Libro - 1586
3. Aqui comiença[n] los quatro libros d[e] Amadis de Gaula, nueuamente impresos - Libro - 1563
4. Aqui comi~eça la segund parte del muy noble y esforçado cauallero don Clarian de landanis [Texto impreso] en la qual se tratan las muy grandes cauallerias y nombrados hechos de su hijo Florãmate de Colo~na y de otros muy preciados caualleros López, Jerónimo - Libro - 1550

Figura 11: Libros de caballerías digitalizados de la BNE

Pero el problema que plantea el proyecto de la BNE es uno de los temas a los que los críticos caballerescos hemos intentado dar respuesta en nuestros trabajos en los últimos años: normalizar un sistema de títulos y de autores, donde se dé cabida –de una manera coherente– a la compleja historia editorial caballeresca, que cuenta con casi un centenar de obras en más de un siglo de escritura y de éxito editorial.

Veamos tan solo tres casos, tres ejemplos, de los múltiples que podrían presentarse dada la complejidad del tema, donde la crítica caballeresca ha aportado una solución, pero que no aparece reflejada en las normas de catalogación (y por tanto, de recuperabilidad de la información) dentro del portal caballeresco de la BNE.

1. *Primer caso*: problemas con la autoría, desde los que aparecen como anónimos, aunque se haya establecido una autoría clara o atribuida, o aquellos en que se fluctúa a la hora de catalogar en las formas cambiantes de los impresos descritos:





1.1. Los cuatro primeros libros de *Amadís de Gaula*, los que refundiera Garcí Rodríguez de Montalvo a finales del siglo XV, y del que se conservan ejemplares desde 1508, el inicio de uno de los ciclos caballerescos más importantes de los siglos XVI y XVII, y en la BNE se conservan ni más que 17 ejemplares de ocho ediciones diferentes:

1. [Roma], Antonio Martínez de Salamanca, 1519 (19 de abril). BNE: R-34929*
2. Sevilla, Juan Cromberger, 1531 (22 de junio). BNE: R-2936 || VE/1334/10*
3. Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio, 1533 (7 de septiembre). Edición «corregida» por Francisco Delicado. BNE: R-530/31, R-8494, R/12099*
4. Sevilla, Jácome Cromberger, 1547. BNE: R-31532*
5. Lovaina, Servazio Sasseno, a costa de la viuda de Arnold Birckman, 1551 (20 de octubre) [2 vols.]. BNE: R-1003/4, R-12853/56*, R-i-145 (vol. I), U-9965/68, Cerv.Sedó. 8731 (vol. 1)
6. Burgos, Pedro de Santillana, 1563 (9 de febrero). BNE: R-2535*
7. Salamanca, Pedro Lasso, a costa de Lucas de Junta, 1575. BNE: R-903, R-2482*
8. Sevilla, Fernando Díaz (a costa de Alonso de Mata), 1586 (diciembre). BNE: R-2521*, R-8542

Pero solo en la catalogación de 2 ediciones (n. 6 y 7) aparece en la etiqueta de «Autor personal» «Garcí Rodríguez de Montalvo, editor literario» o «Garcí Rodríguez de Montalvo, autor», con lo que el catálogo solo nos devuelve 4 entradas si buscamos las obras que hay de Garcí Rodríguez de Montalvo impresas desde 1500 a 1600 en los fondos de la BNE: las dos ediciones citadas del *Amadís de Gaula*, y otras dos de *Las sergas de Esplandián* (de 1586 y 1587), el quinto libro del ciclo de *Amadís* (Figura 12).

Resultados de la búsqueda

Autor "garci rodriguez de montalvo" la búsqueda encontró 4 Registros bibliográficos.
Ordenado por: Título

1.	<input type="checkbox"/> Guardar	Amadís de Gaula Junta, Lucas de ed. R.MICRO/10663 1575 Biblioteca Digital Hispánica	
2.	<input type="checkbox"/> Guardar	Amadís de Gaula Santillana, Pedro de fl. 1553-1588 impresor R.MICRO/10665 1563 Biblioteca Digital Hispánica	
3.	<input type="checkbox"/> Guardar	El ramo que de los quatro libros de Amadis de gaula sale llamado las sergas del muy esforzado cauallero Esplandian ... [Texto impreso] <i>Aora nueva mente emendadas en esta impresion de muchos errores que en las impresiones passadas auia</i> Rodríguez de Montalvo, Garci R.MICRO/6034 1586	
4.	<input type="checkbox"/> Guardar	El ramo que de los quatro libros de Amadis de Gaula sale llamado las Sergas del muy esforçado cauallero Esplandian, hijo del excelente rey Amadis de Gaula [Texto impreso] <i>Aora nuevamente emendadas en esta impresion, de muchos errores que en las impresiones pasadas auia</i> Rodríguez de Montalvo, Garci R.MICRO/4225 1588 Biblioteca Digital Hispánica	

Todos los campos	<input type="text"/>	Y
Autor	garci rodriguez de montalvo	Y
Título	<input type="text"/>	Y
Materia	<input type="text"/>	Y
Colección/Serie	<input type="text"/>	Y
Notas	<input type="text"/>	Y
ISBN, ISSN, etc.	<input type="text"/>	Y
Datos de publicación	<input type="text"/>	

Buscar **Restablecer**

Idioma: Español

Tipo de documento: Todos

Año de pub: 1500-1600

Figura 12: Resultados de búsqueda del Catálogo de la BNE

El resto de las ediciones de la misma obra que se conservan en la BNE aparecen como anónimas en el Catálogo. Y este problema de recuperabilidad de la información –y por tanto, de alejamiento del conocimiento– lo hereda la Biblioteca Digital Hispánica, que sí que ha catalogado un ejemplar de cada una de las ediciones conservadas, siendo uno de los portales donde más digitalizaciones amadisianas pueden encontrarse hoy en día en la Red.

1.2. Otro problema relacionado con la autoría es cómo indicar el nombre del traductor y del autor cuando se trata de obras caballerescas realmente traducidas (y no siguiendo el tópico literario caballerescas)

co del manuscrito encontrado). En el caso de los manuscritos medievales, siguiendo el modelo fallido del libro de Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos* (Madrid, 2016) se mantiene el nombre del autor del texto original, y se indica como una segunda etiqueta de «autor personal» el nombre del traductor:

Los v libros de Seneca : primero libro de la vida bienaventurada : segundo de las siete artes liberales : tercero de amonestamientos [et] doctrinas : cuarto [et] el primero de prouidēcia de dios : quinto el segūdo libro de puidēcia de dios
Séneca, Lucio Anneo

Autor personal: [Séneca, Lucio Anneo](#)

Título uniforme: [Obra selecta. Español]

Título: [Los v libros de Seneca : primero libro de la vida bienaventurada : segundo de las siete artes liberales : tercero de amonestamientos \[et\] doctrinas : cuarto \[et\] el primero de prouidēcia de dios : quinto el segūdo libro de puidēcia de dios](#)

Publicación: Toledo : [sucesores de Pedro Hagenbach], 15 de mayo 1510

[...]

Autor personal: [Cartagena, Alonso de \(1385?-1456\), traductor](#)

¿Qué hacer entonces con el nombre de los traductores y de los autores de algunos textos traducidos, como por ejemplo los tres libros del *Espejo de caballerías*? ¿Se sigue el mismo modelo utilizado para la catalogación de los manuscritos medievales castellanos traducidos? Los dos primeros libros de este ciclo, publicados en Toledo en 1526 y 1527, constituyen una reelaboración del *Orlando Innamorato* de M. M. Boiardo (1483-1495), llevada a cabo por Pedro López de Santa María, así como aparecerán en ellos episodios procedentes de otros tres poemas que continúan sus aventuras: *Il quarto libro de l'inamoramento d'Orlando* de N. degli Agostini (1506), *Il Quinto Libro de lo Inamoramento de Orlando* de R. Valcieco da Verona (1513) y el *Sesto libro del Innamoramento d'Orlando* de Pierfrancesco Conte da Camerino (1518). La reelaboración, a medida que avanza la obra, será mayor, y no solo en su contenido sino también en la estructura y el sentido de la narración, por lo que se ha llegado a afirmar que el segundo de los libros, en realidad, bien puede ser considerado casi una obra original. Por su parte, la tercera parte de

Espejo de caballerías, titulada *Roselao de Grecia*, la escribe Pedro de Reinoso y ve la luz en 1547. Aunque se indica expresamente que se trata de una nueva traducción del toscano, siguiendo el modelo de los dos primeros libros, mas bien se trata de una obra original que, aun basándose en el argumento de las anteriores, presenta numerosas diferencias tanto en el estilo como en la propia concepción de la obra

Pues en estos casos, frente a lo que sucedía con las traducciones (reelaboraciones) de Alfonso de Cartagena de los libros de Séneca, en la catalogación de la BNE aparece el nombre de Pedro López de Santa Catalina como el «autor personal» de la edición de 1533, impresa en Sevilla por Juan Cromberger, sin indicar en ningún momento que en la base, sobre todo del primer libro, se encuentra el texto italiano de Boiardo.

Los títulos y la autoría de estas obras tendrían que normalizarse de la siguiente manera:

Espejo de caballerías (libro I) de Pedro López de Santa Catalina.

Espejo de caballerías (libro II) de Pedro López de Santa Catalina.

Don Roselao de Grecia (libro III de *Espejo de caballerías*) de Pedro de Reinoso

2. *Segundo caso*: ¿Cómo indicar en el título la pertenencia a un ciclo? En el caso de los ciclos caballerescos, la casuística es muy variada, como también lo fueron sus modos de difusión y el éxito en el mercado editorial a lo largo del siglo XVI: desde los ciclos caballerescos que se organizan por parte de sus diversos autores o de los impresores (el caso del *Amadís de Gaula*), a aquellos otros que ofrecen obras paralelas que ha de sistematizar la crítica (ciclo de *Clarián de Landanís*), a las obras que se dividen en varias partes o libros (*Florambel de Lucea*, o *Félix-magno*), hasta los ciclos en que se mezclan los textos impresos con otros manuscritos, que tienen, incluso, varias continuaciones, como es el caso del *Florambel de Lucea*, *Belianís de Grecia* o, el más paradigmático, el del *Espejo de príncipes y caballeros*.

De todos ellos, me voy a detener aquí en el ciclo de *Amadís de Gaula*, por ser el más representativo y exitoso de todos los que proliferaron en los Siglos de Oro, verdadera columna editorial (y literaria) de los libros de caballerías castellanos; ciclo compuesto por diez obras, cinco

autores y una variedad de títulos que vuelven en una peligrosa floresta las catalogaciones bibliotecarias –y de ahí las bibliotecas digitales. Como decíamos, el ciclo se compone por diez obras, cuyos títulos unificados han quedado dispuestos por la crítica de la siguiente manera:

- A. *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (I-IV)
- B. *Las sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo (V)
- C. *Florisando* de Páez de Ribera (VI)
- D. *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (VII)
- E. *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (VIII)
- F. *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (IX)
- G. *Florisel de Niquea* (partes I-II) de Feliciano de Silva (X)
- H. *Florisel de Niquea* (parte III) de Feliciano de Silva (XI/1)
- I. *Florisel de Niquea* (parte IV) de Feliciano de Silva (XI/2)
- K. *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (XII)

En el caso de las catalogaciones de la BNE encontramos la siguiente variedad, que hace imposible un conocimiento preciso del rico patrimonio caballeresco que alberga a no ser que uno sea un especialista en el tema, impidiendo que la información que ahora se pone accesible de manera digital se convierta en conocimiento:

Ciclo	Título unificado	Título catálogo	Título uniforme
I-IV	<i>Amadís de Gaula</i> de Garci Rodríguez de Montalvo	Los quatro libros del esforçado [et] muy virtuoso cauallero Amadis de Gaula [Texto impreso] (Roma, 1519)	[Amadís de Gaula]
		Los qtro libros de Amadis de gaula nueuamete imprsos [et] hystoriados e Seuilla (Sevilla, 1531)	[Amadís de Gaula]
		Amadis de Gaula: los quatro libros de Amadis d' gaula nuevamente impressos [et] historiados (Venecia, 1533)	[Amadís de Gaula]
		Los qtro libros de Amadis de gaula nueuamete imprsos [et] hystoriados e Seuilla (Sevilla, 1547)	[Amadís de Gaula]

		Los quatro libros del invencible cavallero Amadis de Gavla [Texto impreso] en que se tratan sus muy altos hechos de armas y apazibles cauallerias : agora nueuamente impressos : parte primera [-segunda] (Lovaina, 1551)	
		Aqui comiença[n] los quatro libros d[e] Amadis de Gaula, nueuamente impressos (Burgos, 1563)	[Amadís de Gaula]
		Aqui comi~eçan los quatro libros primeros del inuencible cauallero Amadis de Gaula [Texto impreso] en los quales se tratan sus altos hechos de armas y cauallerias : nueuamente impressos / [corregido y emendado por ... Garcí Ordoñez de Montaluo ...] (Salamanca, 1575)	[Amadís de Gaula]
		Amadis de Gaula [Texto impreso] los quatro libros de Amadis de Gaula nueuamente corregidos e impresos (Sevilla, 1586)	[Amadís de Gaula]
V	<i>Las sergas de Esplandián</i> de Garcí Rodríguez de Montalvo	El ramo que de los quatro libros de Amadis de gaula sale llamado las sergas del muy esforzado cauallero Esplandian ... (Zaragoza, 1587)	[Las sergas de Esplandián]
		El ramo que de los quatro libros de Amadis de Gaula sale llamdo las Sergas del muy esforçado cauallero Esplandian, hijo del excelente rey Amadis de Gaula (Alcalá de Henares, 1588)	[Las sergas de Esplandián]
VI	<i>Florisando</i> de Páez de Ribera	[no hay ejemplares en la BNE]	
VII	<i>Lisuarte de Grecia</i> de Feliciano de Silva	El septimo libro de amadis : en el que se trata de los grandes fechos en armas de Lisuarte de Grecia fijo de esplandia[n] y de Perio[n] de gaula (Sevilla, 1525)	[Lisuarte de Grecia]
		El septimo libro d'Amadis : en el qual se trata d' los grãdes hechos en Armas de Lisuarte de Grecia hijo de Esplandian y de los grandes hechos de Perion de Gaula (Sevilla, 1548)	[Lisuarte de Grecia]

		Lisuarte de Grecia, el septimo libro de Amadis [Texto impreso] en el qual se trata de los grandes hechos en armas de Lisarte de Grecia hijo de Esplandian, y de los grandes hechos de Perion de Gaula (Sevilla, 1550)	-----
		Lisuarte de Grecia, el septimo libro de Amadis en el que se trata de los grandes hechos en armas de Lisuarte de Grecia hijo de Esplandian, y de los grandes hechos de Perion de Gaula, en el qual se hallara el extraño nacimiento del cauallero del ardiente espada (Estella, 1564)	-----
		Chronica de los famosos y esforçados cavalleros lisuarte de Grecia, hijo de Esplandian emperador de Constantinopla y de Perion de Gaula, hijo del valiente y esforçado cauallero Amadis de Gaula Rey de la gran Bretaña, en la qual se hallará el extraño nacimiento del cauallero del Ardiente espada (Zaragoza, 1587)	[Lisuarte de Grecia]
		Lisuarte de grecia, libro septimo de Amadis, en el qual se trata de los grandes hechos en armas de Lisuarte de Grecia hijo de Esplandian, y de los grandes hechos de Perion de Gaula : en el qual se hallara el extraño nacimiento del cauallero del ardiente espada (Lisboa, 1587)	----- (tampoco se indica la materia de «libros de caballerías»)
VIII	<i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	El octavo libro de Amadis que trata de las extrañas aventuras y grandes proezas de su nieto Lisuarte y de la muerte del inclito rey Amadis (Sevilla, 1526)	[Lisuarte de Grecia]
IX	<i>Amadis de Grecia</i> de Feliciano de Silva	El nono libro de Amadis de Gaula : que es la cronica del muy valiente y esforçado principe y cauallero de la Ardiente espada Amadis de Grecia: hijo de Lisuarte de grecia emperador de Constantinopla y de Trapisonda: y rey de Rodas: que trata de los sus grandes hechos en armas y extraños amores (Burgos, 1535)	[Amadis de Grecia]
		El noueno libro de Amadis d'Gaula que es la cronica del muy valiente y esforçado principe y cauallero de la ardiente espada Amadis de	[Amadis de Grecia]

		Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, Emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y rey de Rodas [Texto impreso] que tracta delos sus altos y estraños amores (Sevilla, 1542)	
		El noueno libro de Amadis d' Gaula, que es la cronica d'l muy vali~ete y esforçado cauallero dela ardiente espada Amadis de grecia, hijo de Lisuarte de grecia, Emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y Rey de Rodas [Texto impreso] que tracta de los sus grandes hechos en armas y de los sus altos y estraños amores (Sevilla, 1549)	[Amadís de Grecia]
		Choronica del muy valiente y esforçado principe y cuallero de la ardiente espada Amadis de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, Emperador de Constantinopla y de Trapisonda, y Rey de Rodas [Texto impreso] que tracta de sus grandes hechos en Armas, y de sus altos, y estraños Amores : y es el noueno libro de Amadis de Gaula (Lisboa, 1596)	[Amadís de Grecia]
X	<i>Florisel de Niquea</i> (partes I-II) de Feliciano de Silva	La cronica de los muy valientes y efforçados y inuencibles caualleros dô Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, hijos del muy excelēte principe Amadis de Grecia (Valladolid, 1532)	[Florisel de Niquea]
		La coronica de los dos valientes y esforçados caualleros don Florisel de Niqa y el fuerte Anaxartes: hijos del muy excelēte principe amadis de grecia (Sevilla, 1546)	[Florisel de Niquea]
		La coronica de los muy valientes cavalleros Don Florisel de Niquea, y el fuerte Anaxartes, hijos del excelente Principe Amadis de Grecia (Zaragoza, 1584)	[Florisel de Niquea. Partes 1-2]
XI/1	<i>Florisel de Niquea</i> (parte III) de Feliciano de Silva	Onzeno de Amadis [Texto impreso] : parte tercera dela coronica del ... principe don Florisel de Niquea enla qual trata de las grandes hazañas de los ... principes don Rogel de Grecia y el segundo Agesilao	[Florisel de Niquea. Parte 3]

		(Sevilla, 1546)	
		La tercera parte de la Coronica del muy excelente principe d~o Florisel de Niquea : en la qual trata de las grandes hazañas de los excelentissimos Principes d~o Rogel de Grecia y el segundo Agesilao, hijos de los excelentissimos principes d~ Florisel de Niquea y Don Falanges de AStra (Évora, 1581)	[Florisel de Niquea. Parte 3]
XI/2	<i>Florisel de Niquea</i> (parte IV) de Feliciano de Silva	Libro segundo de la quarta y gran parte de la Choronica del excelente Principe don Florisel de Niquea [Texto impreso] en que trata principalmente de los amores del Principe don Rogel, y de la muy hermosa Archisidea, juntamente de los casamientos de Agelisao y Diana, y de los otros principes desposados (Salamanca, 1551)	[Florisel de Niquea. Parte 4. Libro 2]
		Don Florisel de Niquea [Texto impreso] la primera [-segunda] parte de la quarta de la choronica del ... Principe Florisel de Niquea (Zaragoza, 1568)	[Florisel de Niquea. Parte 4]
XII	<i>Silves de la Selva</i> de Pedro de Luján	Comiēca la dozena parte del inuencible cauallero Amadis de Gaula :bque tracta de los grandes hechos en Armas del esforçado Cauallero d'n Silues de la Selua con el fin de las guerras Ruxianas : iunto con el nacimieto de los temidos caualleros Esferamūdi y Amadis de Astra : y assi mismo de los dos esforçados principes Fortunian y Astrapolo (Sevilla, 1549)	[Silves de la Selva]

En esta tabla queda reflejada la variedad de títulos originales –según las estrategias editoriales de cada editor y ciudad–, y la necesidad actual de recurrir a unos títulos unificados donde a un tiempo se dé cuenta de su unidad textual y de su relación y lugar dentro de cada ciclo. Tal y como hoy lo podemos encontrar en las catalogaciones de las bibliotecas que conservan un rico patrimonio bibliográfico caballeresco –entre las que la BNE destaca por su rigor, más allá de los aspectos que hemos ido analizando, fácilmente subsanables–, la experiencia de búsqueda y con-

sulta de los diversos ejemplares digitalizados y catalogados de libros de caballerías dista mucho de ser una experiencia de conocimiento. Seguimos aún insertos en el mundo de la información, de la simple acumulación.

5. De cómo no es posible poner fin a esta historia caballeresca interminable

Valgan estas notas para mostrar cómo las herramientas digitales solo pueden constituir la base de nuestro conocimiento futuro si se basan en los trabajos científicos anteriores, a los que explora y amplía gracias a dos de sus mejores aciertos y posibilidades: la densidad de información y las múltiples posibilidades de recuperabilidad. Pero estas dos herramientas son válidas en el ámbito científico tan solo si están refrendadas por la calidad de sus materiales y el conocimiento de su naturaleza. Solo se puede difundir y divulgar lo que se conoce.

En estos decenios del siglo XXI en que se le obliga a las Universidades y los centros científicos a hacer un esfuerzo para conseguir la transferencia de nuestro conocimiento a la sociedad, demasiado ensimismada en la enorme cantidad de información que tiene accesible, se hace cada vez más necesaria una coordinación de los centros bibliográficos con los científicos y universitarios, una necesidad de contar con programas y ayudas que permitan que la transferencia no se reduzca a nuestros ámbitos académicos conocidos: la red, la omnipresente Red, es un buen escaparate para que el conocimiento pueda ser accesible a todos, en un deseo de mejorar la sociedad. Pero el conocimiento, que no la información. El primero nos abre caminos al pensamiento y nos obliga a la reflexión; el segundo nos ahoga en datos que nos conducen a un nihilismo peligroso, lugar de encuentro de teorías peregrinas y de negacionismos más allá de los datos científicos.

Los libros de caballerías cabalgan con buen trote en el mundo digital. Pero lo hacen gracias al esfuerzo personal de muchos jinetes. Ahora es el momento de que se creen las estructuras suficientes para que estos esfuerzos sean compartidos y estructurales, que permitan un mejor co-

nocimiento de nuestro pasado para así poder recuperarlo y difundirlo para las próximas generaciones.



Bibliografía citada

Cacho Blecua, Juan Manuel, «Novelas de caballerías», en *Orígenes de la novela. Estudios*, dirs. Raquel Gutiérrez Sebastián; Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pp. 133-223.

Lucía Megías, José Manuel «Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del Quijote: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín», *Edad de oro*, 23 (2002), pp. 499-539.

URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-libros-de-caballerias-a-la-luz-de-los-primeros-comentarios-del-quiote-de-los-rios-bowle-pellicer-y-clemencin/html/> > (cons. 10/12/2019).

Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Arcadia de las Letras, 2008.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Pascual de Gayangos, los libros de caballerías y algunos ejemplares singulares de la Biblioteca Nacional de España

Pilar Egoscozabal Carrasco
(Biblioteca Nacional de España)

Abstract

Se analiza la relación del bibliófilo y erudito Pascual de Gayangos con la literatura medieval y, más específicamente, con los libros de caballerías, mediante un acercamiento previo a su biografía, su trayectoria profesional y su colección, depositada en gran parte en la Biblioteca Nacional de España desde 1900.

Palabras clave: Pascual de Gayangos, libros de caballerías, Biblioteca Nacional de España, bibliofilia, bibliography.

The bibliophile and scholar Pascual de Gayangos is considered with focus on his studies of medieval literature and, more particularly, of books of chivalry. Also discussed are his biography and career, as well as his collection, the greater part of which was acquired by the Spanish National Library in 1900.

Keywords: Spanish romances of chivalry, Pascual de Gayangos, Spanish National Library, bibliophilia, bibliography.



1. La figura de Pascual de Gayangos en el contexto de la bibliografía del siglo XIX

Manuel Sánchez Mariana denunciaba en 1998 el olvido generalizado del que era objeto la figura de Pascual de Gayangos, «del que solo le rescata algún arabista avisado o algún bibliófilo nostálgico de la edad de oro o de tal actividad, sin que apenas nadie se acuerde de la intensa actividad que desarrolló en su larga vida» (1998, 57). Afirmación que Mar Vilar extiende, años después, a la insuficiente valoración de su contribución al hispanismo en el mundo anglosajón, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos (1997, 232). Son tantas las facetas que el «polígrafo Gayangos», como lo denominó López Estrada (1986), abarcó a lo largo de su vida, que es

comprensible que aún sigan sin rescatarse algunas de ellas, aunque otras están siendo objeto de una labor concienzuda por parte de estudiosos como Claudia Heide (2004), cuya tesis de expresivo título, *The many lives of Pascual de Gayangos (1809-1897)*, da cuenta de ese amplio abanico que abarcó y pretende rellenar este vacío, cosa que, a mi juicio, consigue. Y como el reciente estudio de Santiago Santiño, *Pascual de Gayangos: erudición y cosmopolitismo en la España del siglo XIX* (2018), en el que el autor hace un recorrido por su vida y su obra y recoge, a su vez, todos los estudios que se han realizado hasta la fecha. Asimismo, resalta cómo en los estudios sobre Gayangos ha primado siempre el Gayangos orientalista, habiéndose dejado de lado otras facetas que han comenzado a estudiarse más recientemente. Entre ellas, el papel que jugó como preservador del patrimonio histórico documental, por ejemplo. Y todo ello bajo el cuestionamiento de su rigor científico, justificado en parte por su autodidactismo y su amplio abanico de intereses. Como señala Santiño, «Gayangos no fue exactamente lo que suele considerarse un ratón de biblioteca o de archivo y en ello estuvo su interés, pero también sus limitaciones» (2018, 572).

Por otra parte, el interés cada vez mayor de las bibliotecas patrimoniales por la reconstrucción de sus colecciones y el estudio de los poseedores que las donaron o vendieron, contribuye también a que se esté profundizando en figuras como la de Gayangos, empezando por el análisis de sus propios libros, del que podrían sacarse conclusiones muy provechosas que hasta el momento, debido también a causas relacionadas con el control bibliográfico de los fondos, no ha sido posible de una manera satisfactoria. Si bien los catálogos impresos –como en el caso de los manuscritos de Gayangos, a cargo de Pedro Roca (1904)– o los tradicionales catálogos en fichas siempre han proporcionado acceso fiable a los fondos, en el caso de colecciones tan amplias como la de los impresos de Gayangos (que, además, fue dispersada al entrar en la Biblioteca Nacional¹) la automatización de la catalogación bibliotecaria ha facilitado enormemente el

¹ Esta sería la razón fundamental de que no se haya conseguido «sistematizar, ordenar o encontrar una relación completa», queja justificada de Fernando Escribano (2007, 99). Esperamos que con la automatización de todo el fondo impreso antiguo de la BNE se consiga reunir la colección, aún dispersa, en breve.

control (y el estudio) de un fondo tan amplio. Esta labor está llegando ya a su fin en la BNE en lo relativo al fondo antiguo en general, de manera que pronto podrá tenerse localizado todo el fondo impreso procedente de Gayangos (alrededor de 22.000 volúmenes) que ingresó en 1900, fruto de la venta de la colección por sus herederos, como veremos más adelante.

Sobre la vida de Pascual de Gayangos hay varias fuentes a las que se puede acudir, partiendo de la antigua y completísima referencia de Pedro Roca en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1897, 1898 y 1899), que puede ampliarse en la actualidad con los estudios de Claudia Heide (2004) y Santiago Santiño (2018), ya citados, o con la entrada de Cristina Álvarez Millán en el *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia* (2011, 650-654). No es objeto de estas páginas profundizar en ella, pero sí conviene trazar un resumen lo más breve posible –tarea complicada cuando se trata de una vida tan activa–, que tomo de las fuentes citadas, remitiendo a ellas para más detalles.

Pascual de Gayangos nació en Sevilla en 1809, cursó sus primeros estudios en Madrid y posteriormente estudió en Francia, primero francés, latín y griego y más tarde lenguas orientales. Desempeñó funciones en la Real Hacienda de Málaga, donde conoció al que fue amigo y rival en materia bibliofílica, Serafín Estébanez Calderón; posteriormente trabajó en la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Estado hasta su cese voluntario en 1837, año en el que marchó a Londres (se había casado con la británica Francisca Rebell en 1828). Durante sus años en España se le encargó la elaboración del índice de manuscritos árabes de la Biblioteca Nacional (Roca, 1897, 556). También se dedicó al árabe, dando clases en el Ateneo e intentando estudiar los manuscritos de El Escorial, para lo que solicitó una licencia, aunque la imposibilidad de cumplir su propósito, al no dársele demasiadas facilidades para acceder a la biblioteca, provocó su renuncia. Son significativas sus palabras:

el gobierno ha considerado siempre la Biblioteca como inviolable propiedad de los frailes, y es muy raro que estos hayan concedido permiso a los literatos para trabajar en ella; y mientras la Sociedad Asiática de Londres y los diferentes establecimientos literarios de Francia y Alemania promueven con gran celo el cultivo de todas las ramas de la cultura oriental, difícilmente se encuentra en España un hombre que se haya dedicado al estudio de la lengua arábica, y esta rama de la

instrucción está tan descuidada que la única cátedra que hay en toda España la desempeña un ignorante jesuita incapaz de formar un discípulo» (*apud* Roca, 1897, 557)².

En Londres trabajó en el Museo Británico y allí amplió su círculo, introduciéndose en el negocio de la compra y venta de libros y colaborando con diccionarios y enciclopedias, como la *Penny Cyclopaedia* o el *Biographical Dictionary*. ó especialmente el círculo de Lord Holland en su residencia, Holland House.

Su interés por el árabe le llevó a centrarse en el estudio de los moriscos y la literatura aljamiada, colaborando estrechamente con Estébanez Calderón y Santiago Massarnau, con los que se dedicó al intercambio de libros para su compra y venta. Con eso y con la copia de libros y manuscritos, lograron poseer una rica colección de literatura aljamiada. Tras volver a España en 1842, continuó con esta actividad y en 1846 fue nombrado catedrático de Lengua Árabe de la Universidad Central de Madrid. En 1850, fue nombrado académico de la Real Academia de la Historia y, más adelante, Director General de Instrucción Pública y senador. Murió en Londres, a donde había regresado en 1897, atropellado por un carruaje.

El «revuelo bibliográfico» (Carrión, 1985, 74) al que asiste Gayangos en el desarrollo de su vocación orientalista afecta también a su faceta como bibliófilo. En un contexto de guerras, revoluciones y desamortizaciones, «se tejió una tupida red de correspondencias y compadreos» a la que él pertenecía. Independientemente de esos compadreos a los que alude Carrión, cuyo matiz peyorativo acompaña al de esas sombras a las que se suele aludir y que en algún momento pudieron tener fundamento, la red de librerías españolas y extranjeras, en la que participaron corresponsales como Estébanez Calderón, Basilio Castellanos o Barbieri, funcionó de manera eficaz y, gracias a ella, Gayangos pudo conseguir colecciones importantes que engrosaron la suya.

² El «ignorante jesuita» al que se refiere Gayangos es, con toda probabilidad, Raimundo Gasset, sucesor de Juan Artigues Ferragut (maestro de Gayangos y Estébanez Calderón) en la Cátedra de Árabe del Colegio Imperial de San Isidro de Madrid, ante la muerte prematura del primero en el motín anticlerical del 17 de julio de 1834.

Otra fuente de adquisición de colecciones fue la favorecida por los «viajes literarios» que la Real Academia de la Historia patrocinaba y en los que participó Gayangos³. Su misión era localizar libros, manuscritos y documentos en monasterios desamortizados, aprovechando para ello sus vacaciones de verano y Navidad durante siete años, en condiciones precarias pero con un enorme entusiasmo. Gayangos identificaba las obras requisadas y depositadas en distintos centros y las seleccionaba para su envío a la Real Academia de la Historia. Sus visitas abarcaron casi todas las regiones españolas, con la excepción de Andalucía occidental, y más de cien instituciones, salvando un gran número de documentos que actualmente custodian el Archivo Histórico Nacional y la propia Academia de la Historia.

Resumiendo las múltiples facetas que abarcó a lo largo de su vida, podemos decir que realizó las funciones de arabista, traductor, mecenas de proyectos editoriales y editor; además, descubrió textos inéditos y recuperó archivos y bibliotecas; incluso desempeñó funciones políticas, como la de Director General de Instrucción Pública en 1891. Su labor de investigación se desarrolló en las principales instituciones españolas (Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Colombina de Sevilla, Biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, Archivo de Simancas, etc.) y extranjeras (Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca Imperial de Viena, Biblioteca de Leyden, Biblioteca de Évora), destacando sobre todo sus investigaciones en las bibliotecas inglesas, como la del British Museum (Colección Egerton), la Biblioteca Bodleiana de Oxford, la biblioteca de Sir Thomas Phillipps, la Biblioteca Ford o la Biblioteca Turner, entre otras.

Son significativas las palabras extraídas de la necrológica publicada el 8 de octubre de 1897 en el diario *La Época* y firmada por J. P. de G.⁴, que sitúa a Gayangos dentro del conjunto de bibliófilos coetáneos:

El marqués de la Romana compraba sus libros como T^oSerclaes y Jerez de los Caballeros, oliendo la quema, usando de la celeridad y de la diligencia y no regateando los ochavos. Los milagros de Gallardo, de Estébanez Calderón y de

³ Para más detalles, véase Ladero Quesada (2010, 39-54). Y para profundizar aún más: Álvarez Ramos y Álvarez Millán (2007).

⁴ Probablemente el periodista, historiador y polígrafo Juan Pérez de Guzmán y Gallo.

Gayangos, eran los milagros de la vara de Aarón; es decir, sacar agua de la seca piedra de Oreb.

2. La biblioteca de Pascual de Gayangos

En 1899, una comisión formada por Alejandro Pidal, Eduardo Saavedra, Antonio María Fabié, Marcelino Menéndez Pelayo y Antonio Rodríguez Villa recomendó la compra por el Estado de la biblioteca de Gayangos. La autorización de su adquisición al Gobierno consta en la *Gaceta de Madrid* del 17 de marzo de 1900, tras la cual los herederos vendieron la colección a la Biblioteca Nacional, con excepción de la «Biblioteca Oriental», que fue vendida a la Real Academia de la Historia, donde también ingresaron por donativo 219 volúmenes de temática variada.

En el informe de dicha comisión (1899) se describe su riqueza: un gran número de manuscritos sobre historia de España o literatura española desde el siglo XII, colecciones homogéneas como las del conde-duque de Olivares o Bartolomé José Gallardo, comedias, correspondencia literaria, obras sobre distintos temas: lingüística, ciencias, medicina, arte, teología, libros de rezo, filosofía moral y política... Papeles varios sobre distintos temas, traducciones de autores clásicos y trabajos del propio Gayangos, como el *Glosario de voces de la baja latinidad*, los *Apuntes para un diccionario biográfico de españoles ilustres*, el *Glosario de voces castellanas anticuadas* o diversos cuadernos de notas. El informe, en palabras de Manuel Carrión, es «una continua confesión de pasmo ante lo reunido por el “sabio coleccionista”» (1985, 74).

En cuanto a los impresos, también son relativos en su mayoría a la historia de España y Portugal, la historia extranjera, las instituciones de los antiguos reinos de España, los nobiliarios, viajes y descripciones, bibliografías, catálogos... Con una buena representación de crónicas góticas, historia eclesiástica, relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII y obras literarias en las que están representadas la poesía, las novelas, los libros de caballerías, las obras de Cervantes y de los demás grandes autores españoles de los Siglos de Oro, una importante colección de cancioneros, un gran número de obras de teatro español y extranjero y obras sobre los más

diversos temas, igual que sucede con el fondo manuscrito.

La colección fue trasladada a la Biblioteca Nacional en junio de 1900, en camiones militares aportados por el Ministerio de la Guerra. A las obras se les estampó el característico sello rectangular en tinta roja con el nombre de «Pascual de Gayangos». Posiblemente por otros cauces que actualmente desconocemos entraron algunos ejemplares que, en lugar de este sello, llevan otro, también con su nombre, en tinta azul.

Gayangos «fue un comprador inteligente de documentos, que constituyeron una biblioteca de valor inestimable, tanto por la variedad y número de obras que la formaban como por la hidalguía y generosidad de su dueño, el más franco y desprendido de los bibliógrafos españoles» (Anes, 2010, 37). Su enorme inquietud le hacía estar al tanto de las ventas en España, Inglaterra y Francia, y siempre a disposición de los estudiosos, como apunta Anes en una afirmación que pudiera complementarse en un sentido menos «benévolo», por decirlo así, con la de Manuel Carrión: «bueno será examinar la limpieza de sus procedimientos de bibliófilo que, si prestaba por un lado ayuda a hispanistas y eruditos, rozaba por otro la compañía de chalanes, tragalibros y bibliopolas de toda laya» (1975, 79). A esta afirmación, así como a algunas acusaciones concretas (caso de la sustracción de documentos del *Índice de la Colección Salazar y Castro* de la Real Academia de la Historia, no del todo aclarada), que le llevaron a ostentar el calificativo de «bibliopirata», puede contraponerse la de su preocupación por la conservación del patrimonio bibliográfico y su enorme generosidad. En esta línea se sitúa el testimonio más positivo de Serguei Sobolevskii (1951, 91-92): «No desconfiaría en modo alguno de ver un día que la biblioteca de don Pascual llegara a ser una de las más extensas y curiosas en todos los géneros, si pudiera librarse de las dos manías que le son peculiares: una es regalar sus libros a otros coleccionistas; otra es prestarlos con demasiada facilidad y de un modo *inaudito*»⁵. Hoy se puede certificar que,

⁵ Merece la pena consultar la obra de Sobolevskii, además de por el interés que suscita su retrato del panorama bibliográfico de la época, por el añadido de las notas de Rodríguez Moñino en esta edición de 1951. Además, es interesante el artículo de Hitchcock (2013, 414-432), que incide en las luces y las sombras que rodean al grupo de bibliófilos de este periodo, con especial atención a Gallardo y a Gayangos.

pese a sus manías, su biblioteca sí llegó a ser una de las más extensas y curiosas en todos los géneros.

3. Pascual de Gayangos y la literatura medieval

De todo lo anterior se desprende que los intereses de Gayangos a lo largo de su vida abarcaron un amplio abanico, debido a su capacidad para lo que López Estrada denomina «una vulgarización de alto rango» (1986, 27). Esta afirmación, sin sentido peyorativo, elogia la labor divulgativa que se reflejó, por ejemplo, en sus colaboraciones con la *Penny Cyclopaedia* de la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Si se tiene esto en cuenta, parece lógico acotar su contribución a la literatura medieval española, para llegar a su relación con los libros de caballerías, objeto último de este artículo.

La literatura medieval fue uno de los ámbitos de las investigaciones de Gayangos y una de las facetas que apenas se han estudiado, si se compara, por ejemplo, con la del orientalismo.

No solo la literatura, sino la historia medieval, formaban parte de sus intereses, como se deduce de las obras que coleccionó y de las publicaciones y anotaciones sobre la materia. Gayangos conocía, como señala López Estrada (1986, 11-29), la aplicación de los métodos de investigación a las lenguas clásicas y modernas y percibió que la literatura medieval era uno de los campos a los que más urgía aplicarlos, comenzando por la de Al-Andalus. El problema es la mayor o menor fortuna con la que los aplica, pues una parte de la crítica destaca, precisamente, una ausencia de rigor que puede deberse a su propio autodidactismo y a la falta de una formación de base (Santiño, 2018, 172). López Estrada quita importancia a estas críticas al situarlo dentro de un contexto en el que un planteamiento riguroso en el caso de la filología hispánica aún no había llegado, haciéndolo más tarde con Menéndez Pidal. Hasta entonces, los métodos de transcripción y fijación de los textos no eran del todo científicos, pero esto no debe enturbiar la labor de recuperación y difusión de los que se publicaron por Gayangos y por otros eruditos, especialmente en la *Biblioteca de Autores Españoles*.

En cualquier caso, y dejando aparte las cuestiones del mayor o menor

rigor filológico, Gayangos aborda el estudio de los textos medievales como editor y como crítico literario, principalmente. El *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum* (1875-1893) sirvió para dar a conocer muchos textos españoles, junto con la copia que realizó o encargó de algunos otros, caso del *Cancionero de Herberay des Essarts* (Mss/17658 de la BNE), incluido además en el *Ensayo para una biblioteca de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo (1863-1869). Además, colaboró en la edición del *Cancionero de Baena*, a cargo de Eugenio de Ochoa y de Pedro José Pidal (1851). Tras editarlo continuó estudiándolo, como se desprende de las numerosas notas que se conservan.

La *Historia de la literatura* de Ticknor, con quien mantuvo abundante correspondencia, es el mejor ejemplo de su labor como crítico literario. En realidad, escribir una historia de la literatura era un proyecto que compartía con Estébanez Calderón y que nunca llegó a materializarse. En una carta de 1839 al «Solitario» (apodo con el que era conocido Estébanez), este le manifiesta:

He pensado que con nuestros conocimientos adquiridos y con las herramientas que ya tenemos y que podemos aún allegar, estamos en el caso de poder *nosotros dos* escribir una *Historia de la Literatura Española*, la más *consciencieuse* y mejor rumiada que exista, y que acertando a escribirla con un poco de sabor, habremos hecho una obra que nos asegure claro verdadero renombre (Cánovas, 2011, 354)⁶.

Gayangos conoció a Ticknor en Londres, cuando ambos frecuentaban la tertulia de Lord Holland y a Gayangos se le encargó reseñar la obra que Prescott había publicado en 1837, *The history of the reign of Ferdinand and Isabella*⁷. Admirador de España, por donde había viajado, su colección de libros españoles (hoy en la Biblioteca Pública de Boston, que él fundó) fue de las más importantes de su país. Fue catedrático de Literatura Española

⁶ Las cursivas figuran en el original.

⁷ Lord Holland era Henry Richard Vassal Fox, admirador de España y autor de estudios sobre Lope de Vega y Guillén de Castro y de traducciones de comedias del Siglo de Oro. La reseña de Gayangos apareció en la *Edinburgh Review* en enero de 1839. Para la relación entre Gayangos y Ticknor, véase Heide (2004, 238-277).

en Harvard y en 1849 publicó la *History of Spanish Literature*, «the foundation stone of all subsequent works on Spanish literary studies» (Heide, 2004, 238), en la que Gayangos jugó un importante papel. Un papel que no es reconocido de la misma manera por los críticos: mientras algunos defienden que la obra no se hubiera llegado a escribir sin su ayuda, otros argumentan que se ha exagerado su contribución. Podríamos quedarnos con la opinión de Heide, que otorga un papel fundamental al papel de Gayangos: en primer lugar, proporcionándole a Ticknor libros difíciles de conseguir en el mercado e incluso prestándole los de su propia colección con la generosidad que le caracterizaba. La admiración de Ticknor hacia Gayangos es palpable en sus cartas, que recogió y publicó la bibliotecaria de la Hispanic Society of America, Clara Louisa Penney, en 1927.

Gayangos y el diplomático Enrique de Vedia fueron los autores de la traducción de la obra al español (parece ser que Vedia se centró más en la traducción y Gayangos en las notas), que se publicó en 1851, aunque ya habían comenzado a trabajar en ella antes incluso de publicarse la edición inglesa. Como los trabajos anteriores de Gayangos se habían ocupado más del arabismo o de la historia medieval de España, esto supuso, en palabras de Santiño, la «inserción de Gayangos en el mundo literario madrileño tras su regreso de Londres, más allá de su condición de arabista o de los trabajos archivísticos y documentales que realizó por esos años» (2018, 267).

La obra de Ticknor fue reconocida como el trabajo más serio y completo sobre la literatura española hasta el momento, pero también fue objeto de críticas tras su publicación en España, siendo una de las más duras la de Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865), quien, a lo largo de los cinco volúmenes, refuta muchas de las opiniones y de su autor y específicamente las notas añadidas por los dos editores, Vedia y Gayangos, aunque reconoce la valía y competencia de ambos. En realidad, Amador de los Ríos podría estar algo resentido porque la obra de Ticknor se adelantó a su *Historia Crítica de la Literatura Española*, cuyos siete volúmenes salieron a la luz entre 1861 y 1865 (Sáinz Rodríguez, 1989, 215).

Años más tarde, Menéndez Pelayo la criticó, sobre todo en lo relativo a la Edad Media. En palabras de López Estrada, «a favor de Ticknor y de Gayangos hay que señalar que ambos sobrepasaron lo que se exponía en

las historias de los hispanistas precedentes, y también que sus datos suelen ser de primera mano, aunque sean limitados y su juicio crítico no acierte siempre» (1986, 21).

Aparte de la contribución a la obra de Ticknor, Gayangos editó textos dentro de la *Biblioteca de Autores Españoles*, concretamente en tres volúmenes:

- Número 40, *Libros de caballerías* (1857). Contiene el *Amadís* y las *Sergas de Esplandián*. El primero sobre la edición de 1533 y el segundo sobre las de 1542 y 1588.
- Número 45, *La gran conquista de ultramar* (1857), según los tres manuscritos conservados (dos en la BNE y uno en la Real Biblioteca) y la edición de Salamanca de 1503.
- Número 51, *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* (1860). Incluye *Calila e Dymna*, *El libro de los enxemplos*, *El libro de los gatos*, *Castigos y documentos del rey don Sancho*, *Obras de Juan Manuel* y *El libro de las consolaciones de la vida humana*.

En 1869 publicó *El libro de las aves de caza* de Pedro López de Ayala para la Sociedad de Bibliófilos Españoles, continuando la edición que había dejado sin acabar Lafuente Alcántara a su muerte. Fue una labor complicada, debido al estado del material que había dejado Lafuente a su muerte, lo que le granjeó un gran número de críticas (Dietrick y Fradejas Rueda, 2012, 43-79). Para la misma Sociedad, de la que era vocal en su Junta de Gobierno, editó también la *Historia de Enrique, fi de Oliva* en 1870, tomando como base el ejemplar de la Biblioteca Imperial de Viena, entonces el único conocido, que pertenecía a la edición de Sevilla (Tres Compañeros Alemanes, 1498). Actualmente se conocen seis ediciones en Sevilla, tres en Burgos y una en Toledo, como señala José Manuel Fradejas Rueda en uno de sus artículos dedicados a su transmisión textual (1995, 297-311).

Y, por último, escribió el prólogo a la edición fotolitográfica de 1883 del *Breve tratado de Grimalte y Gradissa*, sobre el incunable de 1495. Recordemos que en 1872, tras un primer ensayo con *El bastardo Mudarra* de Lope de Vega, el coronel López Fabra había conseguido publicar la primera edición fotolitográfica de la Primera Parte del *Quijote*, como colofón de una

aventura con tintes románticos que implicó a buena parte de los intelectuales de la época (Torres, 2005, 73-95).

4. Pascual de Gayangos y los libros de caballerías

Gayangos dedicó muchos de sus trabajos a los textos de materia caballeresca, tanto en España como en Inglaterra, estudiando un género que continuó publicándose hasta el siglo XVII y comprando y reuniendo la colección que actualmente custodia la BNE. Catalogándolos, publicando algunos y estudiándolos siempre, y dejando testimonios escritos en sus cuadernos de apuntes.

La principal contribución dedicada a los libros de caballerías es la que realiza en el tomo 40 de la *Biblioteca de Autores Españoles* que, al parecer, se había encargado previamente a Buenaventura Carlos Aribau. Gayangos realiza una clasificación de los libros de caballerías considerada la más completa hasta entonces y el punto de partida para las investigaciones sobre el género caballeresco que se llevaron a cabo muchos años después. El interés de Gayangos es el que se tiene en ese momento en Europa por un género que había sido «aniquilado» por Cervantes con la publicación del *Quijote*, en palabras del propio Gayangos en el prólogo (1857, I), de manera que, como señalaba Blanco White

la inmortal obra de Cervantes hizo en breve que su nación diese en el extremo opuesto; y, de no gustar más que de hechicerías y vestiglos, viniese a caer en una apatía de imaginación que no da ni admite una vislumbre del fuego que el clima y los árabes les comunicaron en otro tiempo (*apud* Mérida, 1995, 154).

No solo los libros de caballerías, sino otro tipo de literatura, como la novela pastoril y la picaresca, sufrieron, como recuerda José Manuel Lucía, «la tortura de las críticas de moralistas y de literatos», algunos de los cuales las consideraban «píldoras doradas» que escondían modelos de conducta reprobables desde el punto de vista moral (2002, 500).

Para Gayangos, «estos libros contienen lecciones muy provechosas, señalan de una manera clara y distinta la marcha de la civilización y el cambio de ideas y costumbres, proporcionando así útil enseñanza a los que se

dedican al estudio de la Edad Media», por lo que hay que tenerles «tanto más aprecio cuanto mayor fue la persecución que padecieron» (1857, I).

En su «Discurso preliminar» (1857, III-XCII) traza los orígenes del género, su entrada en la península y establece los ciclos en que se divide la materia caballeresca:

- Ciclo bretón (exclusivamente francés, con alguna excepción).
- Ciclo carlovingio (exclusivamente francés, con alguna excepción).
- Ciclo greco-asiático (en el que se incluyen las familias de los *Amadis* y *Palmerines* y sus imitaciones, y fue «engendrado en la Península por la brillante imaginación de nuestros escritores»).
- Libros de caballerías independientes: «historias aisladas [...] las cuales, muy inferiores en mérito, alcanzaron, sin embargo, favor bastante entre los lectores, cuyo gusto, cada vez más corrompido, necesitaba de nuevos y extraños ingredientes».
- Historias y novelas caballerescas: incluirían la novela caballerescasentimental, las relaciones de santos, los libros de caballerías a lo divino, los fundados sobre la historia de España y las traducciones e imitaciones del *Orlando*.

No se pretende en estas líneas analizar una materia que ha sido y es objeto de los más rigurosos estudios. Solo cabe señalar que esta clasificación ha sido perfectamente válida hasta su ampliación, desde el punto de vista cronológico y lingüístico, por Juan Ignacio Ferreras (1986) y por Daniel Eisenberg (1979). En cualquiera de los casos, los libros de caballerías siempre deben estudiarse teniendo en cuenta sus relaciones con la imprenta, pues constituyen un género literario, pero también un género editorial, y como tales deben ser considerados (Lucía Megías, 2000, 34). Es la línea que suele seguirse en la mayoría de los estudios actuales, como es bien sabido, no solamente en los relativos al género caballeresco, sino a cualquier género editorial coincidente con la época de la imprenta manual.

Gayangos da su opinión sobre aspectos como la aparición de la novela sentimental, cuya evolución explica así:

Natural era que las damas de aquellos tiempos, por más guerreras y varoniles

que las queramos suponer, se hastiasen pronto de lectura que tan poca variedad les ofrecía y que, cansadas ya de tanto revés y mandoble, de tanto descomunal gigante, de tanto encantador malsín, apeteciesen un linaje de libros más en armonía con sus sentimientos y ocupaciones. Así es que muy pronto se creó otra literatura que, sin dejar de ser caballerisca y estar impregnada del espíritu del tiempo, como toda literatura necesariamente ha de estarlo, se ocupó menos de guerra y de militares proezas, y un poco más de amor y galanteo... [Novela] que de presumir es fuese coetánea en España a los libros de caballerías más antiguos (1857, LVI).

También recoge opiniones que posteriormente han sido descartadas, como la posible autoría femenina del *Palmerín* y del *Primaleón*, o confirmadas, como la de *Don Silves de la Selva*, que de haberse atribuido a Feliciano de Silva pasa a asociarse a Luján, basándose en la epístola al conde de Niebla que aparece al comienzo de *Leandro el Bel* (Romero Tabares, 2002).

Gayangos edita en este tomo 40 de la *BAE* el *Amadís* y las *Sergas de Esplandián*. Y hubiera deseado editar también el *Palmerín*, pero

la dificultad de hallar este rarísimo libro, del que tan solo conocemos el ejemplar que posee en Valencia don Pedro Salvá, hijo del bibliógrafo don Vicente, nos impide el dar razón más circunstanciada de él. De buena gana le hubiéramos impreso en esta colección, colocándole al lado del *Amadís*, por ser uno y otro a nuestro entender los mejores entre los libros llamados de caballerías; pero no habiendo podido leer más que la versión, algún tanto alterada, que de él hizo el portugués Francisco de Moraes, hubiera parecido aventurado cualquier juicio que sobre su estilo y forma hubiéramos hecho (1857, XLII, n. 2).

La autoría del *Palmerín de Inglaterra* fue objeto de polémica en el siglo XIX: Vicente Salvá y el propio Gayangos lo atribuyeron a Hurtado de Toledo y Díaz de Benjumea a Francisco de Morais. Aurelio Vargas, en su edición de la obra (2006), aclara la situación y establece que el autor es Morais, aunque en la traducción española intervienen varias personas: Miguel Ferrer, en el prólogo; Luis Hurtado, en los versos en cuyo acróstico figura; y el traductor, que podría ser Hurtado, Ferrer o uno desconocido.

Del *Amadís*, cuya presunta fecha de composición sorprende a Gayangos, que se extraña que sea posterior al *Palmerín*, pues en ese momento

no había testimonios anteriores a la de 1519⁸, ya existía una versión inglesa a cargo de Robert Southey, de 1803. Él utiliza para su edición la de 1533, publicada en Venecia por Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, no habiéndole sido posible acceder a la de 1519, y «cuando algún pasaje me ofrecía duda», afirma, «he acudido en confrontación a otra del año 1545 hecha en Medina del Campo por Juan de Villaquirán y Pedro de Castro» (1857, II).

Para su edición de las *Sergas de Esplandián* se basa en las ediciones de Sevilla (Cromberger, 1542) y Alcalá de Henares (Herederos de Juan Gracián, 1588).

No solamente es en este discurso preliminar en el que estriba la importancia de Gayangos: en el «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año de 1800», que va a continuación, intenta por primera vez crear un corpus. Ambos fueron publicados de manera independiente y posteriormente incluidos en el *Ensayo para una biblioteca de libros raros y curiosos*, que publicaron Zarco del Valle y Sancho Rayón, recogiendo las papeletas dejadas por Bartolomé José Gallardo a su muerte y presentándolas al Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional en 1862. La aportación de Gayangos consistió en el catálogo de la *BAE* ampliado y en el *Cancionero*.

Detrás de ese corpus y de cada obra localizada se encuentran sus viajes a las principales bibliotecas españolas y europeas, su constante relación con los libreros y coleccionistas y su frenética actividad bibliográfica. También, y dicho sea a modo de anécdota, se percibe cierto desorden, como cuando, refiriéndose a la edición de *Luzmán y Arbolea*, señala lo siguiente: «Otra hemos visto en Salamanca, también en 8º, y posterior [a 1572] solo de algunos años, aunque, por haber perdido los apuntes que de ella tomamos, no la incluimos en este Catálogo» (1857, LXXX). Esto recuerda a los comentarios que su amigo Serafín Estébanez Calderón le hacía en sus cartas, de las que extraigo tres ejemplos: «Para que no pierdas la ilación en todos mis encargos, quiero que esta carta no la pierdas; y como

⁸ Como es bien sabido, la edición prínceps del *Amadís* es la de 1508, impresa en Zaragoza por Jorge Coci, cuyo único ejemplar se encuentra en la British Library.

semejantes azares son independientes de tu voluntad, puedes entregarla a Fanny [la esposa de Gayangos] para que te sirva de libro de memoria y te haga no olvidar nada cuando vayas a responderme». Este otro: «Debes consolarte de esas pérdidas que supones, pues el primer tomo de *Antar* lo encontré al tiempo de empaquetar detrás del baúl viejo de los papeles, adonde se deslizó indudablemente cuando pusiste allí los libros tuyos». Y el último, en el que don Serafín consuela a su amigo diciéndole que «el manuscrito constantinopolitano es cosa de tal volumen que no puede haberse extraviado fácilmente» (Cánovas, 2011, 326, 330 y 331). Es la cara humana y algo hilarante de un personaje que abarcaba tantas facetas.

5. Los libros de caballerías de Gayangos: un primer acercamiento al estudio de su colección

Al comienzo de este artículo hacía referencia a la falta de sistematización de la colección de impresos de Gayangos hasta la fecha, debido a su dispersión física por estanterías y depósitos cuando se incorporó a la Biblioteca Nacional, lo cual, unido al ingente número de fondos y a la ausencia de control automatizado de estos hasta fechas relativamente recientes, ha hecho imposible poder ofrecer el corpus completo de dicha colección.

La tarea es más fácil en la actualidad y podemos tener noticia, aún provisional, de las novelas de caballerías localizadas entre los impresos. Al mismo tiempo, la catalogación del fondo manuscrito permite acceder a sus apuntes, que, más allá del catálogo de Pedro Roca, pueden consultarse en el catálogo automatizado, estando prevista próximamente su digitalización.

Partiendo del corpus incluido por Gayangos en el tomo 40 de la *BAE* y completando los datos con distintos tipos de búsquedas en el catálogo según diversos criterios, se han podido localizar 62 ejemplares de libros de caballerías que ingresaron en la Biblioteca Nacional de España procedentes de su colección. Aún queda por catalogar un pequeño tanto por ciento del fondo general de impresos antiguos, que puede ser significativo en lo que nos atañe; además, está pendiente una depuración del catálogo (una

buena parte de cuyos registros procede de diversas integraciones de fichas manuales a lo largo del tiempo), que podría darnos alguna que otra sorpresa en cuanto a procedencias no detectadas o erróneas. Por ello, aunque todavía no es posible determinar cuántos libros de caballerías tenía exactamente Pascual de Gayangos, sí podemos hacernos una idea bastante aproximada, en función de los fondos controlados hasta la fecha. Insisto en que probablemente aparecerán más o habrá que pulir este listado, pero no deja de ser un buen punto de partida con el que hace años no contábamos.

No es el momento de analizar todos los libros de caballerías y las novelas afines a la materia cabaleresca de la colección de Gayangos, que podrían ser objeto de un estudio más pormenorizado en el futuro, pero sí pueden destacarse, en primer lugar y seleccionándolos de entre los españoles, los siguientes textos caracterizados por su rareza (algunos de ellos accesibles en línea):

La cronica de los nobles caualleros Tablante de Ricamonte, [e] de Jofre hijo del conde Donason [e] de las grandes auenturas [e] hechos de armas q̄ uvo yendo a libertar al conde don Milia, que estaua preso, como en la cronica siguiente parecera la qual fue sacada de las cronicas [e] grãdes baxañas d'los caualleros de la tabla redonda.

Toledo, [s.n.], 1526.

R/10668

URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193798&page=1>> (cons. 1/3/2019).

Además del ejemplar de la BNE, solo se localiza uno en la Bibliothèque Mazarine de París (11110 A-1 [Res]).

Libro de los siete sabios de Roma.

Burgos, Juan de Junta, 1530.

R/10407

URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011909&page=1>> (cons. 1/3/2019).

Ejemplar único.

Question de amor. Agora nueuamente impresso, con algunas cosas añadidas.

Medina del Campo, Pedro de Castro, a costa de Juan de Espinosa, 1545.

R/10553.

Además del ejemplar de la BNE, se localiza uno en la British Library (C.63.g.36).

Maynes, Carlos. *La hystoria de la reyna Sebilla. Ahora nueuamente impressa.*
Burgos, Juan de Junta, 1551.
R/11908
Ejemplar único.

La coronica del Rey dõ Guillermo de inglaterra [e] Duque de Angeos, [e] de la reyna doña Beta su muger, [e] de como por reuelacion de vn angel le fue mandado q[u]e dexasse el reyno [e] ducado [e] anduuiesse desterrado por el mundo [e] de las estra ñas auenturas que andando por el Mundo le auino.
Sevilla, Dominico de Robertis, 1553.
R/12647
Ejemplar único.

Ortega, Melchor, *Felixmarte de Yrcania. Primera [-tercera] parte de la grande historia del muy animoso y esforçado principe Felixmarte de Yrcania, y de su estraño nascimiento.*
Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1556.
R/10884
URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193791&page=1>> (cons.
1/3/2019)
Ejemplar único.

Question de amor del cumplimiento de Nicolas Nuñes.
Lovaina: Rutger Velpius, [1580].
R/13049
Ejemplar único.

Chronica llamada el Triumpho de los nueue mas preciados varones de la Fama.
Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Diego Méndez, 1585.
Es emisión de la edición del mismo impresor costeadada por Luis Méndez.
R/10895
Además del ejemplar de la BNE, se localiza uno en la Universidad de Oviedo (CGR-524).

Además de los anteriores, seleccionados por no tenerse hasta el momento noticia de otro ejemplar (o de uno, como en el último caso) pueden destacarse los siguientes libros de caballerías y obras relacionadas con la materia caballeresca. Estas ediciones no son tan raras, en cuanto al número de ejemplares conservados, pero su interés es indudable:

La historia de los nobles caualleros Olineros de castilla y Artus dalgarbe.
Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510.
R/13533

Barros, João de. *Prymera parte da cronica do emperador Clarimundo donde os reys de Portugal desçendem.*
Lisboa, Germaõ Galharde, 1522.
URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149361&page=1> > (cons.
1/3/2019)
R/11727(1).

Libro del noble y esforçado et inuencible cauallero Renaldos de montaluan et de las grandes proeças y estraños hechos en armas quel y Roldan et todos los doçe pares paladines hizieron.
Salamanca, [s.n.], 1526.
R/11765.

Cronica llamada el triu[n]pbo de los nueue p[re]ciados de la fama.
Lisboa, Germaõ Galharde, a costa de Luis Rodrigues, 1530.
R/12096.

Basurto, Fernando. *Libro agora nueuamente ballado del noble y muy esforçado cauallero don Florindo hijo del buen duque Floriseo de la estraña ventura.*
Zaragoza, Pedro Hardouyn, 1530.
R/12625.

Los quatro libros de Amadis de Gaula nueuamente impresos [et] historiados.
Venecia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, a costa de Giovanni Battista Pederzano, 1533.
URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000007144&page=1> > (cons.
1/3/2019)
R/12099.

Los tres libros del muy esforçado cauallero Primaleon et Polendos su hermano hijos del emperador palmerin de Oliua.
Venecia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, a costa de Giovanni Battista Pederzano, 1534.
URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000151368&page=1> > (cons.
1/3/2019)
R/12100.

Los quatro libros del invencible cavallero Amadis de Gavla: en que se tratan sus muy altos hechos de armas y apazibles cauallerias: parte primera [-segunda].

Lovaina, Servais van Zassen, Arnold Birckmann, 1551.

URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000151368&page=1> > (cons. 1/3/2019)

R/12853-12856.

Hernández de Villaubrales, Pedro, *Libro intitulado Peregrinacion de la vida del hōbre puesta en batalla debaxo d[e] los trabajos q̄ sufrio el Cauallero d[e]l Sol, en defensa d[e] la razō.*

Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1552.

R/10801.

Núñez de Reinoso, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea.*

Venecia, Gabriele Giolito de Ferrari, 1552.

URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239856&page=1> > (cons. 1/3/2019)

R/2388.

Flores, Juan de, *Histoire de Aurelio, et Isabelle, fille du Roy d'Escoce, nouvellement traduit en quatre langues, italien, espagnol, françois, & anglois.*

Amberes, Juan Stelsio, 1556.

R/10210.

Libro segundo del esforçado cauallero de la Cruz Lepolemo principe de Alemaña que trata de los grādes hechos en armas del alto principe y temido cauallero Leandro el Bel su hijo.

Toledo, Miguel Ferrer, 1563.

R/12646(2).

Libro del famoso cauallero Palmerin de Oliua que por el mundo grandes hechos en armas hizo sin saber cuyo hijo fuesse [...]

Toledo, Pedro López de Haro, 1580.

URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000048992> > (cons. 1/3/2019)

R/10292.

Libro primero [-segundo] del valeroso y inuēcible principe don Belianis de Grecia.

Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1580.

R/11742.

Ortúñez de Calahorra, Diego. *Espeio de principes y caualleros.*

Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Blas de Robles y Diego de Jaramillo, 1580 (colofón: 1581).
URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000043653> > (cons.: 1/3/2019)
R/11339, R/11341.

Silva, Feliciano de, *La tercera parte de la Coronica del muy excelente principe dō Florisel de Niquea*.
Evora, Herederos de Andrés de Burgos, [1581?].
URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050263> > (cons.: 1/3/2019)
R/13156, R/15811.

Gómez de Luque, Gonzalo, *Libro primero de los famosos hechos del principe Celidon de Iberia*.
Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Diego de Jaramillo, 1583.
URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193881&page=1> (cons. 1/3/2019)
R/10928.

Silva, Feliciano de, *La coronica de los muy valientes cavalleros don Florisel de Niquea, y el fuerte Anaxartes, hijos del excelente principe Amadis de Grecia*.
Zaragoza, Domingo de Portonaris Ursino, 1584.
URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149332&page=1> (cons. 1/3/2019)
R/11241.

Libro primero del noble y esforçado cauallero Reynaldos de Montaluan, y de sus grãdes proezas y hechos
Perpiñan, Sansón Arbús, 1585.
R/13532(1).

Libro del noble y esforçado cauallero Reynaldos de Môtaluã y delas grãdes discordias y enemistades que entre el y el emperador Carlos vvierõ por los malos y falsos cõsejos del conde Galalon.
Perpiñan, Santos Arbus, 1585.
R/13532(2).

Chronica llamada el Triumpho de los nueue mas preciados varones de la Fama.
Barcelona, Baltasar Simón, en casa de Pedro Malo, 1586
R/10293.

Bernal, Beatriz, *Comiença la historia de los inuictos y magnanimos caualleros don Cristallian de España, principe de Trapisonda, y del infante Luzescanio su hermano, hijos del famosissimo emperador Lindedel de Trapisonda.*

Alcala de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Diego de Jaramillo, 1586 (colofón: 1587).

R/13531.

Silva, Feliciano de, *Chronica de los famosos y esforçados cavalleros lisuarte de Grecia, hijo de Esplandian emperador de Constantinopla y de Perion de Gaula, hijo del valiente y esforçado cauallero Amadis de Gaula.*

Zaragoza, Pedro Puig y Juan Escarrilla, a costa de Antonio Hernandez, 1587.

R/11759.

Huerta, Jerónimo de, *Florando de Castilla: lauro de caualleros, compuesto en octava rima.*

Alcalá de Henares, Juan Gracián, a costa de Juan García Callejas, 1588.

URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193826&page=1> > (cons. 1/3/2019)

R/11850.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *El ramo que de los quatro libros de Amadis de Gaula sale llamo las Sergas del muy esforçado cauallero Esplandian, hijo del excelente rey Amadis de Gaula.*

Alcala de Henares, Herederos de Juan Gracián, a costa de Juan Sarriá, 1588.

URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000016075&page=1> (cons. 1/3/2019)

R/13138(1).

Silva, Feliciano de, *Choronica del muy valiente y esforçado principe y cuallero de la ardiente espada Amadis de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia.*

Lisboa, Simão Lopes, 1596.

URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000151536&page=1> > (cons. 1/3/2019)

R/13142.

Libro que trata de los valerosos y esforçados hechos en armas de Primaleon.

Lisboa, Simão Lopes, 1598

R/13152

He pretendido con este trabajo acotar una de las múltiples facetas que el «polígrafo» Gayangos abarcó a lo largo de su vida: la literatura

medieval y, en concreto, los libros de caballerías. Son tantos los géneros literarios por los que se interesó, que cabría plantearse algo similar con cada uno de ellos, de manera que en un futuro pudiéramos contar con un estudio global de su colección, estudio del que podrían sacarse consecuencias muy interesantes, sin duda. Por el momento, valga esta pequeña contribución en lo relativo al género caballeresco.



Bibliografía citada

- Álvarez Millán, Cristina, «A propósito de dos cartas enviadas a la Real Academia de la Historia: Pascual de Gayangos (1809-1897) y el patrimonio bibliográfico español», *Pliegos de Bibliofilia*, 24 (2003), pp. 3-32.
- , «Pascual de Gayangos y Arce», en *Diccionario biográfico español. Tomo XXII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, pp. 650-654.
- Álvarez Ramos, Miguel Ángel; Álvarez Millán, Cristina, *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, CSIC, 2007.
- Amador de los Ríos, José, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1861-1865.
- Breve tratado de Grimalte y Gradissa*, prólogo de Pascual de Gayangos, Madrid, [s.n.], 1883.
- El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV): ahora por primera vez dado a luz, con notas y comentarios*, ed. Eugenio de Ochoa, Madrid, Rivadeneyra, 1851.
- Cánovas del Castillo, Antonio, «*El solitario*» y su tiempo: biografía de Serafín Álvarez Calderón y crítica de sus obras. Apéndice C, *Cartas sobre varios asuntos*, Mairena de Aljarafe, Sevilla, Mergablum, 2011.
- Carrión, Manuel, «D. Pascual de Gayangos y los libros», *Documentación de las Ciencias de la Información*, VIII (1985), pp. 71-90.
- Dietrick Smithbauer, Deborah; Fradejas Rueda, José Manuel, «Bases para una edición crítica de *El libro de la caza de las aves* de Pedro López de

- Ayala», *Revista de Filología Española*, XCII, 1(2012), pp. 43-79.
- Eisenberg, Daniel, *Castilian romances of chivalry in the sixteenth century: a bibliography*, London, Grant & Cutler, 1979.
- Escribano, Fernando, «Pascual de Gayangos, descubridor de pasados olvidados viajeros. La sistematización de una biblioteca», *Isimu*, 10 (2007), pp. 99-114.
- Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Ferreras, Juan Ignacio: «La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)», *Philologica hispanica: in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 121-143.
- Fitzmaurice-Kelly, James, *Revue hispanique*, IV (1897), pp. 337-341.
- Fradejas Rueda, José Manuel, «La *Historia de Enrique, fi de Oliva*: su transmisión textual», en *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Salvador Paredes Núñez, Granada, Universidad, 1995, pp. 297-311.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1863-1869.
- Gayangos, Pascual de, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Museum*, London, William Clower and Sons, 1875-1893.
- , «Libros de caballerías: con un discurso preliminar y un catálogo razonado», en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 40 (1857), I-LXXXVII.
- Heide, Claudia, *The many lives of Pascual de Gayangos (1809-1897)*, tesis doctoral, University of Edinburgh, 2004. URL: < <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/24692> > (cons. 3/3/2019).
- Historia de Enrique fi de Oliva, rey de Iherusalem, emperador de Constantinopla*, prólogo de Pascual de Gayangos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1871.
- Hitchcock, Richard, «Gallardo and Gayangos: reflections on matters unresolved», en *Text, manuscript and print in medieval and modern Iberia: studies in honour of David Hook*, ed. Barry Taylor, Geoffrey West and Jane Whetnall, New York, Hispanic Society of America, 2013, pp. 415-432.
- Informe emitido por la comisión nombrada por las Reales Academias Española y de la Historia sobre la conveniencia de la adquisición por el Estado de la biblioteca de*

- D. Pascual de Gayangos y la tasación de la misma*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1899.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel, «Don Pascual de Gayangos y la custodia por la Academia de los archivos monásticos desamortizados», en *Pascual de Gayangos en el bicentenario de su nacimiento*, ed. Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 39-54.
- López de Ayala, Pedro, *El libro de las aves de caza*, prólogo de Pascual de Gayangos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1869.
- López Estrada, Francisco, «Pascual de Gayangos y la literatura medieval castellana», *Alfinge. Revista de Filología*, 4 (1986), pp. 11-29.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- , «Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín», *Edad de Oro*, 23 (2002), pp. 499-539.
- Mérida Jiménez, Rafael, «Tirant lo Blanch y los libros de caballerías: en torno al “Discurso preliminar” de Pascual de Gayangos», en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 20 (1995), pp. 153-159.
- Palmerín de Inglaterra. Libro I*, ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Roca, Pedro, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Roca, Pedro, «Noticia de la vida y obras de D. Pascual de Gayangos», en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, I (1897), pp. 544-564; II (1898), pp. 13-32, 70-82, 110-130, 562-568; III (1899), pp. 101-106.
- Romero Tabares, Isabel, «Don Silves de la Selva de Pedro de Luján y la lectura humanística», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 177-204.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989.
- Sánchez Mariana, Manuel, «Presupuestos para una edición del epistolario de don Pascual de Gayangos», *Pliegos de bibliofilia*, 3 (1998), pp. 57-65.
- Santiño, Santiago, *Pascual de Gayangos: erudición y cosmopolitismo en la España*

- del XIX*, Pamplona, Urgoiti, 2018.
- Sobolevskii, Serguei Aleksandrovich, *Bibliofilia romántica española: 1850*, Valencia, Castalia, 1951.
- Ticknor, George, *George Ticknor: lettes to Pascual de Gayangos from originals in the collection of the Hispanic Society of America*, ed. Clara Louisa Penney, New York, Hispanic Society of America, 1927.
- Torres Santo Domingo, Marta, «El primer facsímil del *Quijote*: la aventura editorial de Francisco López Fabra (1871-1879)», en *El «Quijote» en las bibliotecas universitarias españolas*, ed. Francisco Alía Miranda, Antonio L. Galán Gall, Ramón Rodríguez Álvarez, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2005, pp. 73-95.
- Vallvé, Joaquín, «Pascual de Gayangos (1809-10897): a propósito del centenario de su muerte», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCIV (1997), pp. 461-488.
- Vilar, Mar, «Pascual de Gayangos, traductor e intérprete de inglés y otras lenguas extranjeras en el Ministerio de Estado (1833-1837)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXIII (1997), pp. 43-57.



PROGETTO
MAMBRINO



HISTORIAS FINGIDAS

«Humos oscuros y espesas nieblas» en los primeros ataques a los libros de caballerías: *Tirante el Blanco* (1511) frente a las críticas de Juan de Molina, Luis Vives y Jerónimo Sempere

Rafael Beltrán
(Universitat de València)*

Abstract

La traducción castellana de la novela de Joanot Martorell, *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511), tuvo poca repercusión y, en consecuencia, una escasez de críticas en comparación con las realizadas a otros libros de caballerías durante el siglo XVI. Ahora bien, las existentes son muy interesantes y merecen un estudio pormenorizado. La novela es atacada por moralistas y humanistas a causa de su carencia de veracidad histórica (Juan de Molina), su influencia negativa sobre las jóvenes lectoras (Juan Luis Vives) o su alejamiento de la milicia edificante (Jerónimo Sempere). Este artículo examina la literalidad de esas críticas, los contextos de los autores y de las obras en que se formularon, y los círculos literarios en que se pudieron mover los lectores y críticos de *Tirante el Blanco*.

Palabras clave: *Tirante el Blanco*, libros de caballerías, crítica renacentista, Juan de Molina, Juan Luis Vives, Jerónimo Sempere.

The Spanish translation of Joanot Martorell's book of chivalry, *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511) did not have a significant impact and, consequently, there is a scarcity of critical reviews of the work in comparison with the many other appreciations of books of chivalry which appeared during the 16th century. Yet, these few literary attacks on *Tirante el Blanco* are very interesting and deserve a detailed study. The novel is criticized by moralists and humanists because of its lack of historical truth (Juan de Molina), its negative influence on young women readers (Juan Luis Vives) or its departure from the edifying *militia* (Jerónimo Sempere). This article examines the literality of these criticisms, the contexts of their authors and the works where they were included, as well as the literary circles in which those readers and critics of *Tirante el Blanco* moved.

Keywords: *Tirante el Blanco*, Chivalry books, Renaissance criticism, Juan de Molina, Juan Luis Vives, Jerónimo Sempere.



* El presente artículo forma parte del proyecto de investigación *Parnaseo (Servidor Web de literatura española)*, FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio español de Economía, Industria y Competitividad.

Tirant lo Blanc, la novela de Joanot Martorell, publicada por vez primera en 1490 (Valencia, Nicolau Spindeler), fue reeditada en su original catalán en 1497 (Barcelona, Diego de Gumiel) y su traducción al castellano salió a la luz catorce años después, editada por el mismo Gumiel (Valladolid, 1511). Esta traducción fue la que leyó Miguel de Cervantes, con la atención que demuestra el detenido e irónico elogio al libro que enuncia el cura amigo de Don Quijote en el capítulo del escrutinio (*DQ*, I, 6).

En 1511, cuando sale a la luz *Tirante el Blanco* como anónimo libro de caballerías castellano, nos encontramos en medio de unos años clave para la consolidación de la literatura caballeresca en España y en Europa. En el reino de Castilla se acababan de publicar los cuatro libros de *Amadís de Gaula*, en 1508, con un éxito merecido para la obra de Garci Rodríguez de Montalvo, que pasará a ser el referente principal en la imparable propagación del género a lo largo del siglo XVI. Evidentemente, Diego de Gumiel publica la traducción del original, *Tirante*, como ha reconocido unánimemente la crítica, «a la zaga de *Amadís*»¹. Por eso, de la edición de *Tirante* se ha borrado cuidadosamente cualquier huella que delate su origen y autoría valencianos. A la vez, en Italia, en la misma corte de Ferrara en la que Ariosto estaba componiendo su *Orlando furioso*, así como en otras cortes padanas, *Tirant* estaba siendo leído y apreciado, primero en su original catalán, y más adelante en la traducción al italiano de Lelio Manfredi, que saldría casi tres décadas más tarde a las prensas, en 1538, siendo reeditada en 1566 y 1611, siempre en Venecia.

Teniendo en cuenta la proximidad temporal, así como la relevancia de los textos, no nos extrañará que *Tirante el Blanco* (1511) pasara a formar parte, junto a *Amadís* (1508) y *Esplandián* (1510), del círculo central en la

¹ Es la afortunada expresión que inició Ramos (1997 y 1998), ampliándola luego a la edición de otro texto antiguo, *Zifar* (Sevilla, Cromberger, 1512), también publicado «a la zaga» y a la imagen de *Amadís*. Lucía Megías (1998) hablaba, casi a la vez que Ramos, de «estrategia editorial» a la hora de publicar *Tirante* tras *Amadís*. Véase, a partir de aquí, para el estudio más detenido de la traducción, y para las condiciones y contexto del trasvase de *Tirant* en *Tirante*, el libro fundamental de Mérida (2006), dedicado al análisis de la fortuna del original de Martorell por tierras hispánicas; específicamente, para la traducción auspiciada por Diego de Gumiel, Mérida (2006, 13-44). La tesis de Camps Perarnau (2008) ilumina con detalle muchos aspectos de la traducción al castellano, así como de la edición y difusión de la misma, en el contexto de la gran labor editorial de Diego de Gumiel (véase también Camps Perarnau, 2011).

diana a la que apuntaron los dardos de las primeras críticas o censuras de los nuevos libros de caballerías castellanos por parte de muchos letrados y humanistas. Sin embargo, solamente recibiría los dardos de esas primeras críticas –hay que insistir en ello desde el principio–, puesto que hacia la década de los años 30 las menciones a *Tirante* prácticamente desaparecen (no así las que se ceban en otros libros caballerescos), al igual que se desvanece casi en paralelo la estela de su popularidad entre los lectores del XVI, a tenor de las escasas noticias que tenemos de posesión de ejemplares del libro. Todo ello hace todavía más extraordinaria no ya la crítica del cura del *Quijote*, sino la lectura previa y al parecer muy atenta del texto por parte de Cervantes.

Pues bien, partiendo de esa precariedad, las primeras críticas al *Tirant* original vernáculo o al *Tirante* castellano están prácticamente monopolizadas por los escritores –muchos de ellos valencianos– a los que nos hemos de referir en las siguientes páginas. No son los únicos, pero sí los que apuntaron con mayor carga de munición a la novela de Joanot Martorell dentro de ese blanco o diana en la que casi siempre se ubicará en compañía de otros libros de caballerías. Estos letrados demostraron así, precisamente a través de sus ataques, un cierto reconocimiento del valor y popularidad de la obra, aunque se cifrara éste, paradójicamente, en su potencial peligroso y negativo sobre lectores o lectoras. En el fondo de sus argumentarios críticos vamos a hallar, fluctuando entre los tópicos del exordio y la sincera reconvención, una rica casuística de razones más o menos fundadas, lógicas o tópicas. Por avanzarlo muy resumidamente, encontraremos tanto graves como manidos reproches a la carencia de veracidad de la novela de Martorell (en el caso de Juan de Molina), a su influencia educativa perniciosa (en el de Luis Vives) o a su alejamiento de la milicia edificante (en el de Sempere). Valdrá la pena dedicar algunas páginas a la literalidad de esas críticas y a los contextos de los autores y las obras en que se formularon.

1. La presencia efímera de *Tirante el Blanco* en las primeras críticas a los libros de caballerías

1.1 La escasa repercusión de la traducción castellana

La primera salida del incunable de *Tirant lo Blanc* (1490) había tenido una importante repercusión, naturalmente restringida a lectores de lengua catalana. La prueba está en la reedición de la obra en Barcelona, 1497, a cargo de Diego de Gumiel. Los datos externos, aunque no están todavía sistematizados, son suficientes para reconocer una entusiasta aceptación del libro². Y algunos testimonios coetáneos confirman esa excelente acogida, a través de curiosas notas socioliterarias. Así, en Valencia, un poema de Jaume Gassull, *Lo somni de Joan Joan*, editado en 1496, nos da una preciosa pista sobre la popularidad de la novela entre el público lector femenino, cuando una mujer le dice a otra: « –Digau, senyora: / i vós que sòu gran oradora / e gran legista, / que al·legau tant lo Psalmista / i lo *Tirant* [...] ». La mujer culta de la época tenía lecturas religiosas («lo Psalmista», es decir, el Salterio) y profanas (las poesías de Roís de Corella, que Gassull cita a continuación), y entre estas últimas estaría de moda «lo *Tirant*». *Tirant* sería un libro tan conocido por esas fechas que serviría, por su voluminoso formato *in folio* y por su normalidad fuera de sospecha, por ejemplo, para ocultar un libro perseguido por la Inquisición, el de las *Profecías*, que al parecer leía y prestaba Miguel Vives, rabino de Valencia, primo hermano del humanista Juan Luis Vives, según se constata en el proceso inquisitorial del primero (Riquer, 1990, 243).

Esos datos positivos contrastan, sin embargo, con lo que sería un

² Berger (1987, II, 377-378, 386; 1990) inventariaba entre 1490 y 1530 al menos ocho propietarios de la obra, solamente en Valencia: dos comerciantes, una viuda de comerciante, un zapatero, un notario y tres nobles. En otras zonas de la corona de Aragón hay igualmente testimonios tempranos de recepción: cinco documentos mallorquines, entre 1506 y 1515, presentan a *Tirant* en manos de un sacerdote, un artesano, un escribano, un ciudadano o un noble (Hillgarth, 1991, I, 181-182; Mérida, 2006, 54). Y existen diversos ejemplos de circulación del libro en el Principado, recopilados por Peña Díaz (1996, 215, 233; 1997, 105-107), a los que se puede añadir algún inventario como el del presbítero barcelonés de 1508, donde se apunta un *Tirant*, curiosamente al lado de un *Guarino Mezquino* (Toldrà, 2015).

radical vuelco si nos detenemos a examinar la magra repercusión de la traducción de la obra, es decir, el *Tirante el Blanco* publicado en Valladolid, en 1511, por el mismo impresor de la edición de Barcelona en 1497, Diego de Gumiel. Camps Perarnau ha planteado y resumido con claridad el relativo enigma o misterio de la falta de repercusión literaria de la traducción de la obra:

El *Tirante* castellano ha estado siempre envuelto en el enigma de su escasa repercusión literaria. Aunque sólidas razones editoriales permitan sustentar hoy la idea de una decepción de las expectativas lectoras, una obra del valor del *Tirante* debería haber resistido la traición estructural y editorial de la impresión vallisoleтана, sobre todo teniendo en cuenta la fidelidad literaria de la traducción de 1511 (2011, 273)³.

En efecto, muy a pesar de lo que pudiera hacer pensar la alabanza cervantina⁴, la traducción al castellano del *Tirant* no tuvo la influencia que hubiera cabido esperar⁵. Sería casi nula entre un tipo de lector medio, el mayoritario entre los propietarios de libros de caballerías, es decir, el ciudadano de una cierta disponibilidad económica y sin ínfulas intelectuales, que es precisamente el lector que describe Berger para el mercado

³ Anterior a la tesis de Camps Perarnau (2008), son esenciales los trabajos de Mérida sobre la andadura de *Tirant* en tierras hispánicas, sintetizados hasta 2006 en el cap. 4, «Primeras fortunas y adversidades» de su libro (2006, 45-60). Este capítulo 4 es en muchos sentidos el punto de partida del presente artículo. Más adelante, Mérida ha proseguido la labor de investigación en ese campo (recogida parcialmente en Mérida, 2013).

⁴ No comentaremos en este trabajo, puesto que requeriría una atención específica, el tema de la alabanza cervantina. Véase solamente Pardo (1996) para un buen balance sobre el llamado «pasaje más oscuro del *Quijote*» (pero no el único). Sólo puedo añadir a lo ya expresado en otros estudios míos (sintetizados en Beltrán, 2006), que confirmo mi coincidencia con las agudas interpretaciones de Riley, y que las veo cada vez más compatibles con las más discutibles y arriesgadas, pero siempre muy lúcidas, de Eisenberg (1980, 1982).

⁵ Era hasta cierto punto insólito, y casi temerario, publicar la traducción de un libro tan extenso y costoso. Para explicar los motivos que pudieron llevar a embarcarse en ese lance a su editor, Diego de Gumiel, el mismo que había editado la obra en su original catalán en Barcelona, 1497 (era la segunda edición, como hemos visto, tras la de Valencia, 1490), se ha solido argüir que confiaba en prolongar el éxito que había tenido la publicación de los cuatro libros de *Amadís* (1508). En todo caso, se trataba de una apuesta comercial comprometida, pero abocada a un relativo fracaso, como se demostraría a medio y largo plazo.

valenciano de estas décadas⁶. Apenas conocemos el caso del caballero valenciano Pere Andreu Sart, que deja testimonio, en el inventario de sus bienes de 1512, de la posesión de un ejemplar castellano —«libre de forma maior denprenta nou intitulat tirant en castella»—, junto con otros pocos libros, entre ellos cuatro de caballerías, *Amadís*, *Sergas*, *Florisando* y *Guarino* (Camps Perarnau, 2010). Como subraya Leonard en su trabajo sobre los libros que viajaron con los conquistadores al Nuevo Mundo, ni *Tirant* ni *Tirante* aparecen citados en los registros de libros exportados, lo que constituye una notabilísima excepción, pues prácticamente todos los otros libros de caballerías importantes aparecen mencionados (1949, 107).

Por tanto, si unimos menciones al texto catalán y al texto castellano, el balance en cuanto a difusión de la obra resulta sumamente decepcionante. Como vamos a examinar en las siguientes páginas, las citas al héroe o al libro apenas sobrepasaron la frontera de las dos décadas siguientes a su publicación de 1511, y quedaron, además, casi restringidas a autores y contextos valencianos. A ello se suma el hecho de que las influencias directas en otros libros, del mismo género caballeresco o de otros, fueron al parecer poco significativas, como también veremos, o al menos no calaron con suficiente hondura como para que las podamos considerar fuentes palmarias.

⁶ Como resumía Berger: «Los comerciantes y sus familias leen *Amadís*, *Palmerín de Oliva*, *La Trapesonda*, *Tirant lo Blanch*, *El conde Partinobles* y *Tristán de Leónis*; vemos que a un tintorero pertenece un *Don Renaldos de Montalbán*, a un albañil *El espejo de caballería*, a un propietario de ultramarinos *Florisel de Niquea*; un pregonero conserva en su casa *Valerian de Ungría* y *Lo cavaller de la crus*. [...] El perfil general del lector habitual de las novelas caballerescas, tal como nos lo trazan los documentos valencianos, es el de un individuo sin problemas económicos y por lo general ajeno a las preocupaciones intelectuales de aquellos cuya profesión implica un asiduo trato con los libros» (1987, I, 387). Panorama de lectores no muy diferente del que Ferrer Gimeno detecta para los propietarios de manuscritos caballerescos que testimonian los inventarios valencianos del siglo anterior, según los cuales un presbítero podía guardar, entre libros religiosos, una «*Conquesta del Sant Greab*»; la viuda de un panadero (artesano pudiente) había recibido en préstamo y guardaba en cofre, entre muchas piezas de ropa y otros papeles, «altre libre en paper ab cubertes de perguamí appel·lat: *Lo somni de Merlós*»; o el mercader Pere Cardona, quien podía poseer un «*Tristan*» (Ferrer Gimeno, 2011b, 145-150).

1.2 Presencia y ausencia de Tirant/Tirante en las críticas a los libros de caballerías

Como comprobamos en las citas iniciales del nutrido y utilísimo listado de críticas a los libros de caballerías en el siglo XVI recogido y analizado por Sarmati (1996), los tres primeros críticos, ubicados cronológicamente en el marco de la tercera década de 1500 (en concreto, entre 1523 y 1531), reconocen e identifican perfectamente a *Tirante* como una de las principales obras del género y mencionan el título de la novela. Los tres son intelectuales de entidad y prestigio, que no necesitan presentación para ser reconocidos: el gran humanista y pedagogo Juan Luis Vives, el polígrafo fray Antonio de Guevara y el también humanista, teólogo y gramático Alejo Venegas de Busto⁷. Con el mismo nivel de aceptación (y, consecuentemente, el mismo de rechazo censor) que los libros de Garcí Rodríguez de Montalvo, *Tirante* engrosaba con pleno derecho la nómina hispánica de los más enjundiosos y por tanto también más peligrosos libros de caballerías, contribuyendo a ampliar un número en un principio bastante reducido y selecto de ejemplos ilustrativos de fábulas mendaces y carentes de valores morales. Aunque no podemos olvidar que la repro-bación de esas ficciones no dejaba de ser una revisión o ampliación de un tópico del exordio, focalizado en un género que renacía o se reavivaba. Un tópico que actualizaba los recelos ya expresados –y ya centrados en el mundo caballeresco– desde el primer humanismo por Dante Alighieri (Paolo y Francesca leyendo el *Lanzarote* en el canto V del *Inferno*), por Francesco Petrarca en su *Triumpho Cupidinitis* (en versos que vamos a ver traducidos y parafraseados) o, ya en territorio peninsular, por autores como el canciller Pero López de Ayala, en su *Rimado de Palacio*, o Fernán Pérez

⁷ No contamos el caso de Hernando Alonso de Herrera, quien, en el Prólogo a su *Disputatio adversus Aristotelem aristotelicosque sequaces*, de 1517, adelantándose cronológicamente a estos tres y a la posterior secuela de críticos, ya asocia «das hablillas de *Amadís*, *Leonís* y otras consejas» a «juegos» y «vanas ocupaciones» (Sarmati, 1996, núm. 1). Pero, aparte de ésta, las citas más tempranas son, en efecto, las de Luis Vives, *De institutione christianaefeminae*, 1523 (*ibid.*, núm. 2); *De officio mariti*, 1529 (*ibid.*, núm. 3); y *De causis corruptarum artium*, 1531 (*ibid.*, núm. 5), seguidas de la de Antonio de Guevara, *Marco Aurelio con reloj de príncipes*, 1529 (*ibid.*, núm. 4) y Alejo Venegas, *Tractado de Ortographia*, 1531 (*ibid.*, núm. 6).

de Guzmán⁸.

A la tríada de censores primeros apuntada –Vives, Guevara y Venegas– y a la hora de analizar más a fondo la crítica temprana a los libros de caballerías que incluye a *Tirante*, habremos de añadir el nombre de un letrado, posiblemente de menor talla, pero reconocido como eficaz traductor y corrector, sobre todo en el antiguo reino de Valencia donde desarrolló una laboriosa, incesante y variadísima actividad en torno al mundo del libro. Aunque Sarmati no lo recoge, Juan de Molina presentará también, como hemos de ver enseguida, y ya en 1522 (más tempranamente por tanto que las ilustres plumas de los escritores mencionados), su personal listado de libros tormentosamente mentirosos. Así, entre «espumas», «humos oscuros», «espesas nieblas» y estruendosos «tronidos», también él citará a *Amadís*, *Esplandián* y *Tirante* como representantes de las antípodas de la veracidad histórica.

Verdaderamente estos tres grandes libros citados por Molina fueron por calidad y extensión los principales de entre los de caballerías publicados en el entorno de la primera década del siglo, y parecían destinados a ser los más representativos sucesores hispánicos de los ya clásicos *Lanzarote* y *Tristanes*, que llenaban a sus lectores «las cartas de sueños» (como había avisado Petrarca) o, lo que viene a ser lo mismo, «las cabeças de viento» (como dirá Gonzalo de Illescas). Y, sin embargo, de los tres, *Tirante* desaparece por completo o casi por completo entre las alusiones críticas a partir de la década de 1530, mientras que los otros se mantendrán como estandartes y portavoces de la esencia dañina de las fábulas caballerescas, acompañados habitualmente, eso sí, de otros diversos títulos procedentes de nuevas remesas. Por ejemplo, Francisco Delicado, pese a estar directamente relacionado con el mundo editorial castellano e italiano, no menciona ya a *Tirante* en sus densas introducciones, nutridas de títulos caballerescos, a las ediciones venecianas de *Amadís de Gaula* (de 1533) o de *Primaleón* (de 1534) (Sarmati, 1996, núms. 7 y 8). Y tampoco lo incluye Juan de Valdés, quien en su *Diálogo de la lengua* (1535) aporta tan sabrosos

⁸ *Rimado de palacio*, estr. 163: «Plógome otrosí oír muchas vegadas / libros de devaneos, de mentiras provadas, / Amadís e Lançalote e burlas asacadas, / en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas».

comentarios sobre *Amadís*, *Esplandián*, *Palmerín*, *Primaleón*, *Florisando*, *Lisuarte*, *Lepolemo*, *Guarino*, *Melusina*, *Reinaldos de Montalván*, *Oliveros de Castilla* y otros (*ibid.*, núm. 9).

Lo cierto es que, a partir de la mención de Luis Vives, en 1523 («Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus»), que hemos de examinar más a fondo, la presencia de *Tirante* se va disipando. Después de esta cita vivesiana, como si se tratara de una de esas «nieblas oscuras» con las que lo comparará el propio Juan de Molina, *Tirante* se esfuma de los repertorios de libros de caballerías criticados, que siguieron siendo muchos y frecuentemente aparecieron dentro de listas redactadas por plumas más que notables. Sólo se dan dos excepciones luminosas –descontando la cervantina, muy posterior– dentro de la regla general de silencio o brumoso olvido. En primer lugar, la mención que hemos comentado de Alejo de Venegas, en 1531, aunque prácticamente repite lo dicho por Vives. Y en segundo lugar, otra que no cita Sarmati, pero que vale la pena rescatar: la de Jerónimo Sempere, quien menciona al personaje de «Tirante», emparejado con «Carmesina» (acompañados de la pareja de «Amadís» y «Oriana») en su *Cavallería Celestial*, publicada en 1554.

En un balance prospectivo inicial vemos, por tanto, que la presencia de *Tirante* entre los críticos o censores fue muy restringida; se dilató exiguamente en lo temporal y quedó muy constreñida en cuanto a amplitud geográfica, limitándose principalmente al ámbito valenciano (no contemos por el momento su fama en Italia, a partir de su traducción al italiano). *Tirante* destaca, en fin, en primera fila, junto a *Amadís* y *Esplandián*, en tres de las más tempranas críticas de los años 20 (Molina, Vives y Venegas). Pero su estela se disipa y su nombre prácticamente desaparece durante las décadas de los 30 y 40. Luego, extemporánea, tendrá la cuarta mención, casi excepcional, arriba apuntada, de Jerónimo Sempere en 1554. En quinto lugar, encontraremos una interesante alusión al personaje de «Tirán» (sin duda, Tiran[t]), esta vez como héroe valeroso, en la pluma de fray Antonio de Guevara (1539-1541). Y, en sexto lugar, una mención última, igualmente extemporánea, de Miguel de Medina, en 1564. Y así hasta el casi se diría que milagroso rescate de Miguel de Cervantes en la Primera Parte de *Don Quijote* (1605).

Seis menciones a lo largo de casi un siglo no son muchas, y menos si

las comparamos con el centenar largo de citas de este tipo (por negativas que fueran) que acumuló *Amadís*, acompañado o no de *Esplandián*. Sin embargo, es cierto que esa parquedad de evocaciones de la novela de Joanot Martorell va a coincidir con las escasas o nulas alusiones a poseedores de un ejemplar de *Tirant*, o a la circulación de su traducción castellana. Nada que ver con la presencia casi apabullante de los libros de Garci Rodríguez de Montalvo no sólo en España, sino en Europa.

En esta tesitura, el repaso más detenido de los marcos y contextos histórico-literarios de esas reveladoras –por parcas que fueran– críticas recibidas por *Tirante el Blanco* antes del llamativo elogio del cura en *Don Quijote*, quizás permita ayudar al esclarecimiento de las razones por las que esa notable traducción estuvo tan ausente de las lecturas hispanas del siglo XVI. Pero, además, es posible que nos abra una ventana con más luz a los círculos de letrados valencianos que pudieron conocer y por tanto leer, apreciar o quién sabe si desdeñar la obra.

2. *Tirante* como posible modelo «realista» en España, y cortesano y militar en Italia

2.1 Tirante como posible modelo «realista» en España

No nos detendremos, por quedar fuera de los propósitos de este trabajo, en la hipótesis que defendió Avalor-Arce en torno a la influencia del original catalán de *Tirant* (el publicado en 1490 y 1497) sobre el *Amadís* de Montalvo, basándose en la impronta mediterránea y bizantina de sus libros III, IV y, sobre todo, V (*Esplandián*). Se trata de una conjetura que no se ha llegado a consolidar entre los estudiosos de la materia. Sin embargo, sigue siendo necesario preguntarse si influyó –y en caso afirmativo, hasta qué punto– la mucho más accesible traducción castellana en la creación de los libros de caballerías compuestos a partir de 1511.

El éxito de la edición de *Amadís* (en 1508) pudo haber motivado en gran parte, tal como hemos visto, la apuesta comercial de Diego de Gumiel en la arriesgada salida editorial del *Tirante* de 1511. Sin embargo, un supuesto «monopolio» editorial amadisiano no es suficiente explicación para

el hecho de que *Tirante el Blanco*, un libro con al menos tanta extensión, materia argumental, calidad retórica y variedad como *Amadís* y *Palmerín de Inglaterra* (por mencionar solamente los otros dos libros salvados también de la quema por el cura de *Don Quijote*), fuera relegado tan pronto al olvido, puesto que otros libros de caballerías de mucho menor interés gozaron de mayor éxito y de reediciones.

¿Cómo explicar, entonces, esa postergación? Los intentos de hacerlo han girado normalmente en torno a la falta de adaptación de un «realista» *Tirante* al modelo «idealista» amadisiano. Es la tesis de la excepcionalidad, o de la rareza, que anticipaba y resumía Menéndez Pelayo al afirmar que *Tirant* había sido demasiado «esporádico». Y, en efecto, el radical realismo (la verosimilitud casi extrema), el erotismo y el humor parecen ser tres de los principales ingredientes que singularizan *Tirant* respecto al libro de caballerías amadisiano, más monocromático y, por tanto, más uniforme y homogéneo. El consumidor de un determinado género literario no está acostumbrado a que se rompan con estrépito sus expectativas como lector; le desconciertan y rechaza los cambios inesperados en personajes, acción y estilo. Estos tres componentes eran sin duda novedosos en la tradición de literatura de caballerías vernácula, pero la combinación explosiva de todos ellos pudo resultar, además, chocante, extraña, incomprensible o inaceptable⁹.

Algunos de los libros de caballerías publicados entre 1515 y 1534, muchos de ellos en imprentas de Valencia, se han querido vincular, dadas sus singularidades o especificidad temática, a una especie de respuesta o desvío «realista» al paradigma inicial «idealista» representado por *Amadís de Gaula*. La nómina de estos libros que pudieron haber insuflado nuevos aires a los fundacionales y ya plenamente reconocidos empezaría con el *Floriseo* de Fernando Bernal (Valencia, Diego de Gumiel, 1516), que

⁹ Estos tres planos son los que alabará el cura de Cervantes en *Tirant*: «los caballeros mueren en sus camas...», etc. Pero son también lo que, paradójicamente critica el mismo cura, ofreciendo una respuesta tan retorcida y ambigua como la difícil ambigüedad que le plantea el libro, como dice Riley (es lo que intento replantear en Beltrán, 2019). Sin entrar en detalles, el cura del expurgo cervantino parece recordar de *Tirante* principalmente lo más llamativo o escandaloso, es decir, lo más «ex-céntrico» o «desviado» de la norma de los libros de caballerías (Eisenberg, 1982).

precisamente fue la última obra editada por Gumiel antes de caer en la ruina económica (Camps Perarnau, 2008). *Floriseo* habría sido también una de las últimas obras del llamado primer periodo de expansión de los libros de caballerías hispánicos, tras el *Amadís de Gaula* (Zaragoza, Jorge Coci, 1508) y las *Sergas de Esplandián* (Sevilla, Cromberger, 1510) de Garci Rodríguez de Montalvo, tras el *Palmerín de Oliva*, atribuido a Francisco Vázquez (Salamanca, Juan de Porras, 1511), y tras el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1514)¹⁰. Pero a partir de *Floriseo* siguieron imparables una serie de libros algo menos extensos y más variados: el anónimo *Arderique* (Valencia, Juan Viñao, 1517)¹¹, *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (Valencia, Juan Viñao, 1519)¹², *Lepolemo* de Alonso Salazar (Valencia, Juan Jofre, 1521)¹³, *Florindo* de Fernando Basurto (Zaragoza, Pedro Hardouin, 1530)¹⁴ o el anónimo *Tristán el Joven* (Sevilla, Domenico de Robertis, 1534), que se podrían encuadrar dentro de esa misma corriente «realista»¹⁵.

Aunque reconozco que mis pesquisas no han podido ser exhaustivas, no he encontrado nunca influencias directas o inapelables en ninguno de estos textos, tal vez con la excepción del último, *Tristán el Joven*. En esta original secuela de *Tristán de Leonís* (obra que se venía publicando con éxito desde 1501), la procacidad y alusiones eróticas en algunos pasajes parecen tener un claro parangón, en efecto, con algunas páginas de *Tirant*. Algo que de todos modos no resulta tan extraño, puesto que de hecho los ecos

¹⁰ Véase, para el esbozo de las líneas generales de esa nueva hornada de libros, Lucía Megías (2002, 28-32). Guijarro Ceballos (1999 y 2002) ha estudiado muy bien los límites de la posible influencia tirantiana en cuanto al *Floriseo*.

¹¹ Repaso y trato de actualizar los problemas que presenta *Arderique*, tanto en fuentes como en estructura y elaboración de algunos de sus personajes claves, en Beltrán (2019).

¹² Véase Haro Cortés para la publicación del *Claribalte*, en concreto atendiendo al programa de sus ilustraciones (2007) y al contexto de su difusión en la imprenta valenciana (2014).

¹³ Bognolo (2002) y Neri (2006) han recogido las posibles influencias «realistas» a la hora de estudiar el *Lepolemo*, texto recientemente reeditado por Bognolo y Del Río (2016) y Corfis (2018).

¹⁴ Véase Del Río (1989) y su edición del *Florindo* (Del Río, 2007); más recientemente, Pedraza (2016).

¹⁵ Un caso especial, pero de influencia contraria, publicado en la misma década, sería el del *Guarino Mezquino* (1512), que Martorell pudo haber conocido en alguna versión anterior (italiana o incluso catalana), puesto que podría corresponder al «*Anderino Mezquino*» que aparece en el inventario de bienes de Martí Joan de Galba (véase Beltrán, 2015b).

contemporáneos más sonoros de los pasajes tirantianos procaces los encontramos en la celestinesca más que en la propia literatura de caballerías. En ese sentido, en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, prolífico y nada convencional autor de libros de caballerías en los que funde y confunde a veces fragmentos de égloga y comedia celestinesca, podemos localizar ya no meros retazos de intertextualidad, sino verdaderas resonancias tirantianas, pero sin duda –al menos los más notables de esos ecos–, porque tienen la comedia latina como fuente común a la celestinesca y a *Tirant*¹⁶.

Pero volviendo a los libros de caballerías de la hornada «realista», la publicación de cada uno de estos textos, y más si los aceptamos en los márgenes del «canon» amadisiano, no haría más que confirmar que *Tirante* no tuvo que ser tampoco tan singular o excepcional como se piensa. A la vista de todos estos congéneres, el argumento de que *Tirante* no se adaptó a las expectativas de un lector excesivamente convencional o acostumbrado a una monotonía –u homogeneidad– temática y estilística, no resulta suficientemente lógico ni válido¹⁷.

2.2 *Tirante como modelo cortesano y militar en Italia*

La prueba de la falta de validez de ese argumento de excepcionalidad la tenemos en que, en contraste con esta tibia recepción del texto castellano, *Tirant lo Blanc* fue conocido –leído y escuchado– muy pronto en

¹⁶ Es lógica la identidad de algunos pasajes celestinescos y tirantianos, si tenemos en cuenta que muchas de sus fuentes son las mismas: la comedia latina elegíaca (*Pamphilus*) y humanística, Ovidio, Séneca, la materia troyana, la ficción sentimental (empezando por la *Fiammetta* de Boccaccio), Petrarca e incluso la tradición lírica. Los ingredientes de comedia están prácticamente ausentes de toda la novela de caballerías llamémosla ortodoxa o idealista, pero es evidente que se integran en *Tirant lo Blanc*, y justamente su choque con la imagen del caballero supuestamente perfecto proporciona algunas de las escenas antológicas en el libro de Joanot Martorell. Para la obra celestinesca de Feliciano de Silva –pero con bibliografía también sobre sus libros caballerescos–, véase Beltrán, 2018b.

¹⁷ Navarro Durán ha apuntado como conjetura que la novela pudo antojarse peligrosa, al volverse extrapolable el comportamiento pecaminoso de algún personaje a la política coetánea (la de los años 20 y 30 del siglo XVI); en concreto, la conducta libidinosa de la emperatriz de Constantinopla, amante del joven Hipólito, podría haber ofrecido un reflejo indecente que se asociara con el comportamiento de la reina doña Germana, como supuesta amante del joven Carlos I (2011). Pero coincido con Alemany (2013), en su reseña al libro de Navarro Durán, en que esta hipótesis no está justificada ni por los hechos ni por los textos que conocemos.

Italia, al filo del cambio de siglo, primero directamente en catalán y luego traducido ya al italiano. Vamos a encontrar que los fundamentos explicativos de esta recepción italiana del libro se basan en cierto modo en argumentos antagónicos de los que esgrimieron algunos de los críticos hispanos (la premisa de que la ficción no puede ser confundida ni ser leída en clave histórica), porque en buena parte el éxito de esa recepción giraba precisamente en torno a la asunción de que la ficción puede ser útil y valiosa a la hora de crear modelos de comportamiento histórico. Lo resume muy bien Gesiot, cuando analiza cómo se pudo asimilar en algunas de las cortes de Italia la presencia del personaje heroico de Tirant, desde el mismo Prólogo de la novela:

In poche righe troviamo condensati alcuni principi basilari dell'*aretè* aristocratica e guerriera ostentata dagli eredi dei condottieri tardomedievali: la disciplina e la sublimazione del costume, in questo caso militare; il dialogo tra doti marziali, morali e intellettuali; l'esempio dei *viri illustres* come chiave storiografica; l'ufficio di tutela della patria, che in pratica serviva a legittimare il potere assoluto sul popolo. D'altronde, il personaggio di Tirant, concepito come un eroe del mondo antico [...], partecipava genuinamente a questa sintesi tra storia e ideale, tra il piano della finzione e quello della realtà (2018, 21).

Gesiot traza la línea de conexión entre la corte aragonesa de Nápoles —donde pudo haberse gestado en buena parte la novela de Martorell, tras su estancia en ella en la década de los años 50— y las cortes padanas. Un personaje clave en el tránsito hacia el norte pudo haber sido el humanista y bibliófilo Mario Equicola (1470-1525), quien desde Nápoles acude a la corte papal en Roma y luego se traslada a Ferrara y Mantua. En su *Chronica de Mantua* (1521), cuando habla del ordenamiento caballeresco, menciona cuatro referentes ficticios, dos artúricos y dos hispánicos, exactamente los mismos que veremos más adelante que dará el valenciano Juan de Molina en el proemio a su traducción de la versión italiana de *Los Triumphos* de Apiano Alejandrino, en 1522: «qual sia appo gli inglesi, francesi et spagnoli, l'offitio et debito del cavaliere, da Tristano et Lanzellocto, da Tirant e

Amadis si pò comprendere» (*apud* Gesiot, 2018, 48)¹⁸. Y antes de esa cita, efectivamente, hacia 1500, pudo haber sido él quien hiciera de mediación o transporte del libro para que fuera conocido también en las cortes de la Italia septentrional.

El ejemplar que hoy alberga la Hispanic Society de Nueva York de la edición de Valencia, del 1490, tiene en la portada un ex-libris con dibujo de las armas de los Gonzaga y de los Fieschi, y perteneció, por tanto, a Francesca Fieschi, mujer de Ludovico Gonzaga, nieto del segundo marqués de Mantua, de nombre también Ludovico Gonzaga (1444-1478). Isabella d'Este, mujer de Giovanni Francesco II de Gonzaga, marqués de Mantua, recibía el año 1500, prestado por su suministradora favorita, Antonia de Balzo, un ejemplar de la novela, y en 1510 solicitaba a Jacopo d'Atri «un libro spagnolo nominato il *Tirante*». Fue posiblemente por aquellos días cuando pidió a Niccolò da Correggio una traducción al italiano de la obra, que, si alguna vez se inició, o llegó a completarse, estaría hoy perdida. Y tal vez fue la misma Isabella la que regaló a Francesca Fieschi el ejemplar del *Tirant* de 1490. En todo caso, cuando murió la primera, en el inventario de sus bienes, y entre un total de 113 volúmenes, diez de los cuales eran libros de caballerías —seis italianos y cuatro hispanos—, hay dos ejemplares del *Tirant*, uno en catalán y el otro en castellano (los otros dos hispanos son un *Tristán* y un *Amadís*).

El relevo en la traducción italiana corrió a cargo de un ferrarés, Lelio Manfredi, quien ya el 1514 había publicado en Venecia su traducción de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro¹⁹. Sabemos que también el año 1514 Manfredi trabajaba en la versión del *Tirant*, sobre el original catalán, y que

¹⁸ Véase el personaje de Equicola, autor del aristotélico *Libro de natura de amore*, en el contexto más amplio de conocimiento y transmisión de los libros hispanos en la Italia del Quattrocento, en Gesiot (2016 y 2018, 27-52). En un trabajo anterior, Gesiot ya había propuesto esa línea de conexión: «Una prima dimostrazione di questo sentire comune concerne l'ideale del *miles Christianus*: l'insistenza sulle nozioni dell'*ordre de cavalleria* doveva costituire un aspetto del *Tirant* privilegiato dal lettore mantovano, se, oltre un decennio dopo, l'Equicola [lo] ricordava, a proposito dell'origine dei cavalieri» (2015, 192).

¹⁹ La traducción catalana de esta ficción sentimental data del año 1493, tan solo un año posterior a la primera edición castellana, del 1492. Es importante esta vinculación o trasvase temático y estilístico porque, por ejemplo, el *Tristán de Leonís* incorpora en su edición del 1501 hasta siete pasajes de otra ficción sentimental, *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores.

concluyó su trabajo el 1518. Lo dedicó a Federico II, marqués de Mantua, hijo de la mencionada Isabella d'Este y gran aficionado también a la literatura de caballerías; a su madre, Manfredi le había dedicado la traducción de *Cárcel de amor*. Unos versos de Cassio da Narni, que se declaraba hijo literario de Ariosto, en su poema *La morte del Danese* (1521), testifican la lectura en voz alta, como tantas veces se hacía con otros libros de caballerías, de aquella traducción en marcha, todavía manuscrita, dirigida al marqués: «Lelio dui libri uno per man teneva / da lui tradutti ne la lingua toscha: / l'un *Carcer d'amor* chiamar faceva, / l'altro *Tirante*, ognun credo el conosca; / questo a Federico marchese leggeva, / che in lingua externa prima obscura et foscha / visto l'havea, et per tal exercitio / l'avea premiato di bon beneficio» (*apud* Gesiot, 2018, 53)²⁰. No sabemos por qué motivo la traducción de Lelio Manfredi permaneció inédita durante veinte años, hasta que fue finalmente publicada en Venecia, el año 1538, pero las reediciones de Venecia (1566 y 1611) confirman un relativo éxito de aquella traducción²¹.

Aunque no exista huella directa constatada, Gesiot (2015) ha demostrado convincentemente, además de estos datos tiempo ha contrastados, la relación con el *Tirant del Mambriano*, un poema caballeresco de 45 cantos compuesto por Francesco Bello, llamado il Cieco da Ferrara, quien lo dejó prácticamente completo, si bien pendiente de revisión, al morir en 1506. El *Mambriano* es el más destacado poema heroico italiano entre los de Boiardo y Ariosto. Gesiot (2018, 147-162) analiza la comunidad de ideas entre el *Tirant* y el *Mambriano* —que a veces alcanza la convergencia casi literal en la expresión— a la hora de presentar las virtudes del perfecto

²⁰ Los datos conocidos hasta el momento han de ser precisados y ampliados con la profunda revisión del tema que hace Gesiot (2018, 53-67).

²¹ En Venecia, Nicolini da Sabbio, 1538; Domenico Farri, 1566; y Lucio Spineda, 1611. Esta traducción italiana fue reeditada críticamente, con estudio de su fortuna y confrontación de las distintas impresiones, por un equipo de investigadores (Martorell, 1984). Hay reciente traducción al italiano actual, a cargo de Cherchi (Martorell, 2013). Calvo (2012), al contrastar metódicamente los textos italiano y catalán, llega a la conclusión de que se trata de una traducción esmerada y detalladísima, como sólo podía realizar un buen escritor, y que las modificaciones respecto al original catalán están siempre ocasionadas por un deseo de coherencia estilística y un intento de superación de algunos de los posibles errores de partida (por ejemplo, referencias mitológicas erróneas). Véase también Concina (2015).

capitán, el ideal en el gobierno de la corte y el estado, o la fusión entre el *miles* y el *clericus*. Concepciones y sensibilidades perfectamente compatibles con las que Martines (1997) había apreciado en las marcas de lectura escritas por un lector anónimo italiano, de finales del siglo XVI, sobre el ejemplar de la edición veneciana de *Tirant* de 1538 que alberga la Biblioteca Vaticana. Martines concluía, en efecto, que al lector de este ejemplar le interesaban especialmente las instrucciones sobre el amor y sobre el regimiento de príncipes²². Finalmente, de nuevo Gesiot (2018, 163-174) aprecia nuevas y evidentes trazas de plagio del *Tirant* en el cap. XV del *Duello regolato* (1551), un extenso y elaborado tratado de comportamiento caballeresco, compuesto por Fausto da Longiano, quien había sido traductor, entre otras obras castellanas, del *Libro áureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara (1544)²³.

Para concluir esta sección, en fin, consideremos que el de las huellas constatables de *Tirant* en la Italia de la primera mitad del siglo XVI no es un capítulo ya cerrado por completo, teniendo en cuenta las nuevas localizaciones de préstamos e influencias en textos y autores relevantes como los aquí enumerados.²⁴ Estos testimonios nos hablan de una recepción destacada de la novela entre letrados y humanistas italianos de estas primeras décadas. Probablemente mucho más destacada que la que definitivamente no tuvo, no sabemos aún bien por qué razones, en los reinos hispánicos donde *Tirant* había nacido y crecido en sus primeros años.

²² En la misma línea, un manuscrito inédito de la primera mitad del siglo XVI, conservado en la Biblioteca Ariosteana de Ferrara, contiene un tratado de caballería en el que se encuentran numerosos fragmentos de la misma traducción (Zilli, 1993).

²³ *Duello del Fausto da Longiano regolato a le leggi de l'honore. Con tutti li cartelli missini, e risponsiui in querela uolontaria, necessaria, e mista, e discorsi sopra. Del tempo de cauallieri erranti, de brani, e de l'età nostra* (Venecia, 1551). La primera traducción del libro de Guevara corrió a cargo de Mambrino Roseo da Fabriano y había sido publicada en Roma, 1542. En 1540, Herberay des Essarts, traductor igualmente del *Amadís*, había traducido al francés la versión extensa del libro de Guevara, con el título de *L'orloge de princes*.

²⁴ Esos datos sobre la fortuna italiana de la novela, que son importantes pero complementarios respecto a los objetivos de este artículo, han tenido que ser resumidos aquí muy sucintamente.

3. «Espesas nieblas» de *Tirante*: la mención de Juan de Molina en la traducción de *Los Triumphos* de Apiano Alejandrino

Volviendo a tierras hispánicas, veíamos cómo la falta de popularidad y la mengua de críticas coinciden y hacen más explicable o comprensible la realidad incontestable de que la traducción de *Tirante* quedó prácticamente hundida en la sima del olvido hasta el rescate de Miguel de Cervantes. Por eso precisamente son de una especial relevancia esas escasas críticas que avanzábamos en la introducción y que habremos de examinar ahora con más detalle, una por una.

3.1 Juan de Molina y la defensa de la veracidad histórica

El primer crítico de *Tirante el Blanco* fue Juan de Molina. Su reprobación de los libros de caballerías, en el Proemio a su traducción de *Los Triumphos de Apiano* (Valencia, 1522), es decir, de una parte de la obra del historiador romano, de origen griego, Apiano Alejandrino (c. 95-c. 165), seguirá las pautas típicas del *exordium* clásico en que un autor (aquí, traductor) ensalza la novedad de su obra (aquí, el original traducido) y eleva la importancia de su papel, minusvalorando o zahiriendo a aquellos que han escrito o escriben desde otro estilo o género.

Juan de Molina (1485-1552) fue un letrado originario de Ciudad Real, pero instalado de manera fija en Valencia, en cuyos círculos editoriales – en torno a los talleres de Juan Viñao, Juan Jofre, Jorge Costilla o Juan Navarro– lo hallamos participando asiduamente entre 1515 y 1550²⁵. De su labor creativa sólo conocemos con certeza la autoría de un texto de influencia erasmiana, el *Sermón breve en loor del matrimonio*, incorporado precisamente a la edición valenciana que el propio Molina publicó en 1528 del *Enquiridión* de Erasmo (López Estrada, 1952; Brandenberger, 1997, 291-294). Aunque se movió en muchos otros ámbitos ligados a la difusión intelectual y al mercado de la imprenta –desde la corrección hasta la

²⁵ Para la vida y obra del bachiller Molina, y en especial su labor como traductor, véase principalmente López Estrada (1952), Pérez Priego (1981), Montaner (1997, 47-76) y Arronis (2013).

edición de textos—, es su faceta de traductor la más sobresaliente. Pérez Priego ha destacado esa tarea de «traductor de oficio, hábil romanceador, [que] concibe la traducción, no como una compleja labor filológica, ni como una inquieta creación artística, sino como una pura actividad vulgarizadora» (1981, 39-40)²⁶. Tradujo del catalán, del italiano o del latín, entre otras, el popular *Gamaliel*, prohibido por todos los índices inquisitoriales²⁷, el *Tripartito* de Juan Gerson (Alcalá de Henares, Guillén de Brocar, 1519 [perdida]; Valencia, Juan Jofre, 1524)²⁸, las *Epístolas morales* de San Jerónimo (Valencia, Juan Jofre, 1520), *Los Triunfos de Apiano* (Valencia, Juan Jofre, 1522), la *Crónica d'Aragón* de Lucio Marineo Sículo (Valencia, Juan Jofre, 1524), el *Libro de los hechos y dichos del rey Don Alonso* de Antonio Beccadelli (Valencia, Juan Jofre, 1527) y el *Homiliario* o *Colección de Homilias* de Alcuino (Valencia, Juan Navarro, 1552). Participó en la edición de obras de materia edificante, como el mencionado *Enquiridión* de Erasmo (Valencia, Jorge Costilla, 1528) o el *Libro áureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara (Valencia, [Juan Jofre], 1528; Sevilla, 1528)²⁹.

No sabemos hasta qué punto Juan de Molina llegaba a traducir literalmente, retocar o modificar totalmente los textos originales. De hecho, su intervención en algunas obras fue más allá de lo que hasta recientemente se consideraba. Así, Arronis (2013) ha demostrado que el *Vergel de Nuestra Señora* no se trata sólo de una simple traducción —como se creía y como él mismo reconoce— de la *Vida de la Sacratísima Verge Maria*, escrita

²⁶ Debemos considerar la elección de Juan de Molina de traducir a Apiano, como dice Pérez Priego, desde la perspectiva de que las traducciones son un producto histórico que testimonia las corrientes culturales, ideológicas y literarias de una época. Como señala: «las ideas dominantes, el público y el destinatario inmediato (patrocinador, mecenas, valedor), los intereses editoriales, los usos lingüísticos, los esquemas y modelos literarios, la propia tradición traductora, etc., son factores que condicionan de manera decisiva la práctica de traducir» (Pérez Priego, 1981, 35).

²⁷ La primera edición conservada es de Valencia, Juan Jofre, 1525, pero hay testimonios de dos anteriores valencianas (la que Molina editaría en catalán, 1517; y la primera edición de la traducción del propio Molina al castellano, 1522), ambas perdidas. Véase Canet, *Tipobibliografía* (2019). Al consultar la de Sevilla, De Robertis, 1536, confirmo que Molina efectivamente dice que tradujo el texto del catalán. Véase, para información actualizada sobre características y recepción del texto, Ferrer Gimeno (2011a).

²⁸ En la edición que puedo consultar (México, Tenuchtitlán, Juan Cromberger, 1544), ya no consta su nombre como traductor del latín.

²⁹ La edición de Valencia (ejemplar adquirido por la Biblioteca de la Univ. de Harvard) lleva el privilegio de edición concedido por los jurados de Valencia a Juan de Molina.

por el valenciano Miquel Peres, sino de una verdadera y nueva composición (Arronis, 2013)³⁰. En principio, por lo que hemos podido detectar en distintas secciones de la edición de *Los Triumphos*, Molina traduce la obra de Apiano con casi estricta fidelidad. Ahora bien, su traducción no se sustenta sobre el texto griego original, sino sobre la versión latina, *De bellis civilibus Romanorum*, del humanista italiano Pier Cándido Decembrio. Y no recoge toda la obra del historiador, sino que se limita a los libros de las guerras líbica, pártica y mitridática, libros 8, 10, 11 y 12 de la *Historia Romana* original. Entre el texto fuente y el texto traducido se advierten, en todo caso, relativamente pocas discrepancias y fundamentales coincidencias³¹.

En lo referido a su otra labor no estrictamente traductora, y específicamente a su vinculación con la literatura de caballerías, conocemos que Molina intervino no sólo en la edición de un libro de caballerías anónimo, *Arderique* (Valencia, Juan Viñao, 1517),³² sino también en la de *Lepolemo* o

³⁰ Tanto por esa cualidad recreadora o revisora, como por su evidente buen conocimiento del catalán y del castellano, se puede sospechar que su labor fuera más activa y creativa que de mero traslado literal, y que pudiera, si no componer, sí «recomponer» textos heredados, de manera que resultaran realmente originales. En el Prólogo del *Arderique* (que, aunque anónimo, como todo el libro, bien pudo haber sido escrito por Molina, como apunta Carpenter), el autor se muestra orgulloso de proporcionar al dedicatario dos bienes: primero, trasladar o «venir a la lengua castellana» un texto que hasta el momento había estado «encerrado en lengua extranjera» y que «a muy pocos era conocido»; y segundo, facilitar al texto el «verse impreso, partido en capítulos, y fuera de la confusión con que a todos enojava» (Carpenter, 2000, 4). Lo que significa que el texto había tenido que ser traducido de otra lengua («lengua extranjera»), lengua de menor difusión que el castellano («a muy pocos era conocido»), donde se hallaría dispuesto en un *continuum* (sin partición capitular), difícil de descifrar (en enojosa «confusión») o, al menos, poco armonioso o legible. Ese mismo orgullo de «ordenador» y de traductor es el que muestra en la dedicatoria del *Vergel de Nuestra Señora*: «Reciban pues vuestras reverencias [...] su vergel, a mi ver, bien plantado y no mal ordenado [...] y en esta lengua, por vuestro respecto, con mi trabajo nuevamente nacido [...] el qual, compuesto primero por Miguel Pérez, ciudadano de Valencia que en gloria sea, hombre de gentil ingenio y muy virtuosa vida, hasta aquí no era tan leydo por estar en la lengua que estava» (Arronis, 2013, 395).

³¹ Véase, para la fortuna de Decembrio en España, Bravo García (1977), Lucía Megías (1992), Moll (1992), Coroleu (2004), Matterni (2012) y Valero Moreno (2017). Debo el cotejo tentativo entre texto fuente y texto traducido a la ayuda de mi alumna Teresa Cuesta, que desarrolló en 2018 su Trabajo de fin de Grado sobre el tema.

³² Esta edición, la única que conocemos (reeditada por Carpenter, 2000), de la que se conservan tres ejemplares, se terminó de imprimir en Valencia, el 8 de mayo de 1517. La edición nada nos dice sobre el autor o posible traductor del *Arderique*, pero sí que nos proporciona, en cambio, antes de la Tabla capitular y justificando la fe de erratas, el dato importante de que «El bachiller Juan de Molina [fue]

El caballero de la Cruz (Valencia, Juan Jofre, 1521), obra atribuida al desconocido Alonso de Salazar³³. Interesa destacar esa faceta de corrector de libros de caballerías, porque Molina, siendo el primer crítico –antes incluso que el siempre citado Juan Luis Vives– que vitupera las ficciones caballerescas (*Amadís*, *Esplandián* y *Tirant*), está participando en esos mismos años, sin embargo, como traductor, corrector, revisor o tal vez incluso financiador («dando lo necesario para ello»), en algunas de las principales ediciones de estas mismas ficciones que ataca. Se trata de una solamente aparente contradicción, que intentaremos explicar.

Molina sería, además, no precisamente un intelectual retraído y adusto, de los que se encierran entre cuatro paredes, sino un personaje bastante extrovertido y popular en la corte virreinal, vinculado a los ambientes cortesanos valencianos, como denota su presencia en *El cortesano* de Luis de Milá, donde se llegan a burlar de su locuacidad, apodándolo «bachiller Cigala» (cigarra) (Perugini, 2012, 306-309). Dedicó alguna de sus ediciones a la duquesa de Gandía, al duque de Segorbe y al marqués de Cenete, Rodrigo de Mendoza. Pero sobre todo escribió al servicio de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, quien intervino en su defensa y logró que se le impusiera una condena mínima en 1536, cuando Molina fue acusado de murmuraciones contra el papado y contra el Tribunal de la Inquisición, y de haber proferido –en línea con muchas de las ideas de Erasmo– ofensas contra algunos de los dogmas de la fe católica (García Càrcel, 1980, 328-330).

A continuación de la «Epístola prohemia», con la que se inicia su traducción de *Los Triumphos de Apiano* editada en Valencia, es donde encontramos la mención a *Tirante*. Juan de Molina antepone al texto de la traducción esa extensa epístola, fechada a 20 de agosto de 1522, que resulta ser una cumplida loa a Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (c.1466-1523),

corrector de las presente impresión, y traductor» (Carpenter, 2000, 211). Véase, para una reevaluación de este libro de caballerías, Beltrán (2019).

³³ Alonso de Salazar aparece como autor en la primera edición del *Lepolemo*, pero desaparece en las siguientes. Juan de Molina contribuyó a la financiación de la primera edición de este libro («dando lo necesario para ello el bachiller Juan de Molina») y aparece como revisor en la segunda (1525): «fue mejorado [el libro] y de nuevo reconocido por el bachiller Molina» (Bognolo, 2002; y Neri, 2006, 7-8).

hijo del Gran Cardenal Mendoza, marqués de Cenete y gobernador a la sazón del reino de Valencia. Ese extenso elogio es, a la vez que una parcial biografía y una rendida alabanza, un intento de explicación o justificación histórica de la revuelta de las Germanías valencianas, que el marqués había acabado definitivamente de sofocar el mismo año de la publicación del libro, es decir, en 1522. La dedicatoria epistolar ayuda, en efecto, a entender mejor algunos de los contextos de mecenazgo que harían posible la publicación de una traducción como la de Apiano Alejandrino en la Valencia de aquellas fechas. En la «Epístola» hay constantes referencias a personajes de la cultura clásica romana (Alejandro, César; además de, por supuesto, el Cid, considerado antecesor de la familia del marqués), con los que va siendo comparado Rodrigo de Mendoza. Y al acabar el panegírico, en el folio de «Argumento sobre la misma traducción», que hace de puente con el texto de Apiano, se integrará la crítica a las obras de ficción. La suma combinada de alabanza (a la historia) y ataque (a la fábula) se decanta hacia un elogio a las obras que tienen la verdad como premisa, como sería el caso de la *Historia* de Apiano traducida. Molina se sirve así, como otros críticos de los libros de caballerías (como ha visto Gagliardi, 2004: 251-259), de una variante de uno de los *topoi* del *accessus*: el vituperio del género literario contrario para ensalzar el que se anuncia como nuevo (recorremos el ataque a la juglaría en los exordios del mester de clerecía). Aquí se trataría del desprestigio de las fantasías tormentosas («estruendos fantásticos») y mentirosas, que podrían confundir con sus falsedades los contenidos literales veraces, tanto de las historias antiguas como de las crónicas actuales:

[...] el autor deste libro fue Appiano, doctíssimo en las letras griegas, natural de Alexandría y por esto dicho Alexandrio, llamado otrosí sophista. Este, como sus obras muestran (puesto que las más se perdieron) fue águila volante entre los historiadores. Assí en escrevir muchas cosas y tratarlas por muy buen estilo, como también (lo que más precioso es) en aver guardado verdad en su escrevir quanto ningún historiador jamás guardó. Esto los hombres de letras que ven buenos libros ya saben que es assí; a los que no lo son suplico o me crean o se informen de quien lo saber, porque soy cierto hallarán ser verdad lo que aquí les prometo. De donde si son personas que aman verdad se encenderán más en desseo y amor de leer las cosas deste autor. No están aquí las ficciones ventosas de *Esplandián*, ni las espumas de *Amadís*, ni los humos oscuros y espesas nieblas

de *Tirante*, ni vanos tronidos y estruendos fantásticos de *Tristán* y *Lançarote*, ni los encantamientos mintrosos que estos libros que he dicho y otros como ellos falsamente se leen. Los cuales todos (como Petrarca muy bien dize) hincen las cartas de sueños (*Triumphos de Apiano*, f. xii r-v)³⁴.

Como comenta Camps Perarnau: «Molina ensalza la actuación de don Rodrigo contra el caos de las germanías para contraponerla despectivamente a lo que “no está aquí”: “las ficciones ventosas de *Esplandián*, ni las espumas de *Amadís*, ni los humos oscuros ni espesas nieblas de *Tirante*”. Una afirmación cuando menos paradójica en boca de quien fue protector y valedor de la segunda edición del *Lepolemo*» (2011, 279).

Pero fijémonos ahora en la dedicatoria de la traducción que el mismo Juan de Molina realizó de las *Homilias* atribuidas a Alcuino de York, publicadas en 1552. Se utiliza el mismo tópico para el exordio, incluyendo incluso de nuevo la cita de Petrarca que a renglón seguido comentaremos. Y, sin embargo, ha desaparecido ya *Tirante*:

Tanto era el deseo que las gentes tenían de un semejante libro, que por librarse ya de Amadises, Esplandianes, Tristanes, Lançarotes, Epístolas, Sonetos, Capítulos y otras burlerías llenas de vanidad, que como Petrarca dize hincen las cartas de sueños, por más no poder se han abraçado con un libro que comúnmente llaman Epístolas y Evangelios en castellano (f. xvi r)³⁵.

Es sin duda original de Molina la vistosa y ruidosa acumulación de metáforas meteorológicas aplicadas a los libros de caballerías: «ficciones ventosas» para *Esplandián*, «espumas» para *Amadís*, «humos oscuros y espesas nieblas» para *Tirante*, a los que se suman «vanos tronidos y estruendos fantásticos». No las encontraremos en ningún otro ataque conocido a libros y no cabe duda de que la alegoría desplegada como *evidentia* retórica es de su cosecha particular, porque Molina utiliza al menos en otra traducción la misma metáfora de la tormenta «ventosa» aplicada a los libros

³⁴ Cito por el ejemplar de la edición de Valencia, Juan Jofre, 1522, que conserva la Biblioteca Histórica de la Univ. de Valencia (BH Z-13/217). Actualizo puntuación y acentos.

³⁵ Valencia, Juan Navarro, 1552 (*apud* Pérez Priego, 1981, 41-42, n. 35).

denostados. Con el título de *Crónica de Aragón* (1524) traduce la obra de Lucio Marineo Sículo, *De Aragoniae regibus* (1509), y lo hace con el fin declarado de contrarrestar la única historia aragonesa en lengua vernácula, la partidista *Crónica de Aragón* de Fabricio de Vagad (Zaragoza, 1499). En el prólogo a su traducción, Molina encarece la obra de Marineo, que estaría hecha «con toda verdad e fidelidad de los muy auténticos originales qu'están en el archiu de Çaragoça, Barçelona y otras partes», y arremete de manera furibunda contra Vagad, quien «olvidándose de la verdad abusó de la pluma e hizo della un *ventoso* palo de ciego [...] con su frailesca pasión e cólera indigesta de monge mal domado» (*apud* Pérez Priego, 1981, 37).

3.2 Petrarca y los libros que «hinchén las cartas de sueños»

También resulta novedosa, aunque en este caso no sea de Molina, la metáfora de que estos libros «hinchén las cartas de sueños». Molina cita correctamente los *Trionfi* de Petrarca (1374). La cita original es:

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancilotto, Tristano e degli altri erranti
ove conven che'l vulgo errante agogni
(*Triumphus Cupidinis*, I, 3, vv. 79-81).

Molina no hace más que extender a cuatro los dos referentes propuestos por Petrarca: *Lanzarote* y *Tristán*. A estos dos, incorpora tres ejemplos más hispanos: *Amadís*, *Esplandián* y *Tirante*.

El *Triunfo de Amor* de Petrarca había sido traducido al castellano por Álvaro Gomez de Ciudad Real o Guadalajara (c. 1510), aunque Molina no sigue esta traducción, sino con toda probabilidad el original italiano³⁶. Estos versos de Petrarca en concreto, los referidos a los personajes de la

³⁶ La de Gómez de Ciudad Real es traducción, bastante libre, de únicamente el primer *Triunfo*, en octavas. Los versos correspondientes dicen: «Lanzarote, y don Tristán, y el rey Artús, y Galván / y otros muchos son presentes, / de los que dizen las gentes / que a sus aventuras ban» ([LI], vv. 505-510; Recio, 1998: 74). Los últimos versos se hicieron muy populares y aparecen repetidos, por ejemplo, en *Don Quijote* (I, 9; I, 49; II, 16).

materia de Bretaña —«Lancilotto, Tristano e degli altri erranti» que «le carte empion di sogni»—, seguirán teniendo eco más adelante, en plena discusión renacentista sobre la relación entre novela y épica desatada especialmente a partir de la publicación del *Orlando* de Ariosto. En la *Gierusalemme liberata* (1575) de Torquato Tasso todavía se menciona: «[...] e taccia Artù qu' suoi / erranti, che di sogni empion le carte». Pero mucho antes los había parafraseado —prácticamente plagiado— Ciego da Ferrara, el autor del *Mambriano*, la obra de cuya más que plausible relación con el *Tirant* hemos hablado anteriormente. Se describe, en efecto, en el *Mambriano*, I, 52, vv. 1-4 (con una écfrasis que copia literalmente los versos de Petrarca): «Sotto la quarta logia eran scolpiti / Color che han piene le carte di sogni, / Lancilotto, Tristano e gli altri arditi, / Onde convien che il volgo indarno agogni» (Gesiot, 2018, 156).

Sin embargo, esta metáfora petrasquesca utilizada por Molina —«le carte empion di sogni» / «hinchén las cartas de sueños»— no la encontramos solamente en la tradición italiana, desde Ciego da Ferrara a Tasso, sino también en al menos tres autores hispanos, y siempre en parecido contexto. El primero es Gonzalo Fernández de Oviedo, quien en sus *Quinquagenas de la nobleza de España* (1544-1546) glosa algunos versos del mismo *Triunfo de Amor* (entre otros de Petrarca), sirviéndose de los comentarios a esta obra que había escrito Alessandro Vellutello:

Justa petición y sancto consejo da aquí el testo a todos los que hablan y escriben para que no cuenten historias dubdosas y vanas, pues que en su mano está callar, o hablar verdades. E por esas cosas fabulosas dixo Françisco Petrarca en el capítulo terçero del *Triumpho de amor*: «Escúsate de contar / historias que son dubdosas; / no relates tales cosas / que inçiten a pecado». [...] Así que para inteligençia desas historias vanas dize su comentador [Vellutello] que en los libros de los antiguos romançadores se lee que Lançarote e Tristán fueron dos entre los otros famosos cavalleros aventureros quel rey Artús de Bretaña tuvo en su corte, e esos hizieron señalados fechos en armas. Mas los romançadores (que son los que en Italia llaman charlatanes), o que cuentan al vulgo, cantando novelas, juntaron con esas historias muchas fábulas, por dar pasto o entretenimiento al vulgo. E por tanto dize que hinchén las cartas, o hojas, de sueño, de que se sigue quel vulgo, errando agoren y devanee fantasticando (*Quinquagenas*, 636; *apud* Valero Moreno, 2013, 181-182).

Y, más adelante, insistirá en el mismo sentido:

Y los doctos bien saben que como lo digo. E los curiosos no se engañen con ficiones o fábulas de ventosos tractados en que hallarán alabados, como dize el Petrarca, aquellos que el papel o cartas hinchén de sueño, Lançarote e Tristán, e los otros errantes, o cavalleros de aventura, que entendida la verdad es contar desatinos y amores vanos. Y una levadura para enbavar e detener libidinosos e encender otros, e quebrar lanças que nunca ovo y espadas que nunca se amolaron, e perder el tiempo escuchando lo que nunca aconteció, ni aun pudo ser, pues que todo fito y fabricado por ombres atentos a componer mentiras para sacar dineros con ellas de las bolsas de los engañados que suelen cevarse del aire, e para enriquecer impresores [sic] e libreros con una mercadería que devría en el mundo ser escusada e aun muy castigada (*Quinquagenas*, 637; *apud* Valero Moreno, 2013, 182).

De nuevo tenemos a un autor de libro de caballerías, Fernández de Oviedo, criticando su propia obra, los mismos libros de caballerías en los que él mismo se había implicado. Su *Claribalte*, posible obra de juventud, se publicó en 1519. Extraña por ello, además de la paradoja de la crítica, el contundente ataque al ánimo de lucro de los «impresores [sic]» y «libreros»³⁷.

El segundo en utilizar la gráfica imagen de Francesco Petrarca es Diego Gracián de Alderete en el «Prólogo» a su traducción de los *Moralia* de Plutarco (1548). La actitud de Alderete está muy próxima a la de Juan de Molina. La veracidad de Plutarco se contrapone a las «mentiras y patrañas fingidas» de los libros de caballerías que «hinchén los papeles de mentiras», al igual que, para Molina, la veracidad de Apiano se oponía a las

³⁷ Como apunta Valero Moreno, para Fernández de Oviedo «la ficción vana se ha extendido como una mancha de aceite hasta constituir una epidemia social en cuya fiebre inventores, libreros e impresores colaboran con una audiencia deseosa de relatos escapistas y emociones fuertes cuyos formatos se multiplican para cebar cada uno de los rincones del deseo tanto en Europa como, ya entonces, en la Nueva España» (Valero Moreno, 2013, 182). Gonzalo Fernández de Oviedo compuso las *Quinquagenas de la nobleza* entre 1544 y 1546, por lo que Juan de Molina no pudo tener en él un modelo a seguir. Fernández de Oviedo acude constantemente, como ha demostrado el mismo Valero Moreno (2013), a los comentarios de Alessandro Vellutello a *I trionfi* de Petrarca, que se publicaron en 1525. De manera que tampoco era posible que esos comentarios pudieran estar al alcance de Juan de Molina, que publica su traducción de Apiano en 1522 y por tanto tuvo que haber leído antes de esa fecha los versos de Petrarca.

falsedades de los libros de caballerías:

Así que en lugar de *Tristanes, Reynaldos, Florisandos, Primaleones y Duardos*, y otros cien mil tales que *hinchen los papeles de mentiras*, donde muchas personas muy a menudo gastan sus buenas horas, por medio de esta traslación tomarán un pasatiempo no menos provechoso que deleytable y honesto (*apud* Sarmati, 1996, 139-140, núm. 24)³⁸.

Y el tercero –y último, que yo conozca– que utiliza una imagen muy próxima a la de Petrarca para criticar la literatura caballeresca es Gonzalo de Illescas, en su *Historia pontifical y católica* (1565). Aunque no es exactamente de llenar las letras o «hinchir las cartas de sueños» de lo que habla Illescas, creo que utiliza una variante igualmente transparente de la misma imagen cuando dice que de estos libros las gentes no pueden sacar más fruto que «hinchirles las cabeças de viento». En la cita se contrapone, como habitualmente, la «deshonestidad» y el «atrevimiento» de los libros de caballerías (en este caso, «Amadises, Reinaldos y Esplandianes y otros portentos...») a la «historia» y la «verdad» representadas por los Evangelios. Y, puesto que han profanado sacrílegamente esa verdad histórica, se propone incluso la drástica condena de su quema pública:

Otras muchas razones podría decir aquí que me movieron a tomar la pluma, demás d'esta que es la principal; no las digo por no me alargar más. Sólo una diré, que fue por dar a los de mi nación y lengua un honesto entretenimiento para que se ocupen en leer y tengan juntas delante tantas cosas, tan dignas de ser leídas y tenidas en la memoria, porque, de oy más, no gasten su tiempo en leer libros de cavallerías y de hazañas fingidas, de los cuales ningún otro fructo pueden sacar, más de hinchirles las cabeças de viento, y estragarles los gustos para que no puedan después tomar sabor de leer verdades. Y aún lo peor es, muchas vezes y casi siempre, sirven los tales libros prophanos de provocar a deshonestidad los castos oídos de las doncellas y dueñas que los leen. Es cosa que cierto me espanta, como entre tantos libros como se han condenado en nuestros días, no se han mandado quemar públicamente estos Amadises, Reinaldos,

³⁸ Alderete vuelve a atacar «estos libros desvariados de patrañas fingidas» en el prólogo a la traducción suya de otro texto clásico, en este caso las *Obras* de Jenofonte (Salamanca, 1552). Cfr. Sarmati, 1996, 141, núm. 27.

Esplandianes y otros portentos de libros que, con tanto atrevimiento, han osado usurpar el honestísimo sancto nombre de historia, como si se pudiese llamar historia cosa que no tenga por principal objeto la verdad. Mas espero yo en Dios que algún día lo tengo de ver y entonces nos vengaremos, los que tenemos esta profesión de las buenas letras, de los que han profanado sacrílegamente el nombre de la historia que principalmente a la del sancto Evangelio, por ser aquella la pura verdad (*apud* Sarmati, 1996, 148-149, núm. 39).

4. «De pestiferis libris»: la mención de Luis Vives en *De institutione feminae christiana* (1523)

Dos años después, encontramos una de las más o quizás la más reconocida de todas las citas cuando se habla de ataques a los libros de caballerías. Se trata de la famosa del gran humanista valenciano Juan Luis Vives (1492-1540)³⁹. Sería injusto y anacrónico –aunque con demasiada frecuencia se hace– leer fuera de su contexto pedagógico las citas de Vives, amigo de Erasmo de Rotterdam y una de las personalidades principales del humanismo europeo del XVI. Escribir sobre la educación de la mujer cristiana, en el siglo XVI, era reconocer su papel social, aunque naturalmente dentro del seno familiar y centrado en la función de educadora de sus hijos. Toda una evidente transformación, aunque nos cueste reconocerlo hoy, respecto a etapas anteriores en las que no se había legitimado todavía esa faceta de autonomía doméstica y decisivo rol familiar.

De institutione feminae christiana (1523) es una obra dedicada a Catalina de Aragón, reina de Inglaterra, aunque en realidad escrito para ayudar a la educación de su hija, la joven princesa y futura María I de Inglaterra, que a la sazón contaba con siete años de edad. La célebre cita de Vives criticando la lectura de libros de caballerías se incluye en su quinto capítulo, que versa sobre los escritores que deben ser leídos o no por las mujeres

³⁹ La bibliografía sobre Juan Luis Vives es inmensa. Se puede acceder a una selección valorativa de la misma, a través del reciente estudio de Narro (2015), que se centra en el pensamiento cristiano, las fuentes clásicas y el tema de la educación de la mujer, partiendo justamente de un detenido análisis del *De institutione feminae christiana*, el libro en el que vamos a fijar nuestra atención.

(«Qui non legendi scriptores qui legendi»):

Hoc ergo curare leges et magistratus congruit. Tum et de pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus, quarum ineptiarum nullus est finis [...]: Celestina lena, nequitiarum parens; Carcer amorum. In Gallia Lancilotus a lacu, Paris et Vienna, Ponthus et Sidonia, Petrus Provincialis et Magalona, Melusina, dona inexorabilis. In hac Belgica Florius et Albus flos, Leonella et Canamorus, Turias et Floreta, Pirus et Thisbe⁴⁰.

El listado de Vives está evidentemente monopolizado, si exceptuamos los populares *Celestina* y *Cárcel de amor*, por los libros de caballerías. Y aparece, de nuevo, *Tirant* junto con *Amadís*. Obsevamos que en el original latino (1523), que se tradujo en pocos años a varias lenguas, Vives diferencia explícitamente entre los textos españoles –*Amadís*, *Esplandián*, *Florisando*, *Tirant lo Blanc*, *Tristán de Leonís*–, los conocidos en Francia –*Lancelot du Lac*, *Paris et Vienne*, *Ponthus et Sidonie*, *Pierre de Provence et Magalonne*, *Melusine*– y los populares en Flandes («in hac Belgica», donde Vives residía en aquellos momentos): *Florius et Albusflos*, *Pirus et Thisbe*, *Leonella et Canamorus*, *Turias et Floreta*. Tras las parejas notorias de *Flores y Blancaflor* y *Píramo y Tisbe*, los cuatro últimos nombres han producido a veces desconcierto en la interpretación. Pero corresponden a las dos partes de una novelita breve española, al parecer desconocida en francés, *Canamor* y *Turián* que, sin embargo, se leería desde 1523 traducida del castellano al neerlandés en dos partes, cada una de ellas protagonizada por Canamor (padre) y Turián

⁴⁰ En la reedición revisada de la *Institutio*, publicada en Basilea, 1538, por la que citamos, Vives (1996-1998, I, 49-50) incorpora, respecto a la de Amberes, 1524, unos pocos textos, como «Splandianus» o «Carcer amorum», que en la de 1524 no estaban, así como algún adjetivo (para «Tristanus, quarum ineptiarum nullus est finis», o para «Melusina, domina inexorabilis»), que no modifican fundamentalmente ese listado censorio monopolizado, como dice Gagliardi (2010, 50-51), por los libros de caballerías e historias caballerescas, si descontamos las obras de Fernando de Rojas y Diego de San Pedro. El texto de Vives ha sido estudiado recientemente, además de por Narro (2015), de manera más específica para el contexto francés de críticas a los libros de caballerías, por Montorsi (2015a, 116-120; y 2015b). Como dice Montorsi: «Une quinzaine d'années après la première rédaction, Vivès s'étonne, s'indigne plutôt, du foisonnement des livres. Sous les yeux impuissants du pédagogue, les romans de chevalerie se multiplient. Ce son des livres nocifs; la source de ces 'fadaises' est inépuisable» (2015a: 116). Y añade luego: «Dans les traductions françaises du texte de Vives, parfois on perd la mention de *Tirant*, bien sûre moins connu en France qu'*Amadís*» (2015a, 118).

(hijo). La «Leonella» que menciona Vives es la amada de Canamor, mientras que «Floreta» es la de Turián, el hijo de Canamor. Vives estaba perfectamente al tanto de publicaciones, gustos y modas literarias en buena parte de Europa⁴¹.

La preocupación de Vives por la educación de las mujeres no era infundada. Lo resume persuasivamente Gagliardi, en un trabajo reciente donde preciosos nuevos datos se suman a otros ya conocidos sobre las lecturas de libros de caballerías por parte de las mujeres:

Niñas, muchachas, recién casadas, jóvenes madres: todas se desvivían por conocer los últimos lances de Amadises y Esplandianes; algunas se creyeron renovadas Orianas [...]. Las mujeres de la época, españolas como portuguesas, italianas, francesas, inglesas, alemanas y flamencas, compraban, revendían, alquilaban, prestaban y tomaban prestados, leían y escuchaban leer libros de caballerías, y no dejaron de hacerlo ni siquiera cuando se multiplicaron las miradas censorias de padres, maridos, confesores y bien pensantes: si era preciso, camuflaban las lecturas prohibidas entre obras de devoción, o bien escondían esos «sermonarios de Satanás» [es la expresión de Alejo Venegas] bajo la cama o en el fondo de un baúl, para sustraerse al control del cónyuge. Desde luego la necesidad de extremar las precauciones se hizo cada vez más apremiante, porque ante el éxito arrollador (y pan-europeo) del género caballeresco, un ejército de moralistas, armados de buenos textos y mejores propósitos, había emprendido una verdadera cruzada contra dicha literatura de evasión, repleta de locuras y vanidades (2017, 113-114).

«Moralistas armados de buenos textos y mejores propósitos». En efecto, el eco del anatema de Vives resuena pocos años más tarde en un pasaje del *Tratado de ortographía* de otro humanista, Alejo Venegas (1531):

Pocas disciplinas hay en que no haya libros dañosos, o a lo menos, superfluos. Porque empecemos de nuestra lengua castellana: no nos embiaría a decir desde

⁴¹ He estudiado con bastante detalle (Beltrán, 2015a) la novela breve de *Canamor y Turián*, incluyendo su mención en la cita de Vives, así como el tema de su traducción neerlandesa, muy próxima en el tiempo a la primera edición conservada del texto original castellano. Vives pudo haber conocido esta traducción en Flandes, lo que podría explicar perfectamente la inesperada presencia en el listado de esta historia caballeresca menor, relativamente desconocida, al lado de otras historias breves y libros de caballerías mucho más célebres.

Lovaina Ludovico Vives tanto mal de nuestros libros vulgares, si viera él que, en alguna manera, se podía soportar corrupción de costumbres, y por eso, allende de los Amadises y los Tirantes con toda su clase, con mucha razón difunde su satírica saña en la lena de Celestina, que en mi verdad no hay Marcial que tanto mal haga en latín, quanto esta flora patente desflora la juventud en romance (66-67)⁴².

Esta mención no tendría mayor relevancia, teniendo en cuenta que es cita expresa y casi literal que recoge la de Vives, suscribiendo la opinión del gran humanista como refuerzo de la propia. Sin embargo, cobra una dimensión ulterior, si aceptamos la sugerencia de Eisenberg (1980), cuando estudia la figura de Venegas como censor eclesiástico, incluyendo la faceta de censura (o no censura, como vamos a ver) de libros de caballerías. Para Eisenberg, teniendo en cuenta que Venegas fue realmente el primer letrado que recibió un encargo de censor de libros de caballerías (y, por tanto, uno de sus primeros críticos), su negativa a actuar en contra de ellos, es decir, a prohibirlos, pudo marcar la pauta de la práctica inquisitorial posterior⁴³. En definitiva, su función oficial era detectar y eliminar errores religiosos, pero Venegas –que Eisenberg duda que hubiera realmente leído entero alguno de estos libros caballerescos– no los encontró en ellos, puesto que la orientación religiosa no era nunca reprochable, y menos cuando desarrollaban temas y geografías de cruzada. La cita de Venegas es importante por varias razones: por ese mismo subrayado de la cita de Vives, porque conserva la alusión a «los Tirantes» (que podía haber eliminado, al igual que suprime las de *Esplandián* y *Florisando* presentes en Vives) y, sobre todo, porque, como ha visto Gagliardi (2008), se puede trazar un camino coherente de crítica humanista entre Vives y él, Venegas,

⁴² Cito de la edición de Toledo, Lázaro Salvago, 1531, digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica, URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092102&page=1> > (cons. 1/9/2019). Puede leerse también en la edición moderna de Nieto Jiménez (1986). El pasaje lo recoge Sarmati (1996, 120, núm. 6). La coletilla «con toda su clase» revela un indefinido despectivo (toda la caterva, toda la chusma) que ha sido bien analizado para el caso francés por Montorsi (2015b).

⁴³ «It is well known that romances of chivalry –secular ones, at any rate– were never censored. While this fact reflects well on the practice of censorship in sixteenth-century Castile, it is worth pointing out that Venegas may have set a model by himself declining to act against any of them» (Eisenberg, 1980, 240-241).

en torno a las «fábulas» o «libros milesios», que son en definitiva «libros de vanidades enherboladas»⁴⁴.

5. «Tirantes al blanco de la gloria»: la *Cavallería Celestial* de Jerónimo Sempere

5.1 *Un libro prohibido por la Inquisición*

Tras las de Juan de Molina y Luis Vives, la tercera mención de la novela de Joanot Martorell en la crítica del siglo XVI a los libros de caballerías estará a cargo de otro valenciano, Jerónimo Sempere (Samper, o Sampedro)⁴⁵, autor, entre otras obras, de un más que peculiar libro de caballerías a lo divino, la *Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante* (Valencia, Iohan de Arcos, 1554; Amberes, Martín Nucio, 1554)⁴⁶. El libro va

⁴⁴ Venegas, en efecto, ya habla en la «Epístola al lector» que introduce la *Teológica descripción de los misterios sagrados* (1541) de Álgar Gómez, de que «todos los milesios escrivieron sus cavallerías amadíscas y esplandiánicas hervoladas» (*apud* Sarmati, 1996, 130-131, núm. 14).

⁴⁵ Como «Hieronymo Sanpedro» aparece en la portada de la *Cavallería Celestial*, pero como «Hieronymo Sempere» firma la *Carolea* (1560), su principal obra. Y Gil Polo lo llama «Sempere» en el «Canto de Turía» de su *Diana enamorada*. Cerdá y Rico, en las útiles *Notas al canto de Turia* que acompañan a su edición de *La Diana* (Cerdá, 1778: 380-384), lo apellida casi siempre Sempere (o Semperius). Jerónimo Sempere era hermano del humanista y retórico Andreu Sempere, catedrático de Gramática Latina de la Universidad de Valencia. Andreu firma dos poemas que se publican como preliminares de la *Segunda parte* de la mencionada *Carolea* compuesta por su hermano Jerónimo: un *carmen* en latín, «ubi loquitur Hispania», que lleva en su epígrafe los nombres del emperador Carlos y de su propio hermano, y, a continuación, unos endecasílabos encadenados, en castellano, dedicados esta vez sólo a la encomiable labor de su hermano. Sabemos, por otra parte, que Jerónimo Sempere organizó un famoso certamen en honor a la Inmaculada Concepción, en 1532 (véase más adelante).

⁴⁶ A estas dos ediciones, publicadas en el mismo año, se sumaría otra también de 1554 publicada en Venecia. Herrán Alonso (2004) analiza y resuelve la prioridad entre estas ediciones. Manejo y cito por el ejemplar de Amberes. Este primer libro fue seguido de una segunda parte, lamentablemente perdida, pero de la que tenemos noticias, la *Cavallería Celestial de las hojas de la Rosa fragante*, donde se hacía lo mismo que en el primero, pero con sucesos narrados en el Nuevo Testamento. Y tendría que haber culminado incluso con una tercera parte. Como señala Herrán Alonso: «Todo ello con el fin último de hacer a los lectores volver al gusto por los libros sagrados mediante el artificio de presentarles algunos de sus episodios más narrativos como si de aventuras caballerescas se trataran, pero sin perder la oportunidad de criticar, de paso, a las ficciones caballerescas como responsables de una imperdonable marginación de las letras sagradas» (2004, 1031-1032).

recorriendo distintos episodios del Antiguo Testamento, desde la rebelión y caída a los Infiernos del ejército de Luzbel y sus demonios, hasta el reinado de David, pasando por Adán y Eva, etc., todos ellos puestos al modo caballeresco. La obra, proyecto absoluto y literalmente extraordinario (o, mejor, exorbitado), puede antojársenos de una ingenuidad disparatada y supina cuando nos acercamos de manera condescendiente y distante a su lectura. Por ello mismo, considero que tiene enorme interés tanto en sus objetivos como en sus resultados, aunque no sea éste el lugar de analizarla más que en lo que atañe a la mención a *Tirante* que hace Sempere, así como en lo que afecta a su autor y a su contexto de composición, edición y recepción⁴⁷.

En la época, sin embargo, no resultaría tan ingenuo o inocente como lo podemos juzgar hoy, puesto que cuenta con la excepcionalidad meritórica de haber sido el único libro de caballerías condenado por la Inquisición, exactamente en 1559⁴⁸. Y, en efecto, pese a las acervas críticas morales que estamos leyendo y comentando, paradójicamente, no conocemos otro libro de caballerías que fuera a parar a los índices de prohibidos, ni en España ni en Portugal. Evidentemente, para la censura inquisitorial el proyecto de Sempere resultó no sólo insensato, sino peligroso, pues entendería que su presumiblemente loable experimento de conciliar materia caballeresca con materia religiosa podía atacar directamente los fundamentos de la fe, al distorsionar o degradar esta última a puro entretenimiento fabuloso.

Pues bien, la cita de *Tirante* en la *Cavallería Celestial* se presenta en medio de la no muy extensa «Epístola proemial del autor» introductoria al libro (ff. 3r-5r) y dice así:

Aquí hallarán traçada no una Tabla Redonda, mas muchas; no una sola aventura, mas venturas diversas; y esto no por industria de Merlín, ni de Urganda la

⁴⁷ Véanse los trabajos de Herrán Alonso (2004 y 2014) y Bègue y Herrán Alonso (2014).

⁴⁸ Lo resume Herrán Alonso: «Cuatro años más tarde, en el primer índice de libros prohibidos que se hace público, la *Celestial* es compañera de viaje del *Lazarillo*, de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y de algunas piezas teatrales de Gil Vicente y de Torres Naharro, por citar algunas de las más famosas de las diecinueve obras castellanas de carácter literario que componen la fatídica lista» (2004, 1033).

Desconocida, mas por la divina sabiduría del Verbo hijo de Dios, a los hombres escondida, investigable y secreta. También verán, no al maestro Elisabad, diestro en la corporal cirugía, pero muchos cirujanos acuchillados por la experiencia de su milicia, los quales con los unguentos de su santo exemplo sanarán a los heridos sus espirituales heridas. Hallarán también no un solo Amadís de Gaula, mas muchos amadores de la verdad increada, no un solo Tirante el Blanco, mas muchos tirantes al blanco de la gloria, no una Oriana, ni una Carmesina, pero muchas santas y celebradas matronas, de las cuales se podrá colegir ejemplar y virtuosa erudición (3v-4r)⁴⁹.

La mención no sólo de «Tirante», sino de «Carmesina» ya implica un conocimiento de algo más que el título de la obra. Jerónimo Sempere o bien había leído o tenido en sus manos el *Tirant*, en su original catalán o tal vez ya traducido al castellano, o bien simplemente no lo había leído, pero había oído hablar de él. En todo caso, daba por supuesto que la pareja de sus protagonistas era tan popular al menos para sus lectores como la otra pareja, «Amadís de Gaula» y «Oriana». Aunque hay que rendirse a la evidencia de que Sempere trae a colación a «Tirante» tanto –o menos– por los ecos de su fama como porque le viene bien por el juego de palabras con «tirar al blanco de la gloria».

5.2 *El retruécano de «tirar al blanco»*

En cuanto al juego de palabras, Sempere recoge el envite de enredar con el equívoco onomástico ya inherente al original de Joanot Martorell, cuando combina «Tirant lo Blanc» (o «Tirante el Blanco») con una –solamente una de las varias posibles– de sus connotaciones derivadas, la de «tirando al blanco». Sempere es aficionado a los juegos de palabras, a veces de manera tan pedante o absurda como cuando se enreda con el «pero» y el «empero», a propósito del «pero» o «pera» o «mançana» de Eva en el

⁴⁹ Seguimos el ejemplar que alberga la BNE de la edición de Hieronymo Sanpedro, *Libro de canalleria celestial del Pie de la Rosa Fragante*, Amberes, Martín Nucio, 1554, a través de la Biblioteca Digital Hispánica (URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091510&page=1> > (cons. 1/9/2019). Actualizo ligeramente ortografía y puntuación. Para los complejos problemas de prioridad entre la edición valenciana (Iohan de Arcos, 1554) y la de Amberes (también de 1554), véase Herrán Alonso (2004). Para la inclusión de la obra dentro de la crítica a *Tirant*, véase Mérida (2006, 58).

Paraíso⁵⁰.

Conociendo la multiplicidad de modelos de caballería que reúne el héroe Tirant, no podemos negar la concentración de diversos juegos en torno a su nombre, desde la misma concepción de la obra en el ambiente valenciano o napolitano de su autor. Eran juegos que estaban muy vivos, latentes desde la poesía cancioneril de la segunda mitad del siglo XV y presentes en muchos fastos cortesanos. La copla VII de un poema construido sobre el tópico cancioneril del asalto alegórico a la torre fortificada, escrito por un poeta valenciano, Quirós, que aporta una cuarentena de composiciones al *Cancionero General* de 1511, juega con los «tirantes» como pieza de defensa de artillería. Los versos dicen así: «Verná aqueste Amor a vos / para ver de conquistaros, / y empeará de tiraros / dos a dos / los tiros por derribaros. / Los amantes, / como mantas de *tirantes*, / recibirán vuestros tiros; / sus suspiros / passarán passabolantes» (vv. 61-70)⁵¹.

Poco más tarde, en la *Questión de amor*, publicada en Valencia (Diego de Gumiel, 1513), se incluye como en una crónica o revista de salón la descripción de varios desfiles cortesanos, en medio de los cuales destacan los juegos de ingenio, los símbolos y los enigmas. Algunos de los personajes femeninos son históricos y pertenecen a las cortes italo-aragonesas de principios de siglo, con nombres distorsionados en la ficción, pero muchas veces reconocibles y asociados a personajes valencianos. Las letras o mensajes que lucen en sus repetidos desfiles remiten a los simbolismos de los colores en sus vestidos, y las combinaciones con letras son muchas⁵².

⁵⁰ *Cavallería Celestial*: «[...] dando crédito a las palabras de Luzbel, cogió el pero o mançana, pero ya que lo uvo cogido, fuera bien que antes de comer el pero, pusiera entre él y la boca un empero, con pensar que comiéndolo avía de morir [...]» (f. 30r).

⁵¹ Sigo la edición de González Cuenca (2004, III, 363-364). Su autor, Quirós, muy escasamente documentado, podría coincidir con el valenciano Diego Núñez de Quirós. Aunque puede tener otras acepciones, el «tirante», asociado aquí a la «manta», es un «madero más delgado que quartón, angosto y largo» (DRAE). El juego verbal comprende la *annominatio*, con políptotos de «tiraros», «tiros», «tirantes», y otros recursos.

⁵² Por ejemplo, la combinación de leonado y morado con blanco se puede interpretar en sentido amoroso, gracias a la clave que da la letra: «Do pasión d'amor no afloxa, / lo blanco da más congoxa» (Perugini, 1995, 69). Y así también, una tal Laurencia combina los vistosos rasos amarillos y azules con una letra que aporta un mensaje difícil de descifrar (pero obsérvese la alusión a «vencer lo blanco»): «Lo

La marquesa de Pescara, por ejemplo, célebre poeta y protectora de las artes, combina raso blanco y carmesí, jugando su letra con los conceptos de merecimiento y padecimiento. Pero más adelante, en una justa, desfilan una serie de mantenedores y aventureros. Flamiano, el protagonista de la *Questión de amor*, es el primero; saca un caballo con unos paramentos de brocado blanco y unas cortapisas encarnadas, sobre las cuales unas «letras de plata grandes» decían:

Quien a lo blanco tirare
donde guarda lo 'ncarnado,
por demás avrá tirado
(Vigier, 2006, 309)⁵³.

Y mucho más cerca de las fechas de publicación de la *Cavallería Celestial*, el mismo Sempere fue el principal instigador de la celebración, en 1532, del que sería el último certamen poético de cierta importancia con composiciones en valenciano, organizado en honor a la Inmaculada Concepción en la iglesia de Santa Catalina de la ciudad del Turia. Y los poemas, en los que, como veremos más adelante, participaron los principales poetas del momento, se componían «tirant a la joia», es decir, «tirando al blanco», para alcanzar el premio⁵⁴.

En conclusión, la polisemia del nombre de «Tirant» se abre a todavía más posibilidades interpretativas cuando leemos estos retratos de corte y de poesía de la primera mitad del siglo XVI, en alguno de los cuales se vincula con la exhibición de sentimientos amorosos o religiosos no sólo el

más porque desespere / quien vencer lo blanco espera / las dos porque vaya fuera» (*Ibid.*). Ver más ejemplos jugando con el «blanco», en Perugini (1995, 69-70) y en Vigier (2006, 182-183).

⁵³ Continuarán más letras, que insisten en las alegorías amorosas. Sigo la lectura de Vigier (2006, 309), que coincide con la de Andrachuk (2006, 147), quien también lee el último verso como «aurá tirado». Aunque Perugini (1995, 148) da como lectura de ese verso «por demás aur tirado», entendiendo «aur» como «oro», lo que podría relacionarse con las víboras de oro, que aparecen enseguida (posibles alusiones al escudo de la familia Sforza-Visconti). La lectura «oro tirado» no sería extraña, si tenemos en cuenta, por ejemplo, «Saya de oro tirado / pues d'amor tirada fue», en *El cortesano* de Luis de Milán; o, en el mismo desfile de la *Questión*, la cimera de Ypólito de Castril con «unos tornos de tirar, hilo de oro con su hilera» (Perugini, 1995, 152-153; Andrachuk, 2006, 152).

⁵⁴ Véase Ferrando (1983, 783-788), Marino (1992, 7) y Martínez Romero (2001, 80).

binomio blanco / rojo carmesí (Tirant lo Blanc / Carmesina), sino la acción de tirar «al blanco» o a «lo blanco». Que es, en definitiva, con lo que juega Jerónimo Sempere, conocedor de esos significados poéticos, decantando el sentido —con un desplazamiento que no excluiría el distanciamiento irónico— hacia lo religioso: «otros tirantes [que tiran o disparan] al blanco de la gloria».

5.3 *Los sonetos preliminares y el círculo de amistades literarias de Jerónimo Sempere*

Los sonetos preliminares de cualquier obra clásica informan sobre el grupo literario que arropa una empresa de edición. En un proyecto relativamente insólito como el de Sempere, que parecía abocado, por su arriesgada apuesta, a la censura eclesiástica, parece relevante preguntarse por los integrantes de ese grupo de allegados y aliados intelectuales⁵⁵. Más, si sabemos que algún integrante del mismo pudo haber estado implicado en otros proyectos no sólo poéticos o de traducción, sino también específicamente caballerescos, como sería el caso de Aunés, que examinaremos con especial atención. La «Epístola proemial» de Sempere a su *Cavallería Celestial* va seguida de cinco sonetos (ff. 5r-6v). Luego, todavía continuará un «Prólogo» (f. 7r-v), donde el autor juega igual de osadamente que en resto del libro con el tópico del manuscrito encontrado, y un «Alfabeto» donde desglosa un índice onomástico.

De los cinco sonetos preliminares, el primero es de Andreu Martí Pineda o «Andrés Martín Pineda», como aparece aquí⁵⁶, y su dedicatoria parece premonitoria de la suerte de la obra total, porque va dirigida «Al zoilo y detractor» («zoilo», por «crítico literario», como el Zoilo censor de Homero), comenzando: «No rompas con los dientes esta Rosa»; el

⁵⁵ Marín destaca cómo estos versos sirvieron en ocasiones «para contraatacar y contrarrestar, en la medida de lo posible, estas críticas [las de moralistas y autores graves], rebatiendo sus argumentos, elogiando ante todo el estilo y la moralidad de estos libros, presentándolos como dechados, como modelos dignos de imitación donde se pueden encontrar sentencias y enseñanzas provechosas además de entretenimiento» (2005, 1064).

⁵⁶ El nombre aparece castellanizado, como hemos visto que pasaba con Sempere, quien también se castellaniza aquí como «Sanpedro»; aunque ambos se presentan con nombre y apellido en catalán en la mayoría de los textos que conocemos suyos.

segundo soneto, en latín, se atribuye a un tal «Petri Castellani», poeta difícil de identificar⁵⁷; el tercero, a «Juan Hieronymo Aunes» (que habremos de acentuar «Aunés», teniendo en cuenta que rima con aguda en los versos del *Morgante* que veremos a continuación); y los dos últimos a Cosme Violaigua, el primero de ellos en latín y el segundo en castellano. Los cuatro autores de los cinco sonetos abren para nosotros una ventana a un círculo de complicidades tejidas en torno al autor principal, Sempere. Esa nueva luz, por lateral o tangencial que sea, nos lleva a examinar con mayor detalle alguna parte de las actividades literarias tanto individuales como del grupo.

5.3.1 *Jerónimo Aunés*

Nos interesa destacar en primer lugar al tercero de los letrados que colaboran con sus sonetos preliminares: Jerónimo Aunés. Su nombre y apellido coinciden exactamente con los del traductor del italiano al español del libro de *Morgante* de Luigi Pulci (Libro I, Valencia, Díaz Romano, 1533; Libro II, Durán de Salvanyach, 1535)⁵⁸. No hay, que yo conozca, fuera estas dos, ninguna otra mención de un «Hieronymo Aunes», ni en Valencia ni en otros lugares, aunque sí una atribución de autoría de una obra poética a alguien con el mismo apellido, «Aunes» o «Aunés», que considero que merece atención. Se trata del «Menor Aunes» que aparece como autor de un poema recogido en un pliego suelto que recoge una composición

⁵⁷ Para su posible identificación con un tal Pedro o Pere Castellar, véase Valsalobre (2003, 177).

⁵⁸ El nombre de Jerónimo Aunés había sido identificado por Marta Haro, editora del *Morgante*, con todas las cautelas posibles, con el de Jerónimo Artés, poeta y, además, conocedor del mundo italiano (2010, XL-XLIII). Asume y suscribe esta identificación Guerriero (2015, 110-111). Para la figura de Artés como poeta, véase Pérez Bosch (2009, 35-47). Y es que, en efecto, un libro que hemos mencionado anteriormente al hablar de Juan de Molina, el anónimo *Arderique* (Valencia, Juan Jofre, 1517), atribuido por algunos a su corrector, que fue precisamente Molina, se presenta con un «Prólogo sobre la traducción y nueva impresión del dicho libro dedicado al noble y muy virtuoso señor Hierónimo de Artés, donzel», tal vez compuesto por el mismo Juan de Molina que corrige el libro. Y en el colofón del *Claribalte* (Valencia, Juan Viñao, 1519) encontramos, como composición final, un «Deo gracias [de] Mosén Jeroni Artés a los lectores».

titulada *Sermón de amores*⁵⁹. El pliego está fechado en 1535 y el *Sermón* consta de más de ochocientos dísticos, exactamente 1614 versos, que están dispuestos con un original esquema estrófico. Aunque estos versos son catalogados por su editora dentro del género cancioneril del «perqué» (y sin duda están emparentados con ese procedimiento), aquí se riza el rizo de la dificultad y el virtuosismo jugando con la alternancia del octosílabo y el tetrasílabo, como hacen las llamadas coplas «codolades» en la tradición poética catalana⁶⁰. No localizo ese mismo pie quebrado cada dos versos en ninguna otra composición en castellano, ni de ese momento ni de otros, pero sí en cambio en catalán. Me parece que nos podríamos encontrar ante una original adaptación al castellano de esas «codolades», una modalidad en la que se habían escrito algunas de las más interesantes y también de las más populares composiciones valencianas en verso de las últimas décadas del siglo XV, como *Lo somni de Joan Joan* de Jaume Gassull (Valencia, 1497), varias de ellas rescatadas y reeditadas precisamente en estos años por la imprenta valenciana⁶¹.

La atribución del *Sermón de amores* a un posible autor valenciano, como este «Aunes» o «Aunés», que conociera bien la tradición y usos más recientes de la «codolada» en catalán y que se aventurara al riesgo de

⁵⁹ El pliego del *Sermón*, muy bien estudiado, editado y anotado por Perinián (1986), está fechado en 1535 y se puede leer en la Biblioteca Digital Hispánica, URL: < <http://bdh.bne.es/bnearch/deta-llc/bdh0000242449> > (cons. 1/9/2019).

⁶⁰ El «perqué» es un tipo de composición cancioneril basado en una forma métrica que empieza con un verso suelto, seguido de una serie indeterminada de pareados octosílabos (a veces, empieza con quintilla, pero sigue esa misma serie). Lo más llamativo es que el segundo verso de cada pareado o dístico tiene sentido y forma frase con el primero del siguiente, de modo que la disposición de los dísticos aparece en orden contrapuesto a la disposición sintáctica (8, 8a-8b, 8b-8c, 8c-8d, 8d-8e...). En la versión clásica, el segundo verso de cada pareado comienza, en anáfora, con la pregunta «por qué» o la contestación «porque...» (véase Chas, 2012, 13-27). En cambio, en la «codolada» este mismo esquema métrico y conceptual se complica con la alternancia de sílabas: 8-4a, 8a-4b, 8b-4c, 8c-4d, 8d-4e... Por ejemplo, en *Lo somni de Joan Joan* encontramos: «E que per ço, si·s són clamades / d'aquells les dones, / ab prou rahons, / viues hi bones, / y autoritats, / clar mostraran que, tots amats / hi ben volguts, / deuen ésser, hi molt tenguts / en reverència» (8a- 5b, 8b-5c, 8c-5d, 8d-5e...). De igual modo, en el *Sermón de amores* de Menor Aunes; por ejemplo, en su inicio: «Mirando cómo enamora, / lindas damas, / Cupido con vuestras llamas, / he pensado / de poner algo en cuidado / mi reposo, / porque no esté en nada ocioso / mi sentido. / He tomado por partido / de deziros / ...» (vv. 1-10) (8-4a, 8a-4b, 8b-4c, 8c-4d, 8d-4e...).

⁶¹ Véase, a propósito de *Lo somni de Joan Joan*, la reciente recopilación de Martínez Romero (2017).

adaptarla a la versificación en castellano, podría ir sustentada por otra hipótesis: la de que «Menor Aunes» fuera mala lectura, alteración o deturpación de «Hierónimo Aunes»⁶². Lo cierto es que estamos ante unas fechas clave para el mundo editorial valenciano, porque durante la década de 1530 se aprecia el intento frustrado de recuperar y tratar de comercializar desde Valencia los clásicos vernáculos en su lengua original, empezando por una obra magna, el *Espill* de Jaume Roig, o de publicar obras bilingües castellano-catalán⁶³. En ese período, en apenas dos años, dos textos pudieron haber sido creaciones de una misma pluma, la de Jerónimo Aunés: la traducción del *Morgante*, Libros I y II (1533-1535) y el extenso y raro *Sermón de amores* (1535). El soneto preliminar a la *Cavallería Celestial* (1554) vendría casi dos décadas más tarde.

5.3.2 Miguel Jerónimo Oliver y Andreu Martí Pineda

La pareja de juristas valencianos aparece indisolublemente ligada a dos proyectos, igualmente valencianos –por autoría y edición– e igualmente de libros de caballerías, si bien de características muy dispares: el *Valerián de Hungría*, obra del también notario Dionís Clemente (Valencia, Díaz Romano, 1540)⁶⁴ y, años después, el que estamos examinando de la *Cavallería Celestial* (1554). La atribución a Jerónimo Aunés como adaptador

⁶² Es la posibilidad de identificación que Gennert (2007, 203-204, n. 9) comenta que le señaló Pedro Cátedra, tal vez –aventuro yo mismo– pensando en un error de transmisión (Hieronymo > Mínimo > Menor) o en un simple juego de equívoco onomástico.

⁶³ Ese intento lo centraliza justamente un editor venido de fuera, extremeño, Francisco Díaz Romano, que se establece en Valencia en 1530 y ocupa el importante taller del Molí de la Rovella, que había dejado por defunción Jorge Costilla, y había ocupado anteriormente Juan Jofre. En esa imprenta, la más importante valenciana de los siglos XVI y XVII, Díaz Romano publica el Libro I del *Morgante* (1533) y unos años más tarde el *Valerián de Hungría* (1540), ambas obras de traductor o autor valenciano. Pero el mismo impresor había sacado a la luz en 1531 –por tanto, recién llegado a la ciudad del Turia– la primera edición del original catalán del *Espill* del médico valenciano Jaume Roig, con el título de *Libre de les dones*, acompañado de otros textos, igualmente de autores valencianos y escritos en catalán. Uno de ellos, *Lo somni de Joan Joan*, metrificado precisamente con la fórmula de las «codoladas», como acabamos de ver. Díaz Romano, sin embargo, pese a haber editado el *Morgante* y el *Valerián*, como si se arrepintiera de su dedicación a los libros de caballerías, los criticará más tarde, acremente, en la «Prefación» a Diego de Cabranes, *Ábito y armadura espiritual* (Mérida, 1544). Cfr. Sarmati (1996, 132, núm. 16).

⁶⁴ Para la obra de Clemente, véanse los trabajos de Duce (2009 y 2010).

o traductor del *Morgante* no aparece explícita en el Libro I, sino que la hará precisamente Miguel Jerónimo Oliver en unos versos encomiásticos al principio de su Libro II: «¿Quién duda la phrasis del buen orador / sublime poeta Hyeronymo Aunes: / lo mucho que vale según ella es / minero de prosa de mucha primor»⁶⁵. Y en los preliminares al *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente (1540), el mismo Miguel Jerónimo Oliver contribuye con una extensa composición de versos laudatorios, nueve octavas, que van dispuestas después de otras nueve, justamente firmadas por el también notario Andreu Martí Pineda, a quien acabamos de mencionar como autor de uno de los sonetos que anteceden a la «Epístola proemial» en la *Cavallería Celestial* de Sempere. Tanto Oliver como Martí Pineda, en efecto, fueron dos letrados muy bien conocidos en los círculos literarios valencianos, que aparecen embarcados juntos en varios proyectos (Martínez Romero, 2001; Duce, 2010, XVII-XVIII). Y Gaspar Gil Polo los cita a ambos muy cerca de «Semper» en el «Canto de Turia» de su *Diana enamorada* (1565) (Pineda en la estr. 20, «Semper» en la 29 y Oliver en la 30), donde también firma el mismo «Hieronymo Samper» el segundo de los tres sonetos dedicatorios.

Miguel Jerónimo Oliver, doctor en derecho y de cuya obra recogida tenemos cumplida noticia desde las ya mencionadas *Notas al Canto de Turia* de Cerdá y Rico (1778, 384-393), hubo de tener en gran estima a Jerónimo Sempere. Firma también, como jurisconsulto de Valencia (sin el primer nombre, Miguel), las dos primeras composiciones con versos laudatorios de la *Carolea* (1560) de Sempere: la primera, nueve tetrástrofos en latín; la segunda, un soneto en castellano. En la misma *Carolea* los otros sonetos, todos en castellano, van firmados por [Alonso] Rebolledo, Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo⁶⁶. Hay referencias comunes, algo manidas y se

⁶⁵ El ejemplar conservado de este Libro II (C.62.ee.14) se puede leer digitalizado, al igual que el Libro I (G 10287), en la página web de la British Library.

⁶⁶ Rebolledo y Semper («Samper») son citados en *Rosa de amores* por Timoneda. Cfr. Valsalobre (2003, 23) y la reciente edición de Vicenç Beltrán (Timoneda, 2018, 40-41), quien remite a las *Notas* de Cerdá y Rico (1778). Rebolledo es citado por Cervantes en el «Canto a Calíope» de *La Galatea* (Libro VI, vv. 793-800): «Meresce bien en este insigne valle / lugar ilustre, asiento conocido, / aquel a quien la fama quiere dalle / el nombre que su ingenio ha merecido. / Tenga cuidado el cielo de loalle, / pues es del

diría que intercambiables entre los dos juristas: Pineda se refiere en la copla sexta de su composición en el *Valerían de Hungría* al «flumen del agua Castalia», y Oliver, en sus versos del Libro II del *Morgante*, a «aquella Castalia que hizo Pegaso, fuente manante divino liquor». Y si Oliver elogia, en el *Valerían*: «Quién vido tal *frasis* tan alta y subida?», él mismo, en la sexta octava del *Morgante*, alaba esa misma *frasis* en Aunés, dentro de la cita que ya hemos visto: «Quien duda la *pbrasis* del buen orador / sublime poeta Hyeronimo Aunes».

En cuanto a Andreu Martí Pineda, tenemos datos actualizados mucho más ricos gracias, entre otros, al estudio de Martínez Romero (2001), que ofrece un contexto literario a los datos biográficos expuestos por Graullera y Moroder (1988). Nacido en Xàtiva antes de 1490, en 1511 ya era notario real. Moriría poco después de 1558. Fue miembro del Consell General de la ciudad de Valencia. Autor de una obra de juventud, *Contemplació en honor y reverència de les set vegades que nostre redemptor Jesús escampà la sua preciosíssima sanch*, impresa en 1511 (Valencia, Juan Jofre), participaría en distintos certámenes poéticos. Pero sus obras más destacadas serían la *Disputa de vindes i donzelles*, compuesta junto con Siurana y Valentí, y publicada en el mismo volumen que contenía la segunda edición del *Espill* de Jaume Roig (Valencia, 1561), y los *Consells a un casat* y *Consells a una casada* que imprimió Timoneda (posteriores a 1553). Mantuvo una buena amistad literaria y tal vez personal con Juan Fernández de Heredia, con quien intercambió poemas. Heredia le contestó en catalán. Pineda ganó el premio en el certamen poético en honor a la Inmaculada Concepción de 1532, al que nos hemos referido anteriormente, organizado por Jerónimo Sempere y juzgado por el propio Heredia.

En fin, como señala Martínez Romero, a propósito de la relación entre Pineda y Sempere, nos hallamos, a partir de la participación conjunta en el certamen y también del soneto de Pineda a la *Cavallería Celestial*, con un cúmulo de circunstancias que demuestran sin duda relaciones personales y frecuentes entre miembros de los círculos cultural y nobiliario del

cielo su valor crecido: / el cielo alabe lo que yo no puedo / del sabio don Alonso Rebolledo». Luego, en el mismo «Canto», Cervantes cita a otros valencianos coetáneos: Falcón, Gil Polo, Artieda y Virués.

palacio de la virreina doña Germana, la recién creada universidad y la burguesía diletante de la Valencia del momento (2001, 80).

5.3.3 *Cosme Violaigua*

Cosme Violaigua fue un teólogo, con casi total seguridad valenciano de origen, ligado a partir de determinado momento al monasterio de Benifassà (en lo que es hoy Bajo Maestrazgo castellonense). Pese a no entrar dentro de la nómina admitida de siempre de letrados valencianos del XVI, su punto de referencia, además de Benifassà y Lleida, fue Valencia y los círculos humanistas de esta ciudad. Por ello, Querol (2016), que es quien mejor ha estudiado su figura, a partir del análisis de los elogios fúnebres que Violaigua dedicó a Luis Vives, no tiene la menor duda a la hora de adscribirlo al movimiento renacentista valenciano. Violaigua entraría, como Aunés, dentro del grupo valenciano que propone Valsalobre (2003) como círculo italianizante que sustituye antiguos modelos autóctonos por otros nuevos a partir de la adopción plena del castellano como lengua literaria (Querol, 2015, 390).

En conclusión, después de este repaso al grupo de firmantes de sonetos preliminares a la *Cavallería Celestial*, la figura de Jerónimo Sempere despunta, pero a la vez se diluye y resulta una más, arropada por tejido de confluencias de una serie de autores valencianos, casi todos bilingües y muchas veces escindidos a la hora de utilizar literariamente la lengua y la tradición autóctona, o pasar directamente al castellano para obtener más amplia difusión y mayor influencia. Por ello mismo llama la atención que Sempere sea el único en mencionar, siquiera una vez, una obra capital de la ficción caballeresca, *Tirante*. Estamos moviéndonos principalmente en registros poéticos pero, aun así, precisamente esa excepción confirma la regla dominante, que fue, a partir de 1540, el silencio más absoluto en torno a la obra del valenciano Martorell o en torno a la figura del héroe de la novela.

Y ese silencio resulta todavía más extraño –el «enigma» del que hablaba Camps Perarnau– en unos años en los que se sigue estimulando en Valencia la edición de libros de caballerías desde varios flancos: o bien mediante la impresión o reimpresión; o bien mediante la creación original

(el *Valerian de Hungría* de Dionís Clemente, quien, aunque no firme sonetos ni conozcamos otras creaciones suyas, con toda seguridad formó parte del grupo estudiado; la *Cavallería Celestial* de Sempere); o bien mediante la traducción (la del *Morgante* de Pulci, por parte de Aunés). Y es un silencio no sólo misterioso, sino incluso clamoroso, por lo paradójico, en estas décadas en las que, además, se está fraguando el segundo intento de comercialización editorial de clásicos valencianos vernáculos, no sólo traducidos al castellano (como ocurrió con Ausiàs March), sino publicados en su lengua original, el catalán, una lengua para la que se presuponía –pese al dominio ya aplastante del castellano– un público lector usuario e interesado por la literatura en su lengua materna. Baste recordar que Juan de Arcos, que precisamente había publicado la *Carolea* de Sempere en 1560, al poco publicará, en un mismo año, 1561, *El cortesano* de Luis de Milán (solo parcialmente bilingüe), el *Procés de les olives*, y el *Libre de les dones* (*Espill*) de Jaume Roig, acompañado este último, además, de poemas de –entre otros– Andreu Martí Pineda⁶⁷.

6. «El caballero Tirán»: la mención de Antonio de Guevara

Entramos ahora dentro de un grupo de alusiones indirectas al personaje o a la obra. El cuarto caso de mención de Tirante no es al libro, sino al personaje, y sale fuera de las fronteras del antiguo Reino de Valencia. Resulta verdaderamente valioso y doblemente llamativo por venir de la pluma de uno de los escritores más importantes, más leídos y más influyentes de las letras hispánicas del siglo XVI, Antonio de Guevara⁶⁸. En una de sus *Epístolas familiares*, el obispo de Mondoñedo incluye un «Tirán» entre una breve nómina de héroes históricos castellanos. Lo hace en

⁶⁷ Si se reeditan el *Espill* de Jaume Roig, *La brama dels llauradors...*, ¿cómo es que se olvida palmariamente y ni siquiera se menciona una vez, fuera de Sempere, el *Tirant*? Es una pregunta que habrá de ser contestada no sólo examinando los contenidos y preliminares de los libros de caballerías, sino los de otras producciones y ediciones de la época.

⁶⁸ La mención fue advertida por vez primera –que yo conozca– por Navarro Durán (2005, 104-105; 2011). La retomó y analizó Camps Perarnau (2011, 276-279).

concreto en una carta que escribe para Juan de Padilla, «capitán que fue de los comuneros contra el Rey, en la cual le persuade el auctor que dexé aquella infame empresa». Estamos, por tanto, ante una segunda mención de «Tirán» / «Tirante» en un contexto que podríamos llamar, sin exagerar, «revolucionario». Y hago uso de este adjetivo porque se ha dicho que Guevara pudo haber sido el primero en utilizar el término «revolución», tomado de la astronomía, en el sentido político moderno. Recordemos que Juan de Molina había citado a Tirante, en el prólogo en el que exaltaba el papel represor del marqués de Cenete en la otra gran revuelta del momento, las Germanías valencianas. Aquí la revuelta o «revolución» es la de las Comunidades de Castilla. En la epístola de Guevara, el autor le dice al comunero Padilla:

Si vos, señor, tomáredes mis consejos, assentara os yo en mis chrónicas entre los varones ilustres de España, es a saber: con el famoso Viriato, con el venturoso Cid, con el buen conde de Fernán González, con el caballero Tirán y con el Gran Capitán y otros infinitos caballeros dignos de loar y no menos de imitar (Guevara, 1950, I, 308).

La inclusión de «Tirán» en el listado de «varones ilustres» resulta ciertamente extraña si se examina fuera de contexto literario. La mención a «Tirán» y no «Tirante» hace pensar que Guevara podría haber conocido al personaje a partir del catalán «Tiran(t)», pero es más lógico suponer que la elección fue motivada por las connotaciones onomásticas. En todo caso, yendo al sentido, ¿qué tiene que ver un personaje de ficción como «Tirant» con héroes reconocidos y admirados de la historia de Castilla como Viriato, el Cid, Fernán González y el Gran Capitán? ¿Es que desconocía Guevara la entidad novelesca del personaje? ¿Lo menciona, entonces, sólo de oídas? Tamaña frivolidad no parecería muy propia de un intelectual como Guevara, historiador erudito y avezado cronista de su tiempo.

La carta está fechada en 1521, en plena guerra de las Comunidades y en ella se insta al cabecilla a deponer las armas alzadas contra el Emperador. Sin embargo, esa fecha es un mero intento de contextualización temporal, porque sabemos que Guevara escribió todas sus epístolas mucho más tarde, entre 1526 y 1536 (Márquez Villanueva, 2001, 15). Aunque en ella literalmente, como dice Camps Perarnau, «está tentando al comunero

a inscribirse en un magnífico arco genealógico al que, en su opinión, aspira, y del que sólo será merecedor si se aparta del “alboroto” comunero» (2011, 275), sin embargo el significado va más allá de esa literalidad, porque incluye sin duda la modalización irónica. Sólo asumiendo esa ironía tiene cabida la comprensión cabal del pasaje. Guevara introduce a «Tirán», porque en forma y contenido remite a «tirano» (y entre «tiranos» anda el juego) y porque así juega en rima interna o similicadencia con «Fernán» y «Gran Capitán». Y lo hace precisamente para dar a entender que Padilla, como aprendiz de «tirano», no podría haber estado nunca presente en una galería de «varones ilustres de España». Su inclusión en ella habría sido tan estrambótica o falsa como la inclusión de «Tirant» al lado de verdaderos héroes de la historia de Castilla. O tan loca e insana como las arbitrarias mezclas de héroes de historia y ficción que cavilaba Don Quijote⁶⁹. Hay que entender lo que significaron las Comunidades de Castilla para Guevara, algo analizado perfectamente para el texto de las *Epístolas* por Márquez Villanueva:

surgen éstas [las revueltas de las Comunidades] según las *Epístolas familiares* de turbias ambiciones personales (Padilla, cuya esposa desea verlo maestro de Santiago, obispo de Zamora que ambiciona la mitra toledana, etc.), así como de la desaforada demagogia de unos cuantos ridículos menestrales que han ganado ascendencia en las principales ciudades de Castilla. Contra toda verosimilitud, y en precoz anticipo de una técnica usual de la novela histórica, Guevara dice haber presenciado los momentos desde la revuelta, y se autorretrata superior en todo momento al curso de los acontecimientos y no ya como diplomático o conciliador, sino como firme militante en la causa imperial, para la cual logra la desertión de su jefe militar don Pedro Girón y está a punto de conseguir la de Juan de Padilla (2001, 14-15).

La prueba de esa ironía está en toda la carta, pero, para ejemplificarlo

⁶⁹ No coincido, por tanto, con las conclusiones de Camps Perarnau (2011, 276-279), a propósito de esta cita y mención, aunque resulte muy sugerente su propuesta de que Tirante, al presentarse arropado por Viriato, el Cid, Fernán González o el Gran Capitán, formaría parte de «un universo nostálgico y literario, sostenido no por el linaje sino por los hechos de armas», nutriendo el ánimo de una baja nobleza sin norte, que se vería estimulada por esos «esforçados caballeros» de los que hablan los títulos de los libros de caballerías de la década de los años 1520.

bastará seguir leyendo la continuación de la cita donde aparecen los «varones ilustres», incluido «Tirán»:

Pues quisiste y queréis seguir y creer a Hernando de Ávalos, y a los otros comuneros, será me forzado de asentaros en el catálogo de los famosos de tiranos; es a saber: con el alcaide de Castro Nuño, con Fernán Centeno, con el capitán Zapico, con la duquesa de Villalva, con el mariscal Pero Pardo, con Alonso Trujillo, con Lope Carrasco y con Tamayo el Izquierdo. Todos estos y otros muchos con ellos fueron tiranos y rebeldes en los tiempos del rey don Juan y del rey don Enrique, y la diferencia que de vos a ellos va es que cada uno dellos tiranizaba no más de a su tierra, y vos, señor, a toda Castilla (Guevara, 1950, I, 309).

Se trata de cabecillas locales, que formaron parte de la guerra civil castellana en la época de los Reyes Católicos, pero, como dice Guevara: «cada uno dellos *tiranizaba* no más de a su tierra». O sea, se las daban de «tiranos», pero no lo eran más que de andar por casa. Todos ellos se conformaron, o no, con sus reductos comarcales, a diferencia de Padilla, que quiso «tiranizar» nada menos que toda Castilla⁷⁰. Guevara sigue aprovechando la homonimia léxica, estirando la paronomasia con la raíz de «tirano» («famosos de tiranos», «fueron tiranos», «tiranizaba» ...).

En conclusión, la mención de Guevara no nos ilumina en absoluto respecto al conocimiento que el autor pudo tener de la novela de Martorell. Guevara aprovecha simplemente los ecos de resonancia «Tirán» = «tirano» para hacer un juego de palabras, como veíamos que hacía Jerónimo Sempere cuando practicaba travesuras verbales con los «tirantes al blanco de la gloria». No pienso que tenga mayor trascendencia esta cita del autor del *Relox de príncipes*, aunque de nuevo trasluce y confirma una segura popularidad del personaje de Tirant —o bien independiente o bien ligado a la

⁷⁰ El alcaide de Castro Nuño, Pedro de Avendaño, capitaneó un foco de resistencia, durante casi un año, contra el ejército de los Reyes Católicos, en 1476, tras la derrota ante éstos de Alfonso V de Portugal. Fernán Centeno, el «travieso» de Rapapelo, fue un cabecilla extremeño que tomó partido, en cambio, a favor de Isabel en las primeras luchas contra Juana la Beltraneja. Inés de Guzmán, duquesa de Villalba, pidió amparo, apelando a los mismos Reyes Católicos, cuando Rodrigo Pimentel, conde de Benavente, se apoderó de su fortaleza de Villalba de los Alcores, y gracias a la mediación de éstos la villa le fue reintegrada. El mariscal Pedro Pardo de Cela tuvo pleitos con el obispado de Mondoñedo, por lo que Guevara lo incluiría en el listado para lanzar alguna pulla personal (González Paz, 2007). Y así el resto.

novela que protagoniza—, al menos entre círculos intelectuales entre la segunda y tercera décadas del siglo. Pero la asociación con otros personajes heroicos de la historia de España, y la de todos éstos con el comunero Padilla ha de leerse no, desde luego, como conjunción heroica sino, todo lo contrario, como distanciamiento irónico frente a una reprochable y desproporcionada actuación «tiránica» por parte del castellano rebelde.

7. «Tyrantis»: la mención del teólogo Miguel de Medina

Y el quinto caso de mención de *Tirant* o *Tirante* —en todo caso volvemos al libro, no al personaje— lo debemos de nuevo a la perspicacia de Camps Pararnau (2011, 274-275). Se trata de una cita muy interesante, pero que, dada la rareza del texto y su lengua, nadie había señalado hasta que fue detectada por la investigadora. El franciscano fray Miguel de Medina (1489-1578) incluye entre las lecturas «útiles y provechosas» de su *De recta in Deum fide* (Venecia, 1564) el *Tirante*, que probablemente conocería, como deduce Camps Pararnau, por su primera edición italiana. En el libro II, cap. 3, de esta monumental obra de erudición de Medina —como lo fueron todas las suyas—, dice:

Neque vituperandum mendatium quod ad honestatis persuasionem conducit; in quo genere haud dubium Genophon Atheniensis, Socratis suditor, mihi esse videtur, qui de Cyro non qualis esset sed qualis esse debuisset, tamquam optimi principis exemplar et archetypum, scitam elegantemque sed absque veritatis fide historiam descripsit. In quo genere etiam reponenda videntur ingentia illa ac multa volumina Morganae, Melussinae, Margolanae virginis, Theodoraе, Tyrantis, Conamori, Tristani, Floriselli Nichaei, Dieteri, Lanceloti, Amadisi, tum Gaulensis, tum Greci, Sp[?]andiani, Rogerii Greci, Agesilay, Lisuartis, etc. quae Hispaniam, Galiam, Italiam, Germaniam et Angliam in iubentutis praesertim generosse institutionem sunt edita (Medina, 1564, ff. 40v-41r)⁷¹.

⁷¹ La obra puede ser consultada en Internet. Por ejemplo, el ejemplar de la Universidad de Granada en el Repositorio Institucional de la propia Universidad de Granada, Fondo Bibliográfico Antiguo, URL: < <http://hdl.handle.net/10481/9258> > (cons. 1/9/2019).

Miguel de Medina —a quien Vázquez Janeiro, uno de sus mejores estudiosos, no duda en presentar como «nuevo Séneca del siglo XVI andaluz» (2001, 491)— fue alumno y profesor en la Universidad de Alcalá, y luego, entre las décadas de los años 1550 y 1560, doctor en Teología y candidato a la cátedra de Escritura en la de Salamanca. Se trasladó y ejerció labores académicas en Trento (en la tercera y última parte del Concilio) y posteriormente estuvo en Venecia, donde publicó algunas de sus obras, y en Roma. Entre 1565 y 1566 regresa a España y se establece en el convento de San Juan de los Reyes, en Toledo. Allí será nombrado, entre otros cargos, como el de Guardián del convento, consultor del Tribunal de la Inquisición. En 1571 colaboró en Roma en el capítulo que tenía que elegir nuevo general de la orden, pero regresó a España al año siguiente. Durante catorce años realizó una actividad científica y literaria pasmosa, acumulando una magna biblioteca de casi mil títulos.

Pese a —o posiblemente a causa de— esa labor intelectual, sufrió en sus últimos años, entre 1572 y 1578, un proceso inquisitorial que Vázquez Janeiro no duda en calificar de «el más clamoroso que se ventiló en Toledo a lo largo de esa centuria» (2001, 497) y que le condujo irremisiblemente a la prisión. Es patético leer documentado cómo Medina pidió, para aprovechar y consolarse en su encierro, que se le facilitara la lectura de las obras de San Agustín, así como papel para acabar un texto en contra de los herejes que estaba ultimando. Se le concedió la primera demanda, pero se le negó la posesión de papel y tinta. Para Vázquez Janeiro, a Molina le perdieron su inteligencia y su alegre desenfado a la hora de hablar locuazmente y propagar «decires» en ambientes distintos, lo que le granjeó envidias, críticas y acusaciones, las más graves —«cuán arrogadamente hablaba en todo»— procedentes de un joven fraile del mismo convento de San Juan, fray Pedro de Cascales. Como dice el estudioso de Medina, «pocos teólogos del siglo XVI vivieron tan familiarizados con la Inquisición como nuestro Medina» (2001, 500)⁷². A los cinco años y medio salió de la

⁷² Entre las acusaciones más graves que llevaron a Medina a las cárceles del Santo Oficio estuvo la de «hebraísta» (quien sostenían la validez de lectura y contraste de los textos de la Biblia a partir de sus originales hebreo y griego), que sufrió junto a cuatro catedráticos salmantinos, el más conocido fray Luis de León. Vázquez Janeiro detalla las acusaciones de Cascales, que relacionan al gran humanista y poeta

cárcel, absuelto de las acusaciones⁷³.

El resumen de estos datos me parecía necesario para entender el contexto intelectual de la cita tirantiana y la personalidad de su autor. La cita va en la línea de la de Venegas anteriormente vista, en el sentido de que, desde luego, para algunos consultores o censores inquisitoriales la orientación religiosa de estos libros de caballerías no sería reprobable. O, como más claramente formularía nada menos que el futuro Papa Pío V, el dominico Michele Ghisleri —a la sazón comisario general del Santo Oficio romano y encargado de implantar las doctrinas tridentinas—, habría sido francamente ridículo y provocado risa intentar prohibir libros caballerescos⁷⁴.

La cita transcrita de Medina es importante porque menciona juntas, en primer lugar, antes de «Tirantys» (genitivo de *Tirant*), cuatro obras protagonizadas por sendos personajes femeninos de distintas características (dos ligadas a la hechicería, pero las otras dos a las virtudes de la castidad y la sabiduría): Morgana, Melusina, Magalona y Teodora. Luego viene la alusión a *Tirant*. Y, a continuación, aparece una lista algo desordenada con personajes dispares como Canamor, Tristán, Florisel de Niquea, Dieteri (?), Lanzarote, Amadís de Gaula, Amadís de Grecia, Esplandián, Rogel de Grecia, A[r]gesilao⁷⁵, o Lisuarte. La cita parece influida por la que hemos examinado previamente de Luis Vives. Vives menciona también, como Medina, algunos libros que no cuentan entre los que aparecen en los listados más comunes: Melusina, Magalona, Canamor y Tristán... Esa inclusión de protagonistas de libros raramente presentes en las listas habituales (menos en la de Vives), como Melusina, Magalona y, sobre todo, Canamor,

salmantino con Medina, así como las de haber defendido —desde su *Apologia Ioannis Feri*—, editado y corregido los *Comentarios a los Evangelios* de Juan Fero, que defendían igualmente los salmantinos anti-escolásticos (2001, 504-505).

⁷³ Véase, para más detalles sobre el autor y su proceso inquisitorial, Henares Díaz (1999, 264-266) y Vázquez Janeiro (2001).

⁷⁴ Tomo la cita de Gagliardi: «Col prohibire Orlando, Orlandino [...] et simili altri libri piú presto daresemo da ridere ch'altrimente» (2017, 121).

⁷⁵ Agesilao podría referirse al rey de Esparta, Agesilao o Argesilao. Pero en ese contexto de personajes caballerescos, podría referirse mejor a Argesilao, padre de Clarisel de las Flores, el protagonista del libro homónimo escrito por Jerónimo de Urrea (traductor, además, del *Orlando furioso* de Ariosto). Sin embargo, este libro, el *Clarisel*, no llegó a editarse en el siglo XVI.

no puede ser casual. Sin duda, Medina está leyendo o recordando aquí a Vives y su listado de libros perniciosos. En fin, la coletilla —«quae Hispaniam, Galiam, Italiam, Germaniam et Angliam [...] sunt edita»— también recuerda la mención de varios reinos europeos en la cita anteriormente examinada de Vives. Pero el heterodoxo Medina le da la vuelta a la cita de Vives y convierte los libros que éste rechazaba en lecturas positivas, que obviamente no son fieles a la realidad histórica («sed absque veritatis fide historiam»), pero que sí cuentan hazañas provechosas con pericia y elegancia («scitam elegantemque»). Es lógico que el texto de Medina llamara la atención a un moralista mucho más ortodoxo, como el obispo franciscano Diego de Arce, quien enfatizaba que los libros de caballerías, aun sin tener «peligro en materia de fee christiana», corrompían las costumbres, por lo que le extraña ver que alguien tan docto y erudito como fray Miguel de Medina «los aprueba y con muchas alabanças los encareze como útiles y muy provechosos a la juventud generosa» (Camps Perarnau, 2008, 426-427).

8. Un epígono dudoso

Mucho más tarde, y ya en los aledaños de la crítica positiva de Miguel de Cervantes (1605), un historiador catalán, Jerónimo Pujades (1568-1535), en su *Crónica universal del principado de Cataluña* (c. 1609-1635), nuevamente sale en defensa, o al menos disculpa benevolentemente las patrañas de los libros relacionados con la «orden de caballería», libros «fabulosos», entre los que destaca «nuestro *Tirant al Blanch*», porque esconden, tras su apariencia de vanidades (de «poco o ningún provecho»), «algunas moralidades y cosas buenas». Porque, como dice graciosamente: «bajo del sayal hay ál». Su cita es la siguiente:

Y porque en otra parte, hablando del juramento que hizo el vizconde de Carcasona Bernardo Atto, tengo ofrecido explicar qué cosa fuese tomar orden de caballería, antes de pasar adelante es menester salir del empeño y palabra que di. Para lo cual, lo primero que digo es que si bien es verdad que muchos libros fabulosos como *Amadís de Gaula*, *Don Belianís*, *Caballero del Febo*, nuestro *Tirant al Blanch* y otros de este jaez y guisa parezcan de poco o ningún provecho, con todo

–la verdad se diga–, si bien y atentamente se leen, hallarán los curiosos entretejidas y envueltas en sus patrañas algunas moralidades y cosas buenas, porque bajo del sayal hay ál y bajo de un mal babadero hay algo bueno y bajo de la tosca y ruda corteza suele haber una blanda, dulce y sabrosa medula. Y así digo que estos libros o sus autores, bajo de sus patrañas y fabulosas invenciones, hablaron en realidad de verdad del orden de caballería (VIII, 116-117; *apud* Ramos, 2016, 65).

La ambiciosa *Crónica* de Pujades sufrió una serie de avatares que hacen factible pensar en la posibilidad de que estas líneas no fueran originalmente redactadas por el autor original con esa literalidad. Su primera parte, escrita en catalán y acabada en 1606, fue publicada en 1609, gracias al apoyo del Consell de Barcelona. Pero la segunda y tercera partes, escritas en castellano, quedaron inéditas y sin revisar al morir su autor. La totalidad de la obra no sería publicada hasta 1829-1832, a partir de textos intermedios (Torrent Orri, 1962). Teniendo en cuenta todas las vicisitudes por las que hubo de pasar el texto de la magna crónica, no considero del todo fiable la cita de «nuestro *Tirant al Blanch*», mencionado así, con el título en catalán y con ese sentido de pertenencia nacional («nuestro»), que parece más propio de un revisor del XIX que del historiador que escribe al filo del siglo XVII. Sin embargo, de no ser así, y de resultar excesivas mis suspicacias respecto a la genuina autoría del fragmento literal, estaríamos ante una extraordinaria y totalmente insólita muestra de reconocimiento de la novela de Joanot Martorell. Habría sido, en efecto, un destello fulgurante y sorprendente en medio de la ominosa oscuridad que se había cernido sobre la obra en la España de los siglos XVII y XVIII.

9. Conclusiones

Decía Marcel Bataillon, a propósito de los ataques humanistas a los libros de caballerías, que el tópico de esa clase de críticas acabó con el tiempo por convertirse en «una cláusula de estilo casi inevitable en la pluma de un escritor serio» (1966, 623). En efecto, al final de esa línea de «escritores serios», letrados bienintencionados, herederos de una tradición educativa y moralizante necesariamente encorsetada como la que

propugnaban entonces los humanistas, encontraremos al propio Miguel de Cervantes, denunciando los peligros del abuso indiscriminado de lecturas de fantasías mal compuestas.

Hemos visto a *Tirant/Tirante* mencionado individualmente o en grupo, en escasas pero significativas citas, por una serie de autores que se corresponderían básicamente con dos épocas distintas y con tres grupos socio-literarios de intereses también distintos.

El primer grupo sería el de Juan de Molina, en los años 20, en el entorno de la guerra valenciana de las Germanías y podría representar a todo un círculo de letrados al servicio de la nobleza cortesana, que contribuyen a la pujanza y afianzamiento de una nueva cultura nobiliaria, a la vez que al sostenimiento de la floreciente industria editorial. Universo social y comercial que acoge –antes y después de la muerte de Fernando II de Aragón en 1516–, además de la impresión de *Tirante* (1511), las ediciones de *Floriseo* (1516), *Arderique* (1516), *Claribalte* (1519) o *Lepolemo* (1521), por citar solo los principales libros de caballerías publicados en Valencia en esa estrecha franja temporal. Molina, implicado en la traducción, corrección o revisión de muchos otros libros, pero también –al menos, que conozcamos– de dos de caballerías, *Arderique* y *Lepolemo*, representa al intelectual de segunda fila, que agita incesantemente el mundillo libresco en el que el crítico de *Tirante* se desenvuelve inquieto, cumpliendo de mil maneras y eficientemente un papel insustituible en el seno de la corte virreinal (su presencia activa y simpática en *El cortesano* dice mucho de lo que pudo ser su personalidad).

Las menciones negativas de *Tirant*, por parte de Juan de Molina (y luego de Antonio de Guevara), en el entorno de las guerras civiles –las de las Germanías y las de los Comuneros– pudo no ser casual. Aunque Molina se limita a repetir un tópico crítico exclusivamente literario, de herencia petrarquesca, es cierto que «Tirant»/«Tirante» (significado y significante) pudo ser interpretado por esos años como sinónimo de cabecilla «tirano», peligroso imitador de la tiranía romana y falso como el humo tormentoso de las nieblas oscuras de las que nos habla en su traducción de Apiano el propio Molina. El reproche de Guevara al comunero Padilla, por pretender vanamente ser otro «tirán», otro tirano, nos deja ante la duda de si Molina pudo haber pensado también en el fabuloso

Tirant como un mal modelo al incluirlo en la nómina de libros fantasiosos: como un anti-Alejandro y anti-César (los ídolos y modelos confesos, como grandes capitanes, de Molina)⁷⁶.

El segundo grupo, en la misma época, también en la década de 1520, tendría la proyección europea de un gran humanista como Luis Vives, obligadamente emigrado, pero con contactos fluidos con el ambiente intelectual valenciano e hispano. La inclusión de *Tirant* dentro de la nómina de grandes libros de caballerías, en un texto de educación destinado a una infanta, pero extensivo a cualquier mujer de su tiempo, podría haber llegado a ser un síntoma de normalidad, de reconocimiento de la importancia –siquiera perniciosa para las jóvenes lectoras– de la obra. Lamentablemente, ese signo de posible aceptación o recuperación de un clásico vernáculo quedó sin continuidad, en Valencia (a diferencia de las recuperaciones efímeras de otros clásicos, como Jaume Roig o Ausiàs March), en España y en Europa (con la excepción italiana).

El tercer grupo, y ya en una segunda época, entre una y dos décadas posterior, giraría, en fin, en torno a la figura del probablemente eclesiástico Jerónimo Sempere, y concentraría a un grupo valenciano más local y específico, ya no profesionales del mundo editorial (como Molina), ni humanistas (como Vives), sino pertenecientes a profesiones liberales –varios de ellos notarios– o al clero letraherido, autores de una obra variada, fundamentalmente poética, pero también traductores o creadores de libros de

⁷⁶ Es de algún modo lo que presupone Camps Perarnau en una de sus conclusiones que, aunque no comparto en su segunda parte, resulta muy coherente y creo que merece ser considerada: «Al margen de la censura oficial, de la que no tenemos pruebas materiales, es un hecho la purga y autocensura practicada en algunas bibliotecas privadas a lo largo de todo el siglo XVI aun cuando no mediara intervención oficial. [...] En 1521 no existían aún índices de prohibición, ni se conservan cartas acordadas ni revocaciones de licencias que revelen la certeza de esta hipótesis. Hoy por hoy no es posible, por tanto, dar rienda suelta a la idea de que el *Tirante el Blanco* fuera oficialmente condenado. Sin embargo, su repentina extinción en Castilla pudo estar vinculada a sus condiciones de impresión y de recepción, y el destino de *Tirante* verse unido al de una guerra cuyos perdedores fueron reprimidos, como indican todos los estudiosos de la guerra de las Comunidades, de un modo simbólico y material, histórico y sostenido. La alineación política y cultural que produjo la guerra puede detectarse en la literatura del momento; adviértase que la mención negativa del *Tirante* que realiza el bachiller Molina se inscribe en un contexto decididamente oficialista: *Los triunfos de Apiano* estaban dedicados al marqués de Zenete, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, cuyo escudo de armas aparece en la portada» (2011, 278).

caballerías. A Jerónimo Sempere, autor de un libro de caballerías «a lo divino», aunque también de un extenso poema épico, la *Carolea*, y de otras composiciones menores, lo encontramos circundado de quienes demuestran haber sido sus compañeros literarios (por los poemas laudatorios que le escriben): Jerónimo Aunés, traductor del *Morgante* de Pulci; el notario Dionís Clemente, autor del *Valerian de Hungría*; los poetas –e igualmente notarios– Andreu Martí Pineda y Miguel Jerónimo Oliver; Petri Castellani, Cosme Violaigua, Rebolledo... Incluso lo veremos al lado de Jorge de Montemayor, que le escribe versos y a quien Sempere devuelve en justa reciprocidad estrofas laudatorias. Y lo veremos luego acompañando a Gaspar Gil Polo, a quien Sempere también saluda poéticamente en los versos preliminares de la *Diana enamorada*, siendo correspondido por el autor, que lo incluye en su lista de poetas laureados del «Canto de Turia».

Pero ninguno de ellos mencionó a *Tirant*, aparte de Sempere, que se limitó a hacer juegos de malabares –como había hecho Guevara– con el significante de su nombre. Habrá que esperar a Miguel de Cervantes para encontrar a quien rescate la gran novela de esa indigente ausencia de la memoria. Un Cervantes, eso sí, que había pasado por Valencia, a su regreso del cautiverio de Argel, y que conocía bien a los poetas y dramaturgos valencianos, como demuestra en el «Canto de Calíope» de *La Galatea* y en el *Viaje del Parnaso*, donde llega a decir que era tan grande ese grupo poético –«tropel de gallardos valencianos»– que Mercurio da orden de que se les impida subir a la nave que se dirige hacia el Parnaso: «y fue porque temió que no se alçassen, / siendo tantos y tales, con Parnaso, / y nuevo imperio y mando en él fundassen» (cap. III).

«Gallardos valencianos» que hicieron sin duda alguna mella en Cervantes, aunque probablemente no tanta como un libro, *Tirante*, que se encargaría de encumbrar como «el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto» (*DQ*, I, 6). Cervantes rompía así, con su agradecido homenaje, el hechizo maléfico –aunque esperable– de los denuestos sufridos por la obra de Joanot Martorell, a cargo de algunos de los más sesudos críticos de los libros de caballerías. Pero sobre todo neutralizaba el peor de los ataques que puede sufrir cualquier gran libro: la condena de quedar olvidado sin remisión posible entre los «humos oscuros y espesas nieblas» del tiempo.

Bibliografía citada

- Alemaný Ferrer, Rafael, reseña de Rosa Navarro Durán, *El «Tirant lo Blanc» i la seva presència en el «Lazarillo de Tormes» i en les novel·les de Cervantes*, Castelló / Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011; *Caplletra*, 55 (2013), pp. 254-259.
- Andrachuk, Gregory Peter (ed.), *Questión de amor*, Bristol, University of Bristol, 2006.
- Arizaleta, Amaia; Bautista, Francisco; Beltrán, Rafael, «L'héritage espagnol des *Vœux du Paon*», en *Les Vœux du Paon de Jacques de Longuyon: originalité et rayonnement*, ed. Catherine Gaullier-Bougassas, París, Klincksieck, 2011, pp. 237-252.
- Arronis Llopis, Carme, «Juan de Molina, autor –y no traductor– del *Vergel de Nuestra Señora*», *Studia Aurea*, 7 (2013), pp. 389-416.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus en España*, Madrid, FCE, 1966 (2ª ed.).
- Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma, «La figure de David dans la prose espagnole du xvi^e siècle: l'exemple du Libro de cavallería celestial de Jerónimo de Sampedro», en *La figure de David à la Renaissance*, eds. Elise Boillet, Sonia Cavicchioli y Paul-Alexis Mellet, Ginebra, Droz, 2014, pp. 157-181.
- Beltrán, Rafael, «*Tirant lo Blanc*», de *Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006.
- , «De la biografía històrica a la novel·la cavalleresca: el paper dels cavallers francesos al *Victorial* i al *Curial e Güelfa*», *Catalan Review*, 24 (2010), pp. 13-30.
- , «Des emblèmes du pouvoir d'Alphonse V d'Aragon à la récupération de Constantinople: croisade historique et utopie littéraire dans *Tirant lo Blanc*», en *Histories et mémoires des croisades à la fin du Moyen Âge*, eds. Martin Nejedlý y Jaroslav Svatek, 'Les croisades tardives', 3, Toulouse, Méridiennes, 2012, pp. 293-303.
- , «Los periplos marítimos del *Libro del rey Canamor* y del infante Turián, su

- hijo* (1509) y las primeras empresas militares en la India portuguesa (Cananor, 1507)», *Historias fingidas*, 3 (2015a), pp. 67-106. DOI: <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/32>> (cons. 1/9/2019).
- «De *Guerrin Meschino* a *Tirant lo Blanc*: el simbolismo de la Sibila narrativa y teatral», en *More about «Tirant lo Blanc». From the sources to the tradition / Més sobre el «Tirant lo Blanc». De les fonts a la tradició*, eds. Anna Maria Babbi y Vicent Josep Escartí, Amsterdam, John Benjamins, 2015b, pp. 87-100.
- , «Philippe de Bourgogne à l'aide d'Alphons de Naples: l'image du roi et l'épique de la croisade dans le roman de *Les trois fils de rois*», en *L'immagine di Alfonso il Magnanimo / La imatge d'Alfons el Magnànim*, eds. Fulvio Delle Donne y Jaume Torró Torrent, Florencia, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 241-260.
- , «Pero Tafur y Bertrandon de la Broquière en Constantinopla: la imagen ceremonial de María de Trebisonda y los encuentros diplomáticos en torno al concilio de Ferrara-Florencia (1438-1439)», *Medievalia*, 21 (2018a), pp. 25-74.
- , «Sospechosas dolencias de viejas quejas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación», *Celestinesca*, 42 (2018b), pp. 443-476.
- , «Magia y milagros de San Paulicio en *Arderique* (1517): el cadáver del santo, la pareja infecunda y el nacimiento heroico», *Revista de Literatura*, 162 (2019) [en prensa].
- Berger, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987.
- , «À propos des romans de chevalerie à Valence», *Bulletin Hispanique*, 92 (1990), pp. 83-99.
- Bognolo, Anna, «El *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Beb*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 271-288.
- , y Del Río Noguerras, Alberto (eds.), Alonso de Salazar, *Lepolemo. Caballero de la Cruz*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá – Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016.
- Brandenberger, Tobías, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza, Pórtico, 1997.
- Bravo García, Antonio, «Apiano en España: notas críticas», *Cuadernos*

- bibliogràfics*, 32 (1975), pp. 29-39.
- , «Sobre las traducciones de Plutarco y de Quinto Curcio Rufo hechas por Pier Candido Decembrio y su fortuna en España», *Cuadernos de Filología Clásica*, 12 (1977), pp. 143-185.
- Cahner, Max, «Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI: contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Catalans», en *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra, 1-6 octubre 1979)*, eds. Jordi Bruguera y Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pp. 183-255.
- Calvo Rigual, Cesàreo, *Estudi contrastiu del lèxic de la traducció italiana del «Tirant lo Blanc» (1538)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2012.
- Camps Perarnau, Susana, «Un *Tirant* castellà i altres llibres de cavalleries a la biblioteca valenciana de Pere Andreu Sart (València, 1512)», *Tirant*, 10 (2007)
URL: < http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.10/Art.Camps_Biblioteca.htm > (cons. 1/9/2019).
- , *Diego de Gumiel, impressor del «Tirant lo Blanc» (1497) i del «Tirante el Blanco» (1511)*, tesis doctoral, Barcelona, UAB, 2008.
- , «Mecenazgo o deuda en la obra impresa por Diego de Gumiel», *Revista de Filología Española*, 91 (2011), pp. 261-284.
- Canet, José Luis, «El impresor valenciano Juan Jofré», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Valencia, Institució Alfons el Magnànim – Biblioteca Nacional, 1999, pp. 39-52.
- (ed.), *Tipobibliografia valenciana siglos XV y XVI. Base de datos*, 2019 URL: < <http://parnaseo.uv.es/tipobibliografia/Tipobibliografia.html> > (cons. 1/9/2019).
- Carpenter, Dorothy Molloy, *Arderique (Valencia, Juan Viñao, 1517). Guía de lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- (ed.), *Arderique*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Cerdá y Rico, Francisco, *Notas al Canto de Turia [de La Diana enamorada por Gaspar Gil Polo], o Noticias históricas de algunos poetas y escritores del Reino de Valencia*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.
- Chas Aguión, Antonio, *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano*

- del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Chiner Gimeno, Jaume, «De *Guarino mezquino* al *Tirant lo Blanch*: una nova hipòtesi sobre l'origen de l'onomàstica del cavaller bretó», en *IV Congrés d'Història i Filologia de la Plana*, Nules, Ayuntamiento, 1996, pp. 209-216.
- Concina, Chiara, «Ancora sulla fortuna del *Tirant* in Italia (con alcune postille sulla traduzione di Lelio Manfredi)», en *More about Tirant lo Blanch: from the sources to the tradition*, eds. Anna Maria Babbi y Vicent J. Escartí Soriano, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2015, pp. 119-138.
- Corfis, Ivy (ed.), «*Chronica de Lepolemo*», *Tirant*, 21 (2018), pp. 1-262. (URL: < <http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant21.htm> > (cons. 1/9/2019).
- Coroleu Lletget, Alejandro, «Entre història i ficció: per a un estudi de la fortuna d'Apià al Renaixement», *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 23-24 (2004), pp. 283-294.
- Del Río Nogueras, Alberto, «El *Don Florindo* de Fernando Basurto como 'tratado de rieptos y desafíos'», *Alacet*, 1 (1989), pp. 175-194.
- (ed.), Fernando Basurto, *Florindo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Duce García, Jesús, *Estudio y edición del «Valerián de Hungría» de Dionís Clemente*, tesis doctoral, Zaragoza, Univ. de Zaragoza, 2009.
- (ed.), Dionís Clemente, *Valerián de Hungría*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Eisenberg, Daniel, «An Early Censor: Alejo Venegas», en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 229-241.
- , *Romances of Chivalry of the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.
- Ferrando, Antoni, *Els certàmens poètics valencians*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1983.
- Ferrer Gimeno, M.^a Rosario, «De entre los libros prohibidos: *Gamaliel*», *eHumanista*, 17 (2011a), pp. 271-285 URL: < <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/17> > (cons. 1/9/2019).
- , «Presencia del ciclo artúrico en las bibliotecas bajomedievales de la ciudad de Valencia (1416-1474)», *Revista de literatura medieval*, XXIII

- (2011b), pp. 137-152.
- Gagliardi, Donatella, «*Quid puellae cum armis?*» *Una aproximación a doña Beatriz Bernal y a su «Cristalián de España»*, tesis doctoral, Barcelona, UAB, 2004.
- , «Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas», *Studia Aurea*, 2 (2008), s. p. [1-16]
<URL: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=86> > (cons. 1/9/2019).
- , «Un placer negado: la censura de las caballerías en el inédito *Espejo de la princesa cristiana*», *Historias fingidas*, 5 (2017), pp. 109-130. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/70> > (cons. 1/9/2019).
- García Càrcel, Ricardo, *Herejía y sociedad en el siglo XVI: la inquisición en Valencia 1530-1609*, Barcelona, Península, 1980.
- Gernert, Folke, «El *contrafactum* del Credo en el *Morgante* de Luigi Pulci y en la traducción castellana de Jerónimo Aunés», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 201-232.
- , «Cervantes y la metoposcopia: ¿Por qué (no) puede Preciosa leer las líneas de la frente?», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 171-194.
- Gesiot, Jacopo, «Il *Tirant lo Blanch* tra i versi del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara», *Historias fingidas*, 3 (2015), pp. 189-210. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/35> > (cons. 1/9/2019).
- , «Mezzogiorno aragonese e settentrione cortigiano: una direttrice per la diffusione delle culture iberiche in Italia», *Historias fingidas*, 4 (2016), pp. 205-232. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/46> > (cons. 1/9/2019).
- , *Romanzi tiranni. La prosa iberica di cavalleria nel primo Cinquecento padano*, Roma, Aracne, 2018.
- Gil Fernández, Luis, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Madrid, Laberinto, 2003.
- González Cuenca, Joaquín (ed.), Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Madrid, Castalia, 2004.

- González Paz, Carlos Andrés, «El mariscal Pedro Pardo de Cela y la iglesia de Mondoñedo: mitos y realidades», *Rudesindus: miscelánea de arte e cultura*, 1 (2007), pp. 135-147.
- Graullera Sanz, Vicente y Carmen Moroder, «Andreu Martí Pineda, notario y poeta valenciano del XVI», en *Homenatge al doctor Sebastià García Martínez*, Valencia, Conselleria de Cultura, 1988, vol. 1, pp. 375-385.
- Guerriero, Erika, «Il *Morgante* di Luigi Pulci nella traduzione valenzana di Jerónimo de Aunés: l'incontro picaresco tra Morgante e Margutte», *Anuario de Estudios Filológicos*, 38 (2015), pp. 109-121.
- Guevara, Fray Antonio de, *Epístolas familiares*, ed. José María de Cossío, Madrid, RAE – Aldus, 1950.
- Guijarro Ceballos, Javier, *Floriseo (Guía de lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- , «El *Floriseo* de Fernando Bernal (1516) y su continuación, el *Reimundo de Grecia* (1524)», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 205-223.
- Haro Cortés, Marta, «El *Claribalte* en la imprenta valenciana», en *De la literatura caballeresca al «Quijote» (Actas del Seminario Internacional celebrado en Albarracín del 30 de junio al 2 de julio de 2005)*, eds. Juan Manuel Cacho Blecua, Ana C. Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, K. Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2007, pp. 249-282.
- (ed.), *Morgante (Libro I)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- , «Motivos iconográficos y su difusión en la imprenta valenciana: las portadas de los libros de caballerías», en *Textos, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés y José Luis Canet, Valencia, PUV, 2014, pp. 83-108.
- Henares Díaz, Francisco, «El franciscano Diego de Arce, predicador, calificador del Santo Oficio», *Revista de la Inquisición*, 8 (1999), pp. 219-273.
- Herrán Alonso, Emma, «Tras las huellas de una obra prohibida: el *Libro de Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 2004, pp. 1029-1044.
- , «Camino hacia la felicidad: las narraciones caballerescas espirituales

- en tiempos de reformas», *Criticón*, 120-121 (2014), pp. 9-22.
- Hillgarth, Jocelyn N., *Readers and books in Majorca (1229-1550)*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- Leonard, Irving A., *Books of the Brave. Being and Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, Cambridge, Harvard University, 1949.
- López de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio*, ed. Hugo O. Bizzarri, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- López Estrada, Francisco, «Una edición desconocida del *Enquiridion* (Valencia, 1528, por Costilla)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 58 (1952), pp. 449-463.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética* (1596), ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973 [2ª ed.], 3 vols.
- Lucía Megías, José Manuel (1992), «Pier Candido Decembrio y España: estado de la cuestión», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, vol. I, pp. 465-474.
- , «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco», *Tirant*, 1 (1998) 1, s. p. URL: < <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Lucia.html> > (cons. 1/9/2019).
- , «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002a), pp. 9-59.
- , «Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: De los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín», *Edad de Oro*, 21 (2002b), pp. 499-539.
- Madariaga, Salvador, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Editorial Salamánca, 1972.
- Mahiques Climent, Joan, «Algunas huellas del *Triumphus Cupidinis* y el *De amore* en la poesía hispánica de los siglos XV-XVI», *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 179-196.
- , «Sobre la *Epístola proemial* y las obras poéticas de Onofre Almudéver», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 8 (2019), pp. 128-209. DOI: < <https://doi.org/10.14198/rcim.2019.8.05> > (cons.

- 1/9/2019).
- Marín Pina, M.^a Carmen, «Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, II, pp. 1057-1066.
- Marino, Nancy F., «The Literary Court in Valencia, 1526-36», *Hispanófila*, 104 (1992), pp. 1-15.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Nuevas de corte: Fray Antonio de Guevara, periodista de Carlos v», en *Congreso Internacional «Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)» (Madrid, 3-6 de julio de 2000)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, II, pp. 13-28.
- Martines, Vicent, *El «Tirant» poliglota. Estudi sobre el «Tirant lo Blanch» a partir de les seues traduccions espanyola, italiana i francesa dels segles XVI-XVIII*, Barcelona, Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- Martínez Romero, Tomàs, «L'obra profana d'Andreu Martí Pineda i la literatura valenciana a la primera meitat del XVI», *Llengua & Literatura*, 12 (2001), pp. 77-104.
- , «A l'entorn de *Lo somini de Joan Joan*, de Jaume Gassull», *Caplletra*, 62 (2017), pp. 171-186.
- [Martorell, Joanot], *Tirante il Bianco. Romanzo cavalleresco del XVI secolo*, ed. Anna Maria Annicchiarico et alii, intr. Giuseppe E. Sansone, Roma, La Tipografica, 1984.
- Martorell, Joanot, *Tirante il Bianco*, trad. Paolo Cherchi, Turín, Einaudi, 2013.
- Matterni, Marta, «Pier Candido Decembrio: una 'biblioteca' ibérica de historia clásica», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Patrizia Botta, Roma, Bagatto, 2012, pp. 35-41.
- Medina, Michael F., *Christiana Paraenesis siue De recta in Deum fide Libri septem*, Venecia, Officina Iordani Zileti, 1564.
- Mérida Jiménez, Rafael M., *La aventura de «Tirant lo Blanch» y de «Tirante el Blanco»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos xiii- xvii)*, Lleida, Universitat de Lleida, 2013.

- Moll, Ángela, «Pier Cándido Decembrio y España: estado de la cuestión», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, vol. I, pp. 265-274.
- Montaner, Alberto (ed.), Antonio Beccadelli, *Libro de los dichos y hechos elegantes y graciosos del sabio Rey don Alonso de Aragón, según la traducción del bachiller Juan de Molina*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1997.
- Montorsi, Francesco, *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie*, París, Classiques Garnier, 2015a.
- , «Le dégoût des livres ou la multitude nocive des romans au xvie siècle», en *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, eds. Sophie Albert et alii, París, Honoré Champion, 2015b, pp. 51-62.
- Morales Ortiz, Alicia, *Plutarco en España: traducciones de Moralia en el siglo XVI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- Narro, Ángel, *Tradició clàssica, pensament cristià i educació de la dona. Les fonts del «De institutione feminae christianae» (1523)*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2015.
- Navarro Durán, Rosa, «*Tirante el Blanco*, una mina de pasatiempos», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 59-60 (2005), pp. 101-116.
- , *El «Tirant lo Blanc» i la seva presència en el «Lazarillo de Tormes» i en les novel·les de Cervantes*, Castelló – Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- Neri, Stefano, *Lepolemo (Valencia, Juan Jofré, 1521). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Pardo García, Pedro Javier, «*Don Quijote*, *Tirante el Blanco* y la parodia realista. De nuevo sobre 'el pasaje más oscuro del *Quijote*'», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de AISO*, eds. Ignacio Arellano et alii, Navarra, GRISO, 1996, III, pp. 377-388.
- Pedraza Gracia, Manuel José, «Mecenazgo y edición en la primera mitad del siglo XVI: el *Florindo* de Fernando Basurto (Zaragoza: Pedro Hardouin, 1530)», *Rilce*, 32, 1 (2016), pp. 225-243.
- Peña Díaz, Manuel, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*, Lleida, Milenio, 1996.

- , *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.
- Pérez Bosch, Estela, *Los valencianos del «Cancionero General»: estudio de sus poesías*, Valencia, PUV, 2009.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), pp. 35-43.
- Periñán, Blanca, «*Sermon de amores* nuevamente compuesto por el Menor Aunes a los galanes y damas de la corte», *Studi Ispanici*, 0 (1976), pp. 181-225.
- Perugini, Carla (ed.), *Question de amor*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
- , «Biografía erótica de la corte valenciana (Luis de Milán y Juan Fernández de Heredia)», *Analecta Malacitana*, 32 (2012), pp. 297-320.
- Querol Coll, Enric, «Cristòfol Despuig, *pugna pro patria*. Noves dades biogràfiques sobre l'autor dels *Col·loquis*», *Llengua & Literatura*, 16 (2005), pp. 247-288.
- , «Els elogis a Vives de Cosme Violaigua en una primerenca i desconeguda edició barcelonina dels *Colloquia*», *eHumanista/IVITTRA*, 9 (2016), pp. 388-496. URL: < <https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volumes/9> > (cons. 1/9/2019).
- Ramos Nogales, Rafael, «*Tirante el Blanco* y *El libro del caballero Zifar* a la zaga de *Amadís de Gaula*», en «*Quién hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 207-225.
- , «Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*», *Historias fingidas*, 4 (2016), pp. 41-95. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/50> > (cons. 1/9/2019).
- Recio, Roxana (ed.), *El «Triumpho de Amor» de Petrarca traducido por Álvaro Gómez*, Barcelona, PPU, 1998.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981.
- Riquer, Martín de, *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- Roubaud, Sylvia, «De la cour d'Arthur à la bibliothèque de Charles Quint:

- la longue errance des chevaliers de roman», en *Charles Quint et la monarchie universelle*, eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 239-250.
- Sales Dasí, Emilio José, *La aventura caballerescas: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Sanpedro, Hieronymo, *Libro de Caualleria Celestial del pie de la Rosa Fragante* [Amberes, Martín Nucio], 1554. Biblioteca Digital Hispánica, URL: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091510&page=1> > (cons. 1/9/2019).
- Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- Timoneda, Joan, *Rosa de romances, I. Rosa de Amores, Rosa Gentil*, ed. Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2018.
- Toldrà, Maria, «Un lector del *Tirant lo Blanc* i *Il Guerrin Meschino* a la Barcelona de 1508», *Tirant*, 16 (2013), pp. 369-372 URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3344> > (cons. 1/9/2019).
- Torrent Orri, Rafael, «La Crónica de J. Pujades», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 3 (1962), pp. 1-99.
- Triumphos de Apiano (Los)*, trad. Juan de Molina, Valencia, Juan Jofre, 1522. URL: < <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3170> > (cons. 1/9/2019).
- Valero Moreno, Juan Miguel, «Gonzalo Fernández de Oviedo y Petrarca. Las estancias de la memoria», *Studi Rinascimentali*, 11 (2013), pp. 199-234.
- , «Palabras antiguas para un mundo nuevo: Pier Candido Decembrio, vocabulista en castellano», *Quaderns d'Italià*, 22 (2017), pp. 225-240.
- Valsalobre, Pep, «Una cort «ferraresa» a València: els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literària autòctona», *Caplletra*, 34 (2003), pp. 171-194.
- Vázquez Janeiro, Isaac, «El teólogo fray Miguel de Medina (†1578). En torno a su proceso inquisitorial», en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del V Curso de Verano «San Francisco en la cultura y en la historia del arte»*, ed. Manuel del Rosal Peláez, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, I, pp. 491-508.

- Venegas, Alejo, *Tractado de ortographía y accentos en las tres lenguas principales (Toledo, en 1531)*, ed. Lidio Nieto Jiménez, Madrid, Arco Libros, 1986.
- Vigier, Françoise (ed.), *Cuestión de amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, París, Publications de la Sorbonne, 2006.
- Williamson, Edwin, *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.



PROGETTO
MAMBRINO



HISTORIAS FINGIDAS

La poesía intercalada en el *Floramante de Colonia: Segunda Parte del Clarián de Landanís* de Jerónimo López. Edición y estudio

Pilar de Miguel García
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

El trabajo presenta la edición de los poemas que aparecen insertos en el *Floramante de Colonia, Segunda Parte de Clarián de Landanís*, libro de caballerías de Jerónimo López. El análisis de las características métricas y estilísticas identificadas en la obra se pone en relación con la poesía de cancionero. El estudio detallado de las circunstancias y función de las inserciones poéticas resalta la importancia de la perspectiva psicofisiológica en el tratamiento de la enfermedad de amor, rasgo que coincidiría con la práctica habitual en géneros afines, y muy especialmente con la ficción sentimental.

Palabras clave: poesía, *Floramante de Colonia*, *Clarián de Landanís*, libros de caballerías, Jerónimo López.

The work presents the edition of the poems inserted in the *Floramante de Colonia, Segunda Parte de Clarián de Landanís*, a book of chivalry by Jerónimo López. The analysis of the metrical and stylistic characteristics identified in the work is related to the poetry of the *cancioneros*. The detailed study of the circumstances and function of poetic insertions highlights the importance of the psychophysiological perspective in the treatment of «love sickness», a feature that would coincide with the usual practice in related genres, and especially with sentimental fiction.

Keywords: poetry, *Floramante de Colonia*, *Clarián de Landanís*, romances of chivalry, Jerónimo López.



El *Floramante de Colonia (II parte del Clarián de Landanís)*¹ sale de la pluma de Jerónimo López, disfrazado en el colofón como responsable de trasladar la obra del alemán al «vulgar»². Del autor se dice que es «escudero hidalgo de la casa del Rey de Portugal», pero no se conocen más datos sobre su biografía. La crítica lo asocia al contexto de la corte de Juan III de Portugal (1502-1557), a quien dedica toda su obra.

El libro se inscribe en el ciclo de los Clarianes, cuyos inicios corrieron a cargo de Gabriel Velázquez del Castillo, autor de una obra que introduce matices novedosos en el género con el *Clarián de Landanís*, libro de 1518³. En él se deja sentir la influencia del destinatario, Charles de Lannoy, noble estrechamente ligado a los designios de la política de Carlos V. Como mínimo, coinciden personaje histórico y protagonista de las aventuras en las iniciales C y L⁴. Del *Libro primero* de Velázquez del Castillo surgen dos continuaciones que no muestran vinculación entre sí, ni entre sus autores ni en el desarrollo de tramas y personajes; nada que deba sorprendernos en la literatura cíclica⁵. Por un lado, Álvaro de Castro, médico del primer conde de Orgaz, firma el *Clarián de Landanís (Primera Parte: Libro II)*, en 1522 (Toledo). Este autor sigue la estela del *Libro primero*. Por otro lado, Jerónimo López publica su *Floramante de Colonia: Segunda parte de Clarián de Landanís* en Sevilla. De él se conserva una única edición, la de 1550, aunque

¹ Manejamos la edición digitalizada del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura R-7685) impreso por Juan Vázquez de Ávila, en Sevilla, el 4 de julio de 1550. Véanse detalles en Eisenberg y Marín Pina, (2000, 296).

² Véase sobre esta cuestión el trabajo de Marín Pina (1994).

³ Se siguen los estudios de Guijarro Ceballos (2002) y de Roubaud (1999).

⁴ Guijarro Ceballos (2002, 254) apunta: «La fecha de publicación del libro coincide exactamente con el primer viaje del joven Carlos V a España; este detalle, unido a las abundantes reflexiones que aparecen en el *Libro primero de don Clarián* sobre la sucesión imperial o *translatio imperii*, ¿no nos permitirían hablar en cierto modo del primer libro de caballerías «carolino»?» En parecidos términos insiste Marín Pina (2009, 183): «Como la historiografía en verso, la poesía de cancionero o la ficción sentimental, los libros de caballerías se convierten en instrumento de propaganda política al servicio de la monarquía, empezando por los cinco primeros libros amadisianos sintonizados con la ideología mesiánica de la Corona».

⁵ «De la misma forma que Francisco de Moraes escribió su *Palmerín de Inglaterra* partiendo del *Primaleón* y sin conocer la continuación precedente, el *Platir*, del mismo modo que la *Diana* de Jorge de Montemayor tuvo dos continuaciones independientes, la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez y la *Diana enamorada* de Gil Polo, tenemos un *Libro segundo de don Clarián* de un tal Álvaro, médico del primer conde de Orgaz, y una *Segunda parte de don Clarián* de Jerónimo López, escudero hidalgo del rey de Portugal, don Juan III (Guijarro Ceballos, 2002, 252). Véanse los excelentes trabajos de Marín Pina (2010) y Ramos (2017).

hay suficientes indicios para postular una *princeps* perdida. Apoyan esta deducción la cronología de las partes tercera y cuarta: el *III libro de Clarián de Landanís, Caballero de la Triste Figura* (Toledo, 1524) y el *Lidamán de Ganail: IV parte de Clarián de Landanís* (Toledo y Lisboa, 1528)⁶, así como las referencias intertextuales que aparecen en la *Cuarta parte* y que remiten a la *Segunda*⁷.

El conjunto de estas tres obras manifiesta diferencias notables respecto a la labor de Álvaro de Castro. Aquí nos interesa la inclusión de extensos pasajes en verso, muy abundantes en la *Segunda parte*, la salida de la pluma de López. Curiosamente, este excepcional caso de *prosimetrum* no se mantiene en las continuaciones, aunque ambas retomen algunas de las aventuras apuntadas y no desarrolladas en el *Floramante* (Guijarro, 2002). De hecho, es la abultada presencia de verso lo que singulariza nuestra obra, no solo en el ciclo de los Clarianes, sino en el resto de la producción caballeresca.

Recordemos que es habitual la inclusión de poemas en el género, desde las escuetas muestras del *Amadís* de Montalvo hasta las copiosas de Feliciano de Silva en su larga lista de obras, sin olvidar el peso de la lírica en el último de los *Especiosos* impresos, el de Marcos Martínez de 1587⁸. Pero su proporción y su importancia estructural en el *Floramante* aconsejan un estudio detallado de este rasgo compositivo. Lo ha destacado perspicazmente Guijarro Ceballos (2003, 8) en un párrafo que liga el libro a los modos de la ficción sentimental: su estructura «corre pareja a una fractura constante del discurso narrativo de las aventuras, entrecortado por la inserción de abundantes segmentos en verso y de fragmentos retóricos

⁶ Testimonios extraídos de Eisenberg y Marín Pina, (2000, 292-303), donde también se da noticia de un «D. Clarián Libro quinto» y un «D. Clarian Libro 6.º». No se sabe que estos textos hayan sobrevivido.

⁷ Se encontrarán en los folios 73 v. y 131 v. Guijarro Ceballos (2002, 252) apunta al respecto: «Es posible que estas remisiones tan concretas de la *Cuarta parte* se refieran precisamente a una edición de la *Segunda parte* hoy perdida, con una foliación distinta a la edición de 1550. Entiendo que no sería muy lógico por parte de Jerónimo López ofrecerle al lector de la *Cuarta parte* las páginas del manuscrito de la *Segunda parte* donde se iniciaba una aventura incompleta, y sí parece factible pensar que apunta a esa edición perdida que defiende en esta exposición». Señala también la anomalía en la difusión impresa del ciclo en su introducción a la guía del *Floramante de Colonia* (2003, 7-9) y en su trabajo sobre el ciclo (2004).

⁸ Del Río (2013, 2-3). Véase la reciente revisión de Bognolo (2018), así como Sarmati (2018).

prefijados como llantos, lamentaciones, consolatorias, argumentaciones o ejemplificaciones, que recuerdan poderosamente la dinámica de la novela sentimental y su *mise en pages*.

Desde esa perspectiva nuestro libro mostraría rasgos suficientes para presuponer una deuda con la poética en boga en el momento de su publicación, tanto por la generosa presencia del verso como por la actitud didáctico-teórica subyacente que comparte con las ficciones sentimentales de la época⁹. Por lo demás, el careo con la monumental obra de Brian Dutton¹⁰ resalta la originalidad de un elenco que, plegado a los moldes formales e ideológicos de la lírica amorosa cancioneril, ha sido claramente pensado para la inclusión en este original libro de caballerías.

Métrica y estilo

Teniendo en cuenta que nuestro corpus se inserta en una obra escrita con toda probabilidad entre 1518 y 1524, y no en 1550, fecha de la edición consultada y única conservada, la variedad de estrofas y temas, esquemas rítmicos y accidentes del verso que observamos en el *Floramante* nos ha permitido considerar una relación estrecha con la poesía de cancionero, alejada de esquemas poéticos italianos que, aclimatados por Garcilaso entre 1532 y 1536, comienzan a desarrollarse a mediados del siglo xvi, tras el aldabonazo que supone la edición conjunta con la obra de Boscán en 1543¹¹.

⁹ En respuesta a esta sugerencia realizada por Guijarro Ceballos, Tobias Brandenberger realiza el análisis de los rasgos que distinguen el *Floramante de Colonia* de otras obras del género caballeresco. Observando la historia amorosa de Floramante y Arminadora, considera los rasgos de inserción, esto es, los compartidos por ambos géneros, caballeresco y sentimental, como un índice que permite pensar en una orientación de la obra de Jerónimo López hacia los moldes de la ficción sentimental. Entre ellos, el enamoramiento de oídas del protagonista, motivo tradicional de la literatura caballeresca, y la insistencia en el lamento del caballero Floramante que comparte tendencia con la ficción sentimental (Brandenberger, 2012).

¹⁰ Dutton (1991-1997).

¹¹ Lapesa (1968).

En veintiuno de los ochenta y siete capítulos se intercalan composiciones en verso. En total, hay 567 versos en arte mayor y 510 en arte menor. El balance de versos y estrofas de la obra es el que se muestra a continuación:

	Núm. de versos	Núm. de estrofas
Terceto	3	1
Pareado	4	2
Copla de arte menor	48	6
Canción	87	7
Copla de pie quebrado	118	13
Copla real	250	25
Copla de arte mayor	567	71

Versos en arte menor	510 (octosílabos)
Versos en arte mayor	567 (dodecasílabos/endecasílabos)
Total	1077

La relación descriptiva de las estrofas según su localización en la obra y en orden de edición es la siguiente:

- 1) Canción formada por una quintilla seguida de una estrofa de diez versos octosilábicos de cuatro rimas consonantes (dos quintillas que constituyen la mudanza y vuelta). Esquema: abaab/cdccd:abaab.
- 2) Coplas de arte menor (3): combinaciones estróficas de ocho versos octosílabos, de tres rimas consonantes, distribuidos en dos redondillas de rima abrazada (abba:acca).

- 3) Canción formada por un terceto seguido de una estrofa de siete versos octosílabos, de tres rimas consonantes, distribuidos en una redondilla y un terceto que repite el primero a modo de estribillo (con una ligera variación al inicio: *Descanse/ así que...* Esquema: abb/cddc:abb.
- 4) Canción formada por un terceto seguido de una estrofa de ocho versos octosílabos, distribuida en dos redondillas de tres rimas consonantes: la segunda repite la de la primera a modo de estribillo Esquema: abb/cddc:abba.
- 5) Copla de arte mayor: ocho versos de once y doce sílabas, de tres rimas consonantes, agrupados en dos cuartetos de rima abrazada (ABBA:ACCA).
- 6) Canción formada por una redondilla seguida de una estrofa de ocho versos octosílabos con tres rimas consonantes, formada a su vez por dos redondillas de las que la última repite la rima de la primera (abba:cddc:abba).
- 7) Coplas de pie quebrado o coplas mixtas (13)¹²: combinaciones estróficas de nueve versos con cuatro rimas consonantes, agrupados en forma de redondilla seguida de una quintilla que inicia con pie quebrado tetrasílabo. Salvo la primera estrofa, que es de tres rimas: abba:αcaac, el resto, menos las excepciones que se señalan, siguen la estructura de la segunda estrofa: edde:ffggf. Excepciones: las estrofas tercera y octava son de 10 versos y no de 9, y la última, de 8; además, la estrofa octava, de 10 versos, no lleva quebrado (son dos quintillas: abaab:cdccd), y las estrofas 1.^a, 12.^a y 13.^a llevan el quebrado en pentasílabo y no tetrasílabo (solo la última compensa por sinafía el cómputo). La estrofa séptima varía la rima alterna: abba:αcdcd, así como la última, de 8 versos: abba:αcdc.
- 8) Coplas reales (6)¹³: estrofas de diez versos de ocho sílabas de cuatro rimas consonante, agrupados en dos quintillas (abaab:cdccd).
- 9) Coplas de arte mayor (55)¹⁴: combinaciones de ocho versos de once o doce sílabas con tres rimas consonantes, agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas: ABBA:ACCA; excepcionalmente, la estrofa 52.^a es de siete versos y los versos endecasílabos son al menos 52 de 439, un 12 % aproximadamente.

¹² Sigo la terminología de Navarro Tomás (1978).

¹³ Se considera una única composición, aunque se intercalan breves frases en prosa, que introducen verbos de lengua, marcando la continuidad del relato en verso.

¹⁴ Es la composición en verso más larga de la obra; se divide en tres partes correspondientes a tres momentos distintos de la narración que coinciden con la aparición de dos personajes que interactúan con el protagonista.

- 10) Coplas reales (10)¹⁵: estrofas de diez versos octosilábicos, con cuatro rimas consonantes, agrupados en dos quintillas (abaab:cdccd).
- 11) Canción formada por una redondilla seguida de una estrofa de ocho versos octosílabos (salvo el primer verso, que es de nueve), distribuidos en dos redondillas con tres rimas consonantes (abba:cddc:abba).
- 12) Coplas de arte menor (3): estrofas de ocho versos octosílabos, agrupados en dos redondillas, con tres rimas abrazadas (abba:acca).
- 13) Coplas reales (9): estrofas de diez versos octosílabos (eneasílabos los versos 1.º y 5.º de la estrofa 2.ª y heptasílabo en el verso 6.º de la estrofa 7.ª), agrupados en dos quintillas de cuatro rimas consonantes (abaab:cdccd).
- 14) Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
- 15) Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
- 16) Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas (once en los versos 2.º y 6.º), agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
- 17) a. Pareado: estrofa de dos versos octosílabos de rima consonante (aa).
- 18) b. Terceto: estrofa de tres versos octosílabos de dos rimas consonantes (abb).
- 19) Pareado: estrofa de dos versos octosílabos de rima consonante (aa).
- 20) Canción formada por una redondilla seguida de ocho versos octosílabos en estructura de dos redondillas, que forman cuatro rimas consonantes; la redondilla final repite las rima y los últimos versos de la primera a modo de estribillo (abba:cddc:abba).
- 21) a. Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos dodecasílabos agrupados en dos cuartetos de tres rimas consonantes abrazadas (ABBA:ACCA).
- 22) b. Canción formada por una quintilla seguida de una estrofa de diez versos regularmente octosilábicos, de cuatro rimas consonantes (abbab:cddcd:abbab).
- 23) Coplas de arte mayor (11): estrofa de ocho versos normalmente dodecasílabos agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).

Las irregularidades encontradas en los versos del *Floramante* indican mínimos desvíos de Jerónimo López respecto a unos esquemas métricos que estaban claramente establecidos en el primer cuarto del siglo xvi. La

¹⁵ Se considera como una sola composición aunque presenta epígrafes que organizan el contenido de una única situación narrativa: contextualización espacial de Floramante y diálogo con la doncella mensajera.

cuestión más compleja es la que afecta al arte mayor, ya que el arte menor se manifiesta regularmente octosilábico.

En todas las composiciones en arte mayor encontramos, de manera desigual, variación en el número de sílabas: los versos son en su mayoría dodecasílabos, pero también hay endecasílabos, algunos versos tridecasílabos, incluso algún octosílabo aislado¹⁶. Fernando Gómez Redondo, sin olvidar la tradición bibliográfica que tanto ha aportado al esclarecimiento de la cuestión desde Nebrija hasta la actualidad, nos recuerda la pertinencia del decasílabo dactílico gallego-portugués como precedente de este verso —algo que ya había sido apuntado por Navarro Tomás—, frente al alejandrino y sus variantes, a partir del cual se construye un esquema versal que atiende antes a la disposición de los acentos y que se llamará «arte real» o «mayor» en oposición al «común» o menor, el octosílabo¹⁷. Básicamente, el esquema del arte mayor se construye sobre dos hemistiquios, que alternan cláusulas ternarias y binarias; su regularidad se asienta en los acentos y no en el número de sílabas, de modo que la simetría de los versos se consigue en función de un patrón rítmico¹⁸. La doble cadencia, el sometimiento a la prosodia rítmica y la fluctuación silábica en los versos de arte mayor de Jerónimo López son palpables:

Abrid los oídos, discretos letores,	o óoo óo o óoo óo	A-A
escuchad el poner de mi corta pluma,	o òoo òo o óoo óo	A-A
no porque cierto de sabia presuma,	[o] óoo óo o óoo óo	D-A
mas porque notando miréis sus temores	o óoo óo o óoo óo	A-A
y assí, perdonando sus yerros mayores,	o óoo óo o óoo óo	A-A
porque tan alto se quiso sobir,	[o] òoo óo o óoo óo	D-B
os pide humildemente queráis bien oír	o óoo òoo o óoo óo	C-B
del buen amador sus grandes clamores.	o óoo óo o óoo óo	B-A

¹⁶ Para el análisis del arte mayor se siguen los imprescindibles estudios de métrica de Navarro Tomás (1978) y Lázaro Carreter (1996).

¹⁷ Nebrija explica en su gramática: «El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte maior», frente al «dímetro iámbico, que los latinos llaman quaternario, y nuestros poetas pie de arte menor, y algunos de arte real, regular mente tiene ocho sílabas» (Quilis, 1980, 154-155 y 152).

¹⁸ Lázaro Carreter (1996) y Gómez Redondo (2013).

La variación silábica de los versos se ajusta a la estructura rítmica del verso mediante mecanismos prosódicos como la sinalefa y la dialefa, que mantienen la regularidad de la doble cadencia, combinando dáctilo y troqueo, provocando a su vez traslados acentuales. Por otra parte, los versos del *Floramante* representan en su mayoría las variantes descritas por Navarro Tomás como las más frecuentes en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena: A-A, D-A¹⁹.

Esporádicamente, Jerónimo López introduce versos que resultan anómalos incluso si seguimos estas consideraciones, como por ejemplo los versos con periodos de menos de cinco sílabas con resultado octosilábico («Piedad, pues tienes robada») o el decasílabo «Passión, piedad a mí escondida», con clara asimetría entre hemistiquios. Para un gramático próximo a los usos y las normas de este metro como Nebrija tampoco esta variación silábica resulta extraña, teniendo en cuenta que «en comienzo del verso podemos entrar con medio pie perdido, el cual no entra en el cuento y medida con los otros» (Nebrija, 1980, 151), es decir, el equivalente al anacrusis de Navarro Tomás: «Assí que puede este género de verso tener doze sílabas, o onze, o diez, o nueve, u ocho» (Nebrija, 1980, 156).

Ahora bien, si comprobamos la solución que ofrece en su gramática²⁰, vemos que los versos extraños al ritmo y a la medida simétrica habitual de Jerónimo López, a veces, simplemente, fallan, como es el caso del octosílabo anteriormente señalado «Piedad, pues tienes robada».

Recordemos que, en lo referente a la intención que motiva tales mecanismos prosódicos, Lázaro Carreter considera «el desorden como meta» en este lenguaje poético. La poética del metro de arte mayor, la «poética del ritmo», obligaba a tales arbitrios basándose en la consideración de que el distanciamiento del idioma «era el método para transformar en poesía cualquier contenido» (Lázaro Carreter, 1986, 92).

En cuanto a la estrofa, Jerónimo López emplea en todos los casos una octava compuesta de dos cuartetos de doce sílabas (con las variaciones

¹⁹ Navarro Tomás (1978, 117).

²⁰ «Puede tener este género de versos ocho sílabas en una sola manera: entrando sin medio pie en ambos los adónicos y acabando entrambos en sílaba aguda; como en los versos: Sabia en el bien, sabia en el mal» (Nebrija, 1980, 157). Transcribo como *y* el signo tironiano.

señaladas), trabados por tres rimas consonantes abrazadas (ABBA:ACCA) y con una cesura que divide el verso en dos hemistiquios dactílicos. De nuevo, según Navarro Tomás esta octava es la más habitual en los poetas del *Cancionero de Baena* y fue consagrada por Santillana y Juan de Mena²¹, pero también fue utilizada, previamente, en los orígenes del verso de arte mayor, en la *Revelación de un ermitaño* o la *Danza de la muerte* y ha de diferenciarse del dodecasílabo dactílico, estrofa convertida en metro independiente a raíz del predominio del tipo A-A en el *Laberinto*.

Con ello, deducimos que Jerónimo López mira hacia la tradición cuatrocantista para componer los versos en arte mayor, estructura que actúa como medio de expresión de los temas elevados y los asuntos graves, consagrada por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* a finales del xv, y no hacia las innovaciones que, por el mismo tiempo, fueron llevadas a cabo por Francisco Imperial y el Marqués Santillana²², que no cuajarían hasta más tarde y que lograrían entonces adaptar la isorritmia del arte mayor al isosilabismo del endecasílabo. El arte mayor de Jerónimo López, además, se adapta bien, por su longitud y cadencia, a los largos pasajes en verso con carácter narrativo, que redundan en la expresión de los tópicos amorosos en boca de sus personajes enamorados, elevando a su vez los discursos a una categoría acorde con su estatus de persona noble como veremos más adelante.

Frente al arte mayor, basado en la posición del acento, el octosílabo se define por el número de sílabas. En cuanto a su prosodia rítmica, la norma métrica que resume el isosilabismo del octosílabo, en la que coinciden tratadistas medievales y modernos, consiste en que la séptima sílaba ha de ser tónica y la octava átona, siendo libres las demás²³. Esta libertad da lugar a una amplia variación en el interior del verso que provoca múltiples estructuras rítmicas: trocaica si empieza por dos sílabas átonas, dactílica cuando la primera es tónica y mixta cuando la tónica es la segunda y

²¹ Navarro Tomás (1978, 123).

²² Los intentos de Imperial o Santillana en el siglo xv no habían fructificado, la poesía de cancionero castellano conservó sus metros y poética independientes y acentuó caracteres propios en cuanto a temas y actitudes (Lapesa, 1985, 218).

²³ Beltrán (2002).

va seguida de un troqueo más un dáctilo o al revés. Tal prosodia adquirió total libertad en el siglo xvi, de modo que los resultados de tipo trocaico, de «tono especialmente lírico», se equipararon a los de tipo dactílico, de expresión «más viva y vehemente»²⁴, en parte por la influencia del teatro en verso y del auge de los romances nuevos²⁵.

El *Floramante* da muestras de la variación rítmica apuntada en sus 510 versos octosílabos en los que mantiene regularmente el isosilabismo con esporádicas excepciones y en los que hace uso abundante de mecanismos de compensación silábica: sinalefas, dialefas, diéresis y sinéresis. Excepcionalmente, pueden encontrarse desplazamientos del acento fonológico en favor del prosódico como el que se encuentra en estribillo y vuelta de la tercera canción, toda ella muestra de prosodia y de uso de metaplasmos.

La libertad rítmica de los versos en arte menor del *Floramante* coincide con la de sus coetáneos que, a principios del siglo xvi y a menudo en los cancioneros, demostraban haber asentado las estructuras métricas de origen provenzal o gallegoportugués a la lengua castellana.

En cuanto a las estrofas, la elección de Jerónimo López coincide con las preferencias recogidas en los cancioneros de la época. Al margen de la nutrida presencia del arte mayor de la obra, que también tenía cabida en los cancioneros por la influencia y estima de autores como Mena o Santillana, aunque en menor medida que otro tipo de composiciones²⁶, Jerónimo López se sirve de estrofas tradicionales adaptándolas a los modelos

²⁴ Del estudio de Navarro Tomás se deduce que las modalidades rítmicas, propias de la fluctuación de los orígenes provenzales del octosílabo, se fueron asentando en función de las preferencias de los autores y del tono de la poesía a lo largo del siglo xv, de lo que resultó el trocaico más acorde con la tradición provenzal del verso y el dactílico y mixto, como alternativas enfáticas. Para la evolución y expansión del octosílabo: Navarro Tomás (1978, 151-53 y 214-15).

²⁵ Sobre la convivencia de formas tradicionales e innovadoras de la métrica italiana conviene recordar lo dicho por los estudios de Bleuca (1970, 11-24) y Lapesa (1985).

²⁶ Rafael Lapesa señala que las coplas de arte mayor, favorecidas en el *Cancionero de Baena* por haber alcanzado su cumbre con la *Comedieta de Ponza* de Santillana y el *Laberinto de Fortuna* de Mena, perdían terreno ante el empuje del octosílabo y coplas de pie quebrado pero seguían usándose en la poesía de gran aparato, y en el *Cancionero General* y otras compilaciones de su tiempo aparecen versos de arte mayor en debates y también ficciones como la *Guerra de amor* de don Luis de Vivero, *La escala de Amor* de Jorge Manrique o el *Infierno de amores* de Guevara, donde elementos líricos se encuadraban en relatos alegóricos (Lapesa, 1988, 252-260).

de composición que se fueron asentando a finales del siglo xv y principios del xvi. De este modo, como las formas estróficas mayoritarias en la poesía cancioneril, las del *Floramante* en arte menor son combinaciones de cuatro o cinco versos (redondilla y quintilla) dobladas, que se corresponden con los tipos de mayor difusión del octosílabo, en estrofas de ocho y diez versos por copla (la copla de arte menor, la copla mixta, por un lado; la copla real, por otro).

Según establece Navarro Tomás, las coplas de arte menor, de origen gallegoportugués, con entrelazamiento de semiestrofas por la rima, que imitaban las de arte mayor, fueron frecuentes en el *Cancionero de Baena* y tuvieron un papel predominante en autores como Fernán Pérez de Guzmán, Santillana y Mena, pero su popularidad descendió en favor de la copla castellana, de cuatro rimas, a mediados del siglo xv y quienes mantuvieron la estrofa de tres rimas fue probablemente a causa de la influencia del arte mayor; la elección de esta estrofa de tres rimas consonantes por parte de Jerónimo López manifiesta esta inclinación de preferencia tradicionalista²⁷.

La copla de pie quebrado o mixta, concretamente, la combinación de redondilla más quintilla, aparece con frecuencia en el *Cancionero de Baena* y se prodigó en la segunda mitad del siglo con cuatro rimas, sin enlace entre las semiestrofas, favoreciendo la variante abba:cdccd. Asimismo, fue utilizada por Juan del Encina en su cancionero, con preferencia por el enlace de las semiestrofas e inclinación por la forma métrica antigua de dos o tres rimas, y también, en la combinación de cuatro rimas (abba:ccddc), a menudo con pie quebrado, por Montemayor en el libro séptimo de la *Diana* y por Barahona de Soto en su *Lamentación novena*²⁸.

El autor del *Floramante*, por una parte, incluye la variante del pie quebrado en esta estrofa, y por otra, muestra notables irregularidades en el desarrollo del poema. Su composición resulta poliestrónica, con mezcla en el número de rimas (tres en la primera estrofa, cuatro en las siguientes) y

²⁷ Para Tomás Navarro Tomás la presencia de las coplas de arte mayor se reduce a la mitad en el *Cancionero General* de 1511 en favor de la de cuatro rimas, que llegó a ser la más habitual en el siglo XVI momento en el que recibe el nombre de *copla castellana* (Navarro Tomás, 1978, 130).

²⁸ Navarro Tomás (1978, 132-133 y 219).

variación en la estructura métrica, que da lugar a los esquemas: abba:αcaac, abba:αcddc; abaab:cdccd: abba:αcdcd y abba:αcdec. Además, el pie quebrado desaparece tanto en las décimas como en las coplas formadas con un pentasílabo y no en el común tetrasílabo (solo en la última se compensa el cómputo octosilábico por sinafía). Sin embargo, tenemos en cuenta que es el accidente del verso el que define la composición, dotándola de ese «carácter propio» que Navarro Tomás acusaba en el uso del quebrado (Navarro Tomás, 1978, 134). El mismo estudioso equiparaba el efecto del verso corto al de la diferencia estructural que existe entre una redondilla y una quintilla, lo que en cierto modo explicaría el hecho de que Jerónimo López prescindiera del quebrado en las estrofas en las que sustituye la redondilla por la quintilla en las estrofas de diez versos, ya que con ello manifiesta el efecto de contraste buscado.

Respecto a las coplas reales, las más numerosas, sabemos que fueron muy cultivadas en la poesía lírica y dramática del siglo xvi, más frecuentemente en la forma de cuatro rimas, como las utilizadas por Jerónimo López, y que fueron representadas también en la tragedia *Filomena*, en el paso de *La razón y la fama*, de Timoneda y en la poesía de Boscán sobre la definición de amor (Navarro Tomás, 1978, 218). Las del *Floramante* muestran mínimas irregularidades, tan solo las señaladas respecto al cómputo silábico en la edición, y su empleo se da en las formas dialógicas del monólogo y del diálogo en sus respectivos contextos.

Destaca la inclusión de dos estrofas menores, el pareado y el terceto, en letras que dependen especialmente de la situación en la que se insertan para comprender su sentido poético y función contextual, ya que van ligadas a una imagen: se trata de las composiciones 17 y 18 de la edición, y su carácter lacónico acentúa el dramatismo del contexto mágico en el que se insertan. El terceto, además de como forma de letra, es utilizado por Jerónimo López como estribillo en dos canciones, algo considerado por la crítica como anómalo en la lírica de cancionero, ya que el terceto restringe su aplicación comúnmente a los villancicos, pues el modelo más habitual de la canción cortesana incluye una redondilla o una quintilla a la cabeza,

seguida de una única mudanza y estrofa de vuelta que repite la métrica del estribillo²⁹.

Las canciones de Jerónimo López presentan tres tipos de estrofas en la cabeza: dos tercetos, tres redondillas y dos quintillas; las estructuras de mudanza y vuelta alternan mayormente redondillas y quintillas, dando lugar a estrofas de ocho y diez versos, salvo una, de siete, que repite con mínimas variaciones el terceto inicial a modo de estribillo³⁰. La tendencia general en las canciones del *Floramante* es repetir en la única vuelta el esquema rítmico de la estrofa inicial junto con algunas palabras y, en la mayor parte de los casos, entre uno y tres versos completos de la cabeza, a modo de represa, como en la composición primera³¹. La variación métrica y temática se reserva para la estrofa de mudanza, dinámica que casa con la de los poetas de cancionero que en torno a 1500 habían ya fijado la estructura de la canción reduciendo sus posibilidades a este esquema básico de estribillo, mudanza y vuelta.

En conjunto, en orden de mayor a menor número versos aportados al total de la obras, se distribuyen así: veinticinco coplas reales (250 versos), trece coplas mixtas o de pie quebrado (118 versos), siete canciones (87 versos), seis coplas de arte menor (48 versos) y, por último, dos pareados y un terceto aislado. El octosílabo como metro del género menor, caracteriza los tipos de estrofas empleados por Jerónimo López dentro del molde que conocemos como lírica cancioneril: isosilabismo octosilábico y consonantismo cortesano.

²⁹ Keith Whinnom señala que la canción típica castellana de finales del siglo xv presenta una repetición invariable de las rimas del «pie de la canción» en la vuelta, con excepciones solo de los poetas más antiguos Juan de Mena o el Marqués de Santillana; nunca se dan más de cuatro rimas y la inmensa mayoría de las canciones se redactan en cuartetos, quintillas y, menos, en sextillas, con apenas presencia del pie quebrado salvo en casos antiguos, como Rodríguez del Padrón, o portugueses, como Joao Manuel o Joao de Meneses y, además, relaciona esta limitación métrica con el culto del concepto (Whinnom, 1981, 40). Para Vicente Beltrán, «la canción se convierte en poema de una sola vuelta, casi siempre con *retronx*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales en torno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalente, en términos de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial» (Beltrán, 1988, 132).

³⁰ Composición 3 de la edición (f. XLIX v.).

³¹ Composición 1 de la edición (fs. IX r. y v.).

El análisis revela que la distribución entre arte menor y arte mayor se realiza de forma equitativa y muestra una tendencia hacia sus dominantes respectivas: el octosílabo se reserva para la agudeza, en forma de canciones, coplas de arte menor, coplas reales y coplas de pie quebrado o mixtas, que responden también a formas dialógicas del discurso, y el arte mayor, para la narratividad, como muestran los epígrafes de los capítulos, los largos monólogos de los personajes, que incluyen ejemplos y argumentaciones, y las coplas laudatorias finales³². Además, Jerónimo López reproduce las técnicas heredadas de la lírica tradicional gallegoportuguesa o provenzal, normalizadas por los poetas cortesanos y de cancionero: la alimetría o regularidad estrófica y el consonantismo regular. A ellos se suman otros recursos propios de los poetas de cancionero, como la rima abrazada de las coplas en arte mayor y sus correspondientes en arte menor como técnica de enlazamiento de versos y estrofas propia de la maestría mayor³³.

Encontramos asimismo en las composiciones poéticas del *Floramante* otros mecanismos, gramaticales y léxicos, que potencian el conceptismo de la expresión. Destacan muy especialmente los vocativos que, en el inicio del verso, inciden sobre el ritmo y estructura de los poemas, ya sea con el valor apelativo que requiere el diálogo, como ocurre en 9b, entre *Floramante* y el ermitaño («Salve, Regina de misericordia»...) o en 9c, en el intercambio entre los amantes («Mira, señora, discreta loada»...); ya sea ligados a la personificación de abstractos, algunos presentes en el ejemplo 9a, o en invocación a la naturaleza que escucha silenciosa las penas del enamorado: «¡O campos, florestas, silvares verduras / Ninfas, sentidos, oh musas del canto!»; ya sirvan para enfatizar el carácter ejemplarizante de ciertos pasajes dirigidos a personajes o a los propios lectores («Abrid los sentidos, discretos letores»...). No faltan, como era de esperar, en los versos laudatorios de la dedicatoria y en la apelación al lector de las coplas

³² Véase: Marín Pina (2005).

³³ Recuérdese la diferencia entre poeta y trovador, señalada por el Marqués de Santillana en el *Probemio* y por Juan del Encina en *Arte de poesía*: ambos se diferencian por la maestría que demuestra el poeta en el mantenimiento de la rima, el ritmo y el cómputo silábico, además de por el consonantismo, frente al asonantismo trovadoresco.

finales («Oye, lector, con sobra de zelo»...). En definitiva, el recurso al vocativo actúa conjuntamente con la exclamación y la pregunta retórica como refuerzo del tono declamativo, tanto en la expresión de sentimientos como en el diálogo. Estructura y ritmo de las composiciones se ven profundamente marcados por ese empleo sistemático.

Pero hay otros efectos de simetría basados en la repetición y el paralelismo, tanto sintáctico («de males, de tus bienes, de pasión»...) como semántico, en los *manzobres* o asociación de vocablos derivados de la misma raíz, figura característica de los poetas de finales del siglo xv, y en algún leixaprén («quexar / Quexar», est. 1, comp. 2), además de alternancias o contraposiciones del tipo *muerte/vida*, que nos llevan a pensar en la utilización por parte de Jerónimo López de técnicas conceptuales, igualmente heredadas de la lírica trovadoresca y muy comunes en las poesías de cancionero: «voy combidando la muerte / con mi vida miserable; porque ya viviendo muero; biviendo la muerte; mortal es la vida o escusado es el bivar / pues la vida es el morir»³⁴.

Puesto que las poesías del *Floramante* giran mayoritaria, si no exclusivamente, en torno al tratamiento del amor, no se debe pasar por alto lo que afirmaba Keith Whinnom sobre esta poesía cancioneril: la regularización de la métrica va acompañada en los poetas de finales del siglo xv y principios del xvi por la propensión al conceptismo, lo que desembocó en una reducción del vocabulario, enriquecido en contrapartida por la polisemia y los dobles sentidos, que actúan como resortes de una buscada ambigüedad en el lenguaje. En este tipo de lírica, limitada conceptualmente a abstracciones, las palabras pueden adquirir diferentes significados y dar lugar a juegos y eufemismos que «constituyen un idioma especial que hay que aprender» (Whinnom, 1993, 65). Los dobles sentidos de *fe*, *condena*, *pasión*, *muerte* o *gloria* mantienen una presencia constante en los versos amorosos del *Floramante*, como se observa en la tercera estrofa de la segunda composición o en la estrofa cuarta de la séptima. Abundan asimismo las paradojas que potencian la expresión enajenada del enfermo de amor que,

³⁴ En la estrofa cuarta de la composición séptima; entre otras: est. 6, comp. 8; est. 16, comp. 9; ests. 7 y 8, comp. 9b, y comp. 17, vv. 2 y 3.

en la soledad del bosque, publica sus penas sin encontrar consuelo ni alivio: «no soy quien digo,/mas un hombre que no fuera»³⁵. Estas figuras de ornamento difícil, que dependen del contenido semántico de las palabras por ausencia de léxico concreto, junto con las de ornato fácil, ligadas al enlace de versos y estrofas, ambas fuertemente enraizadas en la lírica tardomedieval, fueron normalizadas por los poetas cancioneriles y repercutirán tanto en las composiciones de los místicos como en el conceptismo de nuestros escritores barrocos³⁶.

Un último aspecto cabría destacar en los poemas del *Floramante*: la descripción de la naturaleza se corresponde con lo habitual en la lírica amatoria cancioneril, pues atiende solo a resaltar el paisaje como trasunto del estado anímico. Los elementos paisajísticos se perciben como un espacio simbólico o alegórico acorde con los sentimientos del caballero, no como un entorno apacible disfrutado por los sentidos. Esta representación alegórica del paisaje aparece de manera muy marcada en las composiciones séptima, novena y décima, composiciones en las que en el plano léxico destaca el uso de sustantivos sin calificar: *montañas, breñas, espesura, montes, carreras, campos, florestas y verduras* o *valles* y *yermo*. Los adjetivos, muy escasos (*solitarios, sombrosas* y *silvares* de las composiciones séptima y novena), tienen una función asimilada al epíteto, pues no pretende tanto describir como demostrar.

Esta valoración de la naturaleza más imaginada que real, solidaria del desasosiego del enamorado, dista mucho de la sensibilidad que demuestran los poetas cancioneriles que abrirán el camino a Garcilaso y los petrarquistas posteriores. No desentona Jerónimo López de lo resaltado por Lapesa (1985) para los alrededores de 1500: un «sombrió telón de fondo» mantiene el envés conceptual a la hora de recrear paisajes imaginarios acordes con la contención recatada y el silencio cortés³⁷.

³⁵ Comp. 7, est. 7: capítulo liii, fol. xcv r.

³⁶ Del Río (2012, 9).

³⁷ Como ejemplo, propone un romance lírico de Juan del Encina, muy divulgado en la época, en el que se pueden observar paralelismos con el lenguaje empleado por Jerónimo López (Lapesa, 958, 35).

El *Floramante de Colonia* entre la herencia cancioneril y la ficción sentimental

A la vista del recorrido por los versos del *Floramante* resulta evidente su ajuste a las estructuras, técnicas y motivos desarrollados por la tradición cancioneril. En la forma los poemas acusan la isorritmia o el isosilabismo, según el modelo estrófico del arte mayor o del arte menor, así como la alimetría y el consonantismo cortesanos. El estilo y el lenguaje pertenecen al fondo común compartido por los poetas de la época; igualmente tienden al entrelazamiento de versos y estrofas con el uso de mecanismos léxicos y gramaticales basados en la simetría y la repetición. Estos rasgos de complejidad pasan a la estructura del contenido. Así, el léxico revela una tendencia a la ambigüedad semántica, apoyada en el uso de la polisemia y los dobles sentidos de términos mayoritariamente abstractos, que dotan de complejidad al poema. Se alambica así la expresión, que adquiere una doble lectura de connotaciones eróticas muy habitual en los poetas cancioneriles y que repercutirá posteriormente en el gusto por el conceptismo y la paradoja de los poetas áureos.

Los intentos de innovación de Jerónimo López en el género de los libros de caballerías se centran, precisamente, en el desarrollo de la *variatio* con la intercalación de largos pasajes en verso. Para ello introduce una amplia muestra poética que mira hacia la tradición medieval hispánica, tanto del arte mayor como del menor. Su función va más allá de la expresión redundante de sentimientos de los personajes. Los largos parlamentos en verso introducen un paréntesis métrico en el contexto prosístico, de igual modo que las composiciones líricas, a menudo, incluyen verbos de acción y suponen en el desarrollo de la trama giros narrativos o cambios de situación. Esta práctica logra en ocasiones que la acción se detenga en la expresión íntima de los sentimientos de un personaje o en las advertencias de carácter moralizante con fines doctrinales. Y en otras ocasiones hace que la acción avance o se abra a nuevas situaciones en sentido dramático, como ocurre en los diálogos de *Floramante* con la doncella mensajera, con el ermitaño o con la propia amada Arminadora. De modo que en la intercalación, los dos tipos de discurso, prosa y verso, se integran; no se separan o disgregan.

En los modos de ejecución de los poemas destaca la implicación de la música, ligada tradicionalmente a la creación y la expresión líricas. La asociación repercute en la caracterización de los personajes como caballeros cortesanos, aptos para el combate marcial y también para la escaramuza lírica ajustada a la etiqueta literaria de palacio³⁸. Los instrumentos que sirven de acompañamiento, arpa, laúd, vihuela, restringidos comúnmente a espacios aristocráticos, apoyan dicha caracterización³⁹. A su vez, la música, ligada a la poesía, adquiere un valor curativo en la amplia mayoría de situaciones en las que se interpretan esas composiciones amorosas en verso. Este aspecto de la meloterapia⁴⁰ es solidario de la caracterización de los protagonistas como enfermos de amor *hereos*.

La insinuación y representación de la sintomatología de esta enfermedad es una constante en las composiciones del *Floramante*, lo que permite al autor mostrar su conocimiento sobre las doctrinas naturalistas que intentan dar respuesta al origen y evolución del proceso amoroso, tema polémico y muy en boga en los círculos cultos de la época, ya que dividía las opiniones entre la ortodoxia religiosa y la heterodoxia más cercana a círculos cortesanos⁴¹. Todo ello se traduce en la obra de Jerónimo López en una serie de rasgos paralelos a los fines doctrinales de las ficciones sentimentales que disfrutaban de su apogeo editorial por las mismas fechas. En este sentido, el autor utiliza a los personajes, el cronista Vadulato, el ermitaño e incluso el escudero Carestes, para imprimir a la obra un tono moral y didáctico que aparece condensado en el término *tratado*, introducido en las coplas laudatorias, el mismo término empleado en los títulos de las ficciones sentimentales para apuntar a la actitud filosófica subyacente en estas narraciones amorosas.

Si atendemos a los rasgos que caracterizan la ficción sentimental, según la revisión que realiza Brandenberger (2012) de la evolución del género y su contexto literario, observamos que se ha de apuntar a la deuda con este género la particular ampliación de la trama amorosa, que implica

³⁸ Del Río Noguerras (1993).

³⁹ Rey (1997).

⁴⁰ Excelente revisión de la base teórica se encontrará en Lacarra (1988).

⁴¹ Cátedra (1989).

el análisis introspectivo minucioso de los sentimientos de los personajes, vertido en la variedad del *prosimetrum*, bajo la enunciación en primera persona en la mayoría de los casos, pero también en forma dialogada en otros. Por lo demás, razonamientos, ejemplificaciones, comparaciones, en la mayoría de los casos marcados tipográficamente con el uso de epígrafes, remiten a los usos propios de la *mise en page* del género de la ficción sentimental. A ello habría que añadir el suspenso del final feliz en la historia amorosa principal, y los motivos recurrentes de las lágrimas, las visiones y los sueños, más la alusión a personajes mitológicos e históricos en la ejemplificación de los peligros asociados a la pasión erótica.

Por último, señalaremos que las peculiaridades destacadas en el *Flo-ramante* se corresponden con la tendencia hacia la experimentación adoptada por los libros de caballerías de la época de Carlos V (1517-1556). Es habitual en este periodo la introducción de propuestas narrativas relacionadas con otros géneros con los que se compite por el éxito editorial. Es el caso de la obra de Jerónimo López, quien siempre dentro de los márgenes del código genérico, descarga buena parte de la trama amorosa sobre el uso de poemas. Como era de esperar, su apuesta por potenciar el análisis introspectivo de la pasión erótica echa mano tanto del estilo como de las teorías médicas que habían servido para caracterizar a un amplio espectro de personajes de ficción desde *La Celestina* al teatro y la ficción idealista. Demuestra con ello su atento seguimiento de los gustos literarios del lector en la encrucijada entre la Edad Media tardía y el Renacimiento.



Edición de los poemas

Se ofrece seguidamente la edición de los poemas precedida o seguida de los fragmentos en prosa que los enmarcan. Tanto las circunstancias de su inclusión en el curso de la trama, como los modos de ejecución, que en muchas ocasiones delatan un lazo estrecho con la música y con las cualidades del caballero cortesano, pueden hacer muy útil esta forma de presentación. Se facilitan así datos sobre el contexto narrativo y literario del empleo de poemas en la prosa, circunstancia que apunta hacia la hibridación característica del género⁴². Por lo demás, el trabajo pretende modestamente contribuir al estudio del componente lírico en los libros de caballerías, asunto que puede ayudar a comprender mejor el panorama poético en los siglos áureos.

Transcribimos la edición digitalizada del original impreso por Juan Vázquez de Ávila en Sevilla, el 4 de julio de 1550, conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid), R-7685. Para ello seguimos, con alguna mínima variante, los criterios del Centro de Estudios Cervantinos en su colección «Los libros de Rocinante»:

- Usamos la grafía *u* para el valor vocálico de la *u*, y reservamos esta para el consonántico exclusivamente, a la vez que se respeta la alternancia *b/v*.
- Empleamos la grafía *i* para el valor vocálico y semivocálico. Dejamos la *j* para el sonido consonántico prepalatal y reservamos el uso de la *y* para la posición final absoluta de palabra y para la conjunción copulativa en los casos que aparece como tal.
- Respetamos el uso de *n* ante *p* o *b* y reflejamos la presencia o ausencia de *h* inicial.
- Recogemos las ocurrencias y alternancias de *-s/-ss* y de *j/x*.

⁴² Véase sobre la hibridación: Marín Pina (2008, 165-190).

- Mantenemos el digrama *qu-* ante *a, o, u*.
- Reducimos los grupos cultos *ch > qu, ph > f* y *th > t*.
- El signo tironiano se transcribe como *e* y mantenemos la alternancia de la conjunción copulativa *tal* y como aparece en el texto.
- Seguimos en la acentuación las normas vigentes, pero marcamos con tilde *nós* y *vós* cuando cumplen función de sujeto.
- Empleamos el apóstrofo para marcar la elisión de vocales. Indicamos entre corchetes las pocas adiciones al texto que se han introducido y entre paréntesis angulares las supresiones.
- Desarrollamos las abreviaturas sin ningún tipo de indicación.
- Corregimos los mínimos errores evidentes, señalándolos en nota a pie de página.

Los poemas van numerados por orden de aparición. En primer lugar figuran las composiciones integradas en el texto. Por último, se incluyen las que corresponden a los paratextos (epígrafes de capítulo y poema último del *trasladador*).

1. Cap. III⁴³

F. IX r.: Como a todo esto las riguridades pasadas no cessassen, vieron en el aire una muy hermosa donzella que con una harpa hazía tan dulce son que los coraçones de los enamorados cavalleros se bolvieron muy alegres, y no cessando el suave canto, hizo la presente canción:

Las altas proezas tuyas, [f. IX r.]
animoso cavallero,
no consienten que me huyas
por dezir tus fuerças cuyas
5 son de quien fueron primero.

Las estrañas aventuras
no duran con tal favor.
Las selváticas figuras, [f. IX v.]
las disformes criaturas,
10 todas vences sin temor.
Assí que proezas tuyas,
esforçado cavallero,
no consienten que me huyas
por dezir tus fuerças cuyas
15 son de quien fueron primero.

Con tanta melodía e suavidad dezía esto la muy hermosa donzella que los cavalleros con la memoria de sus señoras gravemente fueron atormentados. La donzella⁴⁴, que en su dulce tañer proseguía, contra los cavalleros assí dixo: –Vosotros, señores y amigos míos, sufrid la grave cuita que

⁴³ La canción deriva la trama hacia el tema amoroso, caracterizando a los personajes como caballeros enfermos de *hereos*. Cabe señalar en cuanto a los instrumentos de acompañamiento en el *Floramante* (composiciones 1, 4, 6, 11, 19), la aparición de un arpa, la vihuela hasta en cuatro ocasiones, y, por último, el laúd. En cuanto a su presencia en la literatura, estos instrumentos aparecen en manos de caballeros y gente de alcurnia y en escenas domésticas, solitarias, nocturnas y melancólicas, según apunta Rey (1997, 41-100).

⁴⁴ En la edición manejada se lee *danzella*.

vuestras amigas vos causan, que más ravioras passiones avéis passado de las que avéis de passar—.

2. Cap. xv⁴⁵

F. xxx v.: No vos parezca que la voluntad de las mugeres anda siempre fixa, que unas horas se muestran crueles, otras plazereras, otras congoxosas. —Plega a Dios —dixo Riramón de Ganaíl— que me ture este favor como hasta agora—. E dando un fuerte suspiro, dixo:

Ninguno deve hablar [f. xxxv v.]⁴⁶
en nobleza de donzella,
pues que todas con querella
a Dios se deven quejar.
5 Quexar de quien fue amar,
pues la gracia e discreción,
en ella con gran razón,
quiso Dios asigurar.

Esta es suave flor
10 más que todas las nacidas,
esta es la que vencida
tiene mis fuerças d'amor,
esta es la que temor

⁴⁵ La narración de la aventura del caballero Riramón y su enemigo Timadón en el Paso Peligroso se interrumpe para introducir el monólogo nocturno del caballero y la expresión sentimental del dolor de ausencias. Su escudero le replica en el diálogo en prosa hablando mal de las mujeres y su carácter antojadizo. Sigue así los consejos de la teoría médica que recomiendan el concurso de un varón sabio o un amigo que critique a las féminas. A ello Riramón responde dando muestras de la destreza literaria propia de un amante cortés con las coplas de arte menor dedicadas a la defensa de su amada y del amor, que propician, mediante el lenguaje escogido, el doble sentido erótico del servicio amoroso. Por lo demás, Riramón demuestra con su respuesta padecer *heros* al no ceder en su obstinación, a pesar de los consejos de su escudero. Finalmente, en el discurso prosístico, revela la causa del trastorno: a pesar de no estar presente el objeto de su deseo, la imagen de este ha quedado grabada en la memoria, por trastorno de la potencia estimativa, y el deseo que le provoca hace revivir al enfermo los síntomas como si el objeto estuviera presente.

⁴⁶ Folio *xxvii* v. en la edición manejada.

15 pone a mi corazón,
 esta es la que pasión
 me causa con gran dolor.

 Por esta se puede dezir:
 una es sin par estrella,
20 pues ninguna como ella
 se falla a nuestro sentir.
 Esta es la que servir
 me conviene por mi gloria,
 esta es la que victoria
 ha de dar a mi morir.

E calló como esto ovo acabado de dezir. –Según esso –dixo Carestes–, jamás la podéis olvidar por más dolores que vos cause. Es tan viejo lo que dizes para mí –dixo Riramón de Ganaíl–, que no hallo razón para que me quite de mi voluntad. Pues que tanto vos gozáis con esse mal –dixo Carestes–, ¿por qué vos quexáis del? Quéxome yo –respondió Riramón de Ganaíl– de las penas que en ausencia me da. Dexémonos d’eso –dixo el escudero–, que pisadas siento de cavallos. Calla, no hables más–.

3. Cap. XXIII⁴⁷

F. XLIX v.: Estando pues acostado sobre su escudo, no dando jamás a sus ojos reposo, vido venir un cavallero, todo armado de unas armas bermejas, que venía cantando lo siguiente:

Descanse todo pagano [f. XLIX v.]
y dé gracias a Mahoma,
que vengança assí se toma.

⁴⁷ Riramón, vencido por las fuerzas de la enfermedad de amor, durante el camino de búsqueda de su padre, el rey Lantedón, recibe noticias de su paradero por la canción que un pagano viene cantando, lo que provoca un enfrentamiento con desenlace favorable para el caballero, pero sin que se resuelva la incógnita sobre el rey. Su función, por tanto, no es detener la acción, sino hacerla avanzar, aportando información nueva, en la dirección de las aventuras caballerescas.

5 Los muertos d'este vengado
huelguen allá do están,
qu'es preso don Clarián
do jamás será hallado.
Assí que todo pagano
dé las gracias de⁴⁸ Mahoma,
10 que vengança assí se toma.

«Lo que oído por el valiente Riramón de Ganaíl, muy presto cavalgó en su caballo e, tomando su escudo y lança, contra él [...]».

4. Cap. X[L]III⁴⁹

F. LXXVII r.: Con estos amorosos passos estuvieron gran parte de la noche, que estonces, tomando don Clarián una vihuela, tañó muy dulcemente, diziendo esta canción:

Aparta ya, corazón, [f. LXXVII r.]
de ti males e tristeza,
despide toda graveza.

5 Que si Fortuna te dio
pesar, penas muy esquivas,
Amor con bozes altivas
tu remedio ordenó.
Por esso, mi corazón,
despide toda tristeza,
10 mis pesares, mi⁵⁰ graveza,
descanse vuestra passión.

⁴⁸ En la edición manejada: *de*.

⁴⁹ Es la única canción que, sin ser noticiosa o de alabanza, adopta un punto de vista positivo en relación con el amor. El anuncio de las bodas les incita al canto y la música, con el consecuente regocijo de sus corazones; ambos han logrado el objeto de sus deseos y se muestran aliviados de su antigua pesadumbre.

⁵⁰ En la edición manejada, *muy*.

Con tan dulce son y suave melodía dezía esto el esforçado don Clarián, que en grande manera fizo alegre el corazón de don Galián, su primo.

5. Cap. LI⁵¹

F. XCI r.: Llegando donde las espaldas del aposiento de su señora iva a dar, començó de dar con los delicados dedos en las entonadas cuerdas, y con las lágrimas en los ojos, cantando dixo:

Amores crueles mi vida combaten, [f. XCI r.]
congoxas, dolores nunca me dexan,
cuitas y affanes jamás no s'alexan
d'esta mi vida y siempre debaten.

5 No [ay] quien deffienda que no me maltraten,
todos porfían del todo matarme,
las ansias ravioras no quieren dexarme,
assí que no siento dolor que no caten.

Con tan sabroso sonido y canto dezía esto el enamorado cavallero, que creo que Orfeo no⁵² lo hizo tan bien [...] Estas palabras no eran aún acabadas por el Cavallero del Tigre quando la hermosa princesa, cerrando la ventana muy rezio, se metió para dentro.

6. Cap. LII⁵³

F. XCI v.: Ciñiendo su buena espada, dando el escudo a su escudero, en tocando las onze, tomó la vihuela y, saliéndose de su posada, llegó a las

⁵¹ Episodio de ronda nocturna en el que se airean las dotes musicales y poéticas del noble enamorado. Este echa mano de los tópicos cortesés del servicio amoroso y la dama inaccesible.

⁵² En la edición manejada, *na*.

⁵³ Nueva escena de ronda. El caballero acude a los aposentos de su amada sin saber que en la cámara está su padre, el rey. Cuando lo escucha, ordena que lo apresen, pero el caballero escapa matando a los guardias reales. La inseparabilidad del caballero de sus armas y la destreza musical configuran la imagen de un personaje que conjuga el componente heroico y el cortesano. Pero ha puesto en riesgo el secreto amoroso, lo que provoca el rechazo firme de la dama, quien, siguiendo los tópicos del amor cortés, le pide que se aleje. Se abre entonces un nuevo camino que desemboca en la penitencia amorosa del caballero.

espaldas del aposento de su señora y, con mucha gracia, comenzó a tañer cantando la canción siguiente:

Pues no te duele mi pena, [f. XCI v.]
a Dios pido cada hora
que sientas, cruel señora,
la prission de mi cadena.

5 Que si bivo en esta vida
es esperando lo tal,
y si peno desigual,
es por no verte vencida.
Y pues mi mal no condena
10 tu gran crueldad, señora,
a Dios pido cada hora
que te duelas de mi pena.

Al son de tan concertado tañer y cantar, la princesa, que con la reina su madre estava en su retrainiento por causa de su mal, oyendo aquel cantar y tañer, conoció verdaderamente que era su cavallero. E muy turbada por respecto del rey, su padre, que allí estava, desimuló aquel revés.

7. Cap. LIII⁵⁴

F. XCI v.: Bolvamos al triste y apassionado cavallero, que por la floresta gravemente⁵⁵ llorando iva, no partiendo de su memoria la muy áspera respuesta de su señora, así que ninguna cosa lo consolava, por más que Loncindo le dezía. Y, como en tal aprieto se vido, alçando la boz como lastimado, así dixo:

⁵⁴ El rechazo de la amada provoca la queja del caballero enamorado, que desata sus dotes líricas para expresar el dolor de la partida y la firmeza de su servicio, la entrega de la libertad, la muerte como remedio y la recreación en el sufrimiento ante el abandono, a la vez que manifiesta indicios de amor *beroiço*: busca la soledad, suspira, llora y señala también, como origen del mal, su pensamiento.

⁵⁵ En la edición manejada, *gravamente*.

- Yo me parto con gran quexa, [f. XCV r.]
señora, de tu crueldad;
voy con fe, sin libertad,
lamentando lo que dexa
5 mi corazón,
diziendo triste canción:
«De mi alma se alexa
plazer, dolor me aquexa
de que muero sin razón».
- 10 Voy publicando mis males
a soledad que busqué,
d’otra parte va mi fe
dando bien ciertas señales
de mi pena;
15 diziendo, pues me condena
el amor por ser constante:
«Con boz dol<or>ida se cante
la pasión que se me ordena».
- 20 Va ciego, desatinado,
mi lloroso pensamiento,
mi corazón, desamado,
va en vida sepultado,
con dolor y perdimiento
de la vida,
25 porque no tiene guarida,
sus angustiosas queexas
diziendo: «Assí me dexas,
no te duele mi caída».
- 30 Llevo dolor entrañable,
con deseo, pena fuerte,
voy combidando la muerte
con mi vida miserable,

35 que por cierto
esta sería el concierto
que del todo sanaría
el mal de mi alegría
de que ciego voy cubierto.

40 Voy partido de consuelo,
llevo pesares doblados,
sopiros desigualados
van publicando mi duelo.
La pasión

45 va conmigo por un son
platicando su plazer,
que quisiera no nacer
por no ver su conclusión.

50 La mi ventura buscando
la muerte que no la quiere,
ora pues, quien tal supiere
qué dirá de quando en quando;
juzgará
que quien esto haze hará

55 de mi vida mil extremos,
guiando barca sin remos
la gloria le quedará.

60 Parto partido por medio
de do quisiera quedar,
tan lleno de bien amar
como fuera de remedio.
¡Oh captivo,
de mí mismo enemigo!
¿A dó vas por tal carrera?

70 Respondí: «No soy quien digo,
mas un hombre que no fuera».

¡Oh raviioso pensamiento,
oh trist' alma congoxosa,
oh quán presto, en un momento,
75 perdistes vuestro contento,
quedando muy deseosa!
Quien de todo es causador,
Dios le dé cedo a sentir
vuestra pena y dolor,
80 porque sepa qu'es mayor
que la muerte de çufrir.

Si Amor quisiera mirar
mi servicio, lealtad,
no con tanta crueldad,
85 condenara mi penar;
pero, pues
su cuidado, al revés,
contra mí hizo mudança,
nunca mi firme esperança
90 bolverá de lo que es.

Mas llamo tristes mis días,
quéxome de mi ventura,
pues en esta espesura
me traxeron mis porfías;
95 desdichado,
por ti mismo lastimado,
¿qué harás por estas breñas;
están por aquí las señas
de algún enamorado?

100 Fuid, fuid, alegrías,
no lleguéis a mí, cuitado,
porqu'el mal de tal cuidado

no llague passiones mías;
que dolores,
105 con otras penas mayores
son las que tengo por vida,
porque tengo conocida
la verdad de los amores.

¡Ay, Amor muy poderoso,
triste premio de mis penas,
sojuzgando quien condenas
no te muestras glorioso!
Que, pues soy tuyo,
negar no debes lo suyo
115 a quien dio la libertad
a tu alta magestad;
mira que llagado huyo.

A los campos solitarios,
a las sombrosas montañas
120 contaré cuitas estrañas
porque no me son contrarios.
Mas tú, señora,
usa ya de vencedora,
muévate a ello piedad,
125 no quieras ser matadora.

E con esto, bolvió a dezir: —¡O sin ventura cavallero, nacido para tanto mal [...].

8. Cap. LIII⁵⁶

F. XCV v. y XCVII r.⁵⁷: así anduvo ocho días sin comer en ellos cinco vezes, que por cierto su muy fermoso rostro tenía de color de pez, con el llorar y lamentar que hazía, y a los nueve días, apeándose en una espesura, más amargamente su llanto empezó de fazer, no cansando su boca de se mal dezir y, con la cuita de su coraçón, tendiéndose por tierra como hombre lastimado, tales palabras empeçó a dezir:

Mis ojos muestren llorando
la pasión que dentro está,
mis sospiros sospirando,
mis sentidos aullando,
5 publiquen mi pena ya.
Venga mi grave dolor
a dezir la pena mía,
después, salga sin temor
mi coraçón amador,
10 abrasado con porfía.

E así, bolvió a dezir:

[f. xcv v.]

¡Oh mis lágrimas çufridas,
salid, salid a montones!
Y ansí, muy afligidas,
regad las entristecidas
15 entrañas con sus passiones.
E tú, ciego entendimiento,
pues te fueste a captivar,
declara tu perdimiento
con sentible sentimiento

⁵⁶ El contexto de la composición revela nuevamente el empleo de un espacio alegórico, mínimamente descrito (*espesura*), que propicia la expresión dolida de sus sentimientos, hasta que, vencido por los síntomas de la enfermedad (cansado y afligido), queda en silencio.

⁵⁷ Así en la edición manejada. Se salta el folio XCVI.

20 qu'el amor te quiso dar.

E no parando, allí dixo:

¡Oh ansias más ravioras, [f. XCVII v.]
entrañas tristes ardidias!
¡Oh mis llagas congoxosas!
¡Oh fatigas tan penosas
25 en mis males omecidas!
¡Oh lastimero cuidado!
De mi vida por tal suerte,
corazón mal reposado,
¡cómo mueres lastimado
30 padeciendo mal tan fuerte!

Y no fallando fuelgo en sus males, bolvió a dezir:

Salid, llantos doloridos,
de mi seso interior,
con bozes, tristes ronquidos,
lamentad, bien afligidos,
35 vuestras penas y dolor.
También salga mi motivo
cubierto de su cuidado
con llanto cruel, esquivo,
dando bozes, como bivo
40 en este mundo lastimado.

Y derramando por sus ojos bivas lágrimas, encalmado en su pena, pero con mayor cuita, tornó a dezir:

Salgan mis cinco sentidos,
con sentimiento mortal,
de su troneo aborridos
dando fuertes alaridos,

45 con pena, triste señal.
Venga luego sin recelo
mi ventura muy esquiva,
toda cubierta de duelo,
publicando desconsuelo
50 porque más penado biva.

¡Oh cruel pena crecida,
vida mía querellosa!
¡Oh muerte tan congoxosa,
viene ya por esta vida
55 que de sí bive quexosa!
¡Viene tú, tan lastimada
quanto yo triste t'espero,
porque ya biviendo muero
tantas vezes, que loada
60 serás de mí por entero!

Y como esto dixo, de cansado y afligido [f. XCVIII r.] quedó por buen espacio sin hablar, y porque la noche era venida con gran escuridad, allí se quedó, no sin grande fatiga su espíritu.

9. Cap. LV⁵⁸

a) Fol. XCVIII r.: Y hallando en un pequeño prado una clara fuente, se apeó de su cavallo y quitando el yelmo se lavó⁵⁹ las manos y cara, pero nunca quiso comer por más que Locindo con efectuosas palabras se lo rogasse; antes, acordándose a la christalina fuente, con la mano en la mexilla, bañado en lágrimas, de tal manera, comenzó a dezir:

Salid, mis sentidos, con ansia ravisosa [f. XCVIII r.]
do más encubiertos tenéis los pesares,
llorad con sospiros sin cuento, millares,
passión que la vida dexó desseosa.

5 Crezcan las cuitas con boz temerosa,
iguálese pena según el dolor,
que lleve ventaja, no sea menor,
que sienta la mano más triste, penosa⁶⁰.

Lágrimas mías, mostrad lastimeras
10 la muestra del gran dolor que tenéis,
regad mis entrañas si bien os doléis
del mal que Cupido vos hizo de veras.
Mostrad las querellas por montes, carreras;
ladridos sentibles publiquen cuidado,

⁵⁸ Es la composición más extensa del conjunto. Consta de 55 coplas de arte mayor distribuidas en tres secciones (a, b, c). El caballero, penado de amor, prosigue su lamento. A continuación interviene Vadulato, el *trasladador*, para poner sobre aviso a los lectores del comienzo de un tramo que tiene mucho que ver con la dramatización de sentimientos amorosos propia del teatro primitivo castellano. Este se inicia con un monólogo de Floramante que continúa exclamando, ejemplificando y volviendo a quejarse, hasta que aparece un ermitaño, que afectado por el mismo mal en su juventud, pretende ayudarlo exponiendo su opinión en diálogos que alternan respuestas cortas con parlamentos más extensos sobre los efectos del amor, con las ejemplificaciones históricas y mitológicas al uso. Acabará por llevarlo a su apartada ermita, pero la llegada de visitantes obliga al caballero a adentrarse de nuevo en los bosques en busca de soledad y allí, atormentado por lo que ha escuchado de su escudero, sin poder apartar de su mente la imagen de su señora, imagina un diálogo con ella, en que esta se le muestra favorable. Pero despierta de su ensoñación y cae derrumbado. Seguidamente, el Sabio no Conocido le avisa de que lo que ha visto ocurrirá de verdad.

⁵⁹ En la edición manejada, *salvo*.

⁶⁰ En la edición manejada *que prosa*.

15 que todas las gentes de mi mal estado
hagan espanto d'extrañas maneras.

Y vós, corazón, de quien tantas penas
tiene llevado por dura planeta,⁶¹
mirad que no sea la cuita secreta,
que vuestros son males por causas ajenas.

20 Mas antes, lloroso, con lástimas llenas
de grave sentir, mostrad que vos duele
la vida penada y no vos consuele
plazer terrenal⁶² ni bozes amena<za>s.

[f. XCVIII v.]

Y vós, pensamiento muy triste, cruel,
25 que fuerdes la causa de mi perdimiento,
plañiendo caída con gran sentimiento,
jamás no cesséis de quejaros bien d'él.
Gemidos muy graves, fenchid el papel
d'amargos renglones, dolores mortales,
30 que sepan los bivos que son desiguales
las queexas d'amor y mi fe con él.

Los ojos, que han sido la causa primera
de mi movimiento ser muy verdadero,
es justo que lloren su mal lastimero,
35 que no le siento, sino que me muera.
Guarida no tengo, remedio espera
mortal esperança que assí me costríne
que es impossible bivar, que me ciñe
los lomos, entrañas, de mala manera.

40 ¡Oh tú, soledad, que más me aprietas

⁶¹ En la edición manejada, *pleneta*.

⁶² En la edición manejada, *terrestas*.

en este peligro de tanta congoxa!
Si mal me buscaste, razón no me afloxa
que pene, que sienta por curso planetas,
que allá en el cielo están las cometas
45 fijas mostrando que mi nacimiento
a esto me enclina, que su⁶³ movimiento
lo al no requiere por sendas secretas.

Vós, fe verdadera de mí no dexada,
c'así vos pusistes en medio dell'alma,
50 sofrid las passiones por tan rica palma,
que más con derecho seréis memorada.
Que yo certidumbre de ser violada
por otra señora tengo de vós
jamás lo seáis, que un solo Dios
55 de vós adorado, por mí desseada.

Y vós, alegría, que fuistes conmigo
a tiempo devido de mucho favor,
cantad la ventura de mi mal mayor
en muy triste metro, que no lo desdigo,
60 que pues yo me quedo sin gloria d'abrigo
de aquella muy clara, diáfana estrella,
razón me combida que muestre querella
con fieros clamores que son el testigo.

Contento me hallo con vós, mi pesar,
65 que nunca vos siento de mí apartado,
mas lástima tengo de ser disdichado
más que los otros que fueron a amar⁶⁴.
Quería morir, pero tal dessear

⁶³ En la edición manejada, *sa*.

⁶⁴ En la edición manejada, *armar*.

niega la vida de mi fuerte pena,
70 por donde yo creo que más me condena
aqueste desseo que puede penar.

Vadulato

Abrid los oídos, discretos letores,
escuchad el poner de mi corta pluma,
no porque cierto de sabia presuma,
75 mas porque notando miréis sus temores
y assí, perdonando sus yerros mayores,
porque tan alto se quiso sobir,
os pide humildemente queráis bien oír
del buen amador sus grandes clamores.

80 Mirad, amadores, oíd bien la quexa
d'aqueste cuitado, estad bien atentos;
juzga[d] lo que vierdes, que son sus tormen-
tos,
que crecen, no menguan, que mal lo
85 aquexa<va>.
Sirve desseo, jamás no se alexa
de su corazón penado, captivo,
desvíos que causan penar; mas esquivo
con todo, él preso, beldad no lo dexa.

Floramante

90 Si fe, voluntad juzgara quien digo,
del triste que siente sin cuento dolores,
creyera que fueron mis males menores
por vía derecha propinco castigo.
Mas yo, desdichoso, en balde letigo
95 con la fortuna que, aunque lo fuera,
creo por cierto presto perdiera
su linda figura, por quien me fatigo.

Exclama

¡Oh muy encendido sabueso, mortal
peligro, daño del pobre de mí!
100 ¡Oh hados crueles, para esto nací, [f. XCIX r.]
que amo sin ser escuchado mi mal!
¡Oh llaga sin cura, dolor general,
aunque en esto no sé si me afirme
porque tú quieres tan mal combatirme
105 que dubdo a otros lastimes igual!

Fueras siquiera de mí tan amigo
que como solías mi vida trataras
y no con tal ravia tan presto mataras
al triste que tiene firmeza contigo.
110 Miraras la fe, qu'es claro testigo,
no desdeñaras mi cuerpo herido,
que mi corazón no lo ha merecido
mas tú no quesiste, por do pena sigo.

¡Oh fuego, sujeto⁶⁵ mortal, atizado
115 en las entrañas, de mí esculpido!
¡Oh mal sin remedio, temor dolorido,
pena sentible, dolor lastimado!
¡Oh ira terrible, cruel, desterrado
yo por tu causa lo soy, que me duele
120 más que la muerte, consuelo consuele
la triste fatiga de mí desculpado!

Siento mi cuerpo arder sin medida;
dentro, en el alma, con pena muy fuerte
me dan saetadas que males de muerte
125 a esto semejan, con ansia crecida;

⁶⁵ En la edición manejada, *sufeto* (Corominas: *sujeto*<*abyecto*; variantes: *sufeto*, *sufecto*, *subjecta*).

passión, piedad a mí es escondida,
graveza me pone tan triste cuidado,
que muero, no siento, de mucho penado,
y bive mi suerte muriendo la vida.

- 130 ¡Oh muy poderoso serviente, Amor,
cruel privación d'aquesta memoria!
¡Oh muy dubdosa y triste victoria,
batallosa esperança, riguroso temor!
¡Oh fiera conquista, oh batallador,
135 jamás no vencido de hombres mortales!
¡Oh cárcel oscura, gran nueva de males,
visto sin dubda, jamás vencedor!

Exemplifica

- Mirad, lastimados, aquel buen Orfeo,
Macías muy firme, leal enamorado,
140 ¿pues quién padesció assí lastimado
más que el triste de sí, Macareo?
Aqueste sin dubda lisonja yo creo
ser de los otros altiva corona,
pues hoy su memoria su fe apregona
145 más que Ariadna con el gran Teseo.

- Al buen rey David tú captivaste,
venciendo sus fuerças, Amor. Bersabé
también en la tela, a⁶⁶ Penélope
captiva quesiste que fuesse, sobraste.
150 Pues más prosiguiendo, cruel, tú mataste
por el buen troyano, Eneas, a Dido,
mas yo en verdad lo soy más perdido

⁶⁶ En la edición manejada, *a a Penélope*.

de quantos tu flecha hirió, condenaste.

155 Digamos la muerte d'aquel gran Sansón
que fue por tu causa tan presto vencido,
olvido no sienta la mano sentido
de Paris antiguo y rey Agamenón,
por el esforçado A<r>quiles, Gerión,
160 todos tomemos memoria, enxemplo,
que muerte muy fea le dio en el templo
la su causadora con falsa razón.

A Hércules fuerte, muy más esforçado,
también engañaste so limpia color
con la camisa sobrando dolor,
165 las fuerças robustas muriendo quemado.
Y tu fuego triste, más ponçoñado,
quemó las entrañas d'aquella Medea,
haziendo hazaña tan cruda, tan fea,
matando sus hijos según es mirado.

Buelve a su quejar

170 ¡Mas, ay de mí, pobre, herido, cuitado,
qué males son estos que yo apregonó!,
pues son diferentes del canto disono,
según son las penas de mí lastimado.
¡Oh sin ventura de mí, malhadado!,
175 ¿y porque no muero es justo que pene?
Dezid, amadores, ¿alguno tal tiene
o por razón deve ser condenado?

¡Oh muerte ravisosa, llena d'abrigo,
quita pesares de mí, que te llama
180 el cuerpo mezquino, sentido reclama
que presto atajes la pena que sigo!
Yo de tu parte lo quiero y me ligo,

[f. XCIX v.]

que mi corazón así lo demanda;
mas esta mi fe no quiere; tal anda
185 por no conformarse en males conmigo.

Amor me dio gloria, agora cruel
se quiere mostrar para mí a manojos,
por donde la causa provocan los ojos
llorar lastimero las lástimas d'él.
190 Son más amargos sus passos que hiel,
sus graves dolores son tristes contrastes;
ora mirad, los penados, ¿penastes
assí como yo, que muero con él?

Sus fuerças que fuerçan son muy poderosas,
195 que vencen poder, mayor fortaleza,
rompen entrañas con triste graveza,
saltean secretos con penas llorosas.
Sus mañas, dulçuras son piadosas
fasta tenernos presos captivos,
mas buelta la cara, con males esquivos,
200 nos hazen sentir passiones queexasas.

Agora serás, Cupido, contento,
pues que tus fuerças, con tanto furor,
me buscan cuidados con grave dolor,
205 y nunca mejora mi fuerte tormento.
La triste barquilla de tu pensamiento,
sin vela, con remos, conmigo navega,
en los aflatos, tormenta me ciega,
assí que no veo sino perdimiento.

210 Si cuerdo yo fuera, deviera fuir
de tus espantables espadas agudas,
porque mis carnes cativas, desnudas,
jamás no sintieran tu grave ferir.

215 Mas no quiso dicha lo tal consentir
ni menos ventura de mi mala suerte,
porque gustasse biviendo la muerte
y bien conociesse que devo çufrir.

¡Oh grave pesar, por do me conviene
dexar la dulçura del orbe presente!
220 ¡Oh muy raviioso Cupido feriente,
manzilla mi alma por ti ora tiene!
¡Oh Dios que lo alto e baxo sostiene,
este tu siervo por tu sancta gloria
te pide que tengas entera memoria
del cuerpo cuitado, que tanto no penel!

b) F. XCIX v.: E como esto dixo quiso cavalgar en su cavallo para seguir el camino de los Alpes, pero en este mismo instante salió de aquella espesura un hombre muy viejo, que la barva traía muy larga y crescida, con unas cuentas en la mano y, llorando de sus ojos, assí començó a dezir:

Salve, Regina de misericordia,
vida del cielo, nuestra esperança,
carrera seráfica, dulce tamplança,
de nós los mortales suave concordia.
5 Madre, consuelo de nuestra discordia,
Reina del trono, angélica sombra,
tu clara gracia mi ánima nombra
porque no tema caída precordia.

Floramante

10 Dezís el consejo que deve tomar
todo biviente que teme justicia,
pero como algunos aman nequicia

passan el yerro sin se justificar.
Mas vós, padre viejo de buen consejar,
¿qué causa vos puso aquí no amando?
15 Que yo por mi suerte bivo penando
y nunca remedio se quiere mostrar.

Hermitaño

Gentil cavallero, muy triste, quexoso,
oyendo las ansias de vuestros gemidos,
las penas y llantos atán doloridos
20 de vuestro penado sentir querelloso,
los pobres sentidos sin darme reposo,
sintiendo la grande pasión de los males,
creyeron ser ciertas y claras señales
de vuestro tormento cruel, poderoso.

25 Y como yo sea del hábito santo
y que requiere a nós piedad,
movime muy presto con tal voluntad,
aunque turbado y asaz con espanto.
Mas vós, señor mío, quexáis os atanto
30 según en vós veo, que no sé qué diga.

Flo[ramante]

¡Oh padre anciano, temor enemiga
assí me maltrata que causa mi llanto!

[f. C r.]⁷⁴

Hermitaño

Hijo, fuid de tan grave pecado,
que Dios no se sirve con tal diciplina.
35 Huid de tal cosa; si no, muy aína

⁷⁴ En la edición manejada: XCXII, por error.

vuestra tardança dará vuestro hado,
qu'es una fantasma verace mirado.
Amor que da pena la gloria se tarda,
los fines mejores assí los resguarda,
40 que siempre es triste el buen enamorado.

Floramante

Mudar yo no puedo querer ni querella
ni es en mi mano sufrir lo cont[r]ario,
qu'el cuerpo llagado le es tributario
y no me consiente que biva sin ella.
45 Passión es mi mal, pero no padecella
me muestran dolores, tan fuertes tormentos
que he por más sano tener pensamientos
que no escusarme de no merecella.

Dentro en el alma la tengo metida,
50 la mano me tiene en el coraçón.
Doradas candelas sus ojos que son
lastiman sentible mi triste herida.

Hermi[taño]

D'essa manera, mortal es la vida
que vós padescéis con vana fatiga.

Flo[ramante]

55 Mortal es, sin duda, y más me obliga,
por donde mi pena no tiene salida.

Hermitaño

Morir vos conviene, según vós dezís

Flo[ramante]

Ya muero biviendo con quexa terrible.

60 Guarida no tengo ni a mí es possible
sanar mi dolencia, si bien lo sentís.

Her[mitaño]

¡Oh Dios⁶⁷ adorado, qué querellas oís!
¡Oh luz verdadera, perfecta potencia,
remedie, Señor, tu alta clemencia!
¡Oh Madre piadosa⁶⁸, ¿lo tal consentís?

65 Mirad, cavallero, que es frágil pasión
essa por donde queréis vós mataros,
que quando más cierto sospiros dexaros,
jamás no vos pueden, sin orden, razón.
Sus bravos encuentros, mortal perdición,
70 ya me prendieron en mi mancebía,
sus bienes con⁶⁹ quexas mortales sentía,
catad que vos digo dexéis tal ladrón.

Floramante

Consejo no quiero, remedio quería,
el qual está lexos según desventura,
75 tende las alas, Fortuna procura,
alçando sus remos, negarme la vía.
¡Oh Virgen sagrada, guiad fantasía
para que cumpla tan santo viaje!

Hermita[ño]

80 ¡Por Dios, que yo sea aquel que ataje
vuestra conquista dañosa, porfía!

⁶⁷ En la edición manejada, *dies*.

⁶⁸ En la edición manejada, *piadoso*.

⁶⁹ En la edición manejada *son*

Floramante

¡Oh padre anciano, de mí no curéis!
Catad que remedio no tengo ni cura,
que no es possible dexar mi tristura,
sospiros, afanes en contra de leys.

Her[mitaño]

85 Pues, hijo penado, deid si⁷⁰ queréis
qué tanto vos duele la triste fatiga.

Flora[mante]

Quiero dolores y penas que siga
e más desterrarme del mundo que veis.

Hermitaño

Venid pues conmigo a la pobre hermita,
90 adonde sostengo mi vida con pena.
Allí soledades la muerte condena,
allí la tristeza veréis vós escripta,
allí rogaréis a la Madre bendicta
que ponga remedio en vuestras congoxas,
95 allí las gravezas mortales, no floxas,
darán testimonio del alma contrita.

Floramante

¡Oh padre bendito, tan rica morada
a mí me conviene por muchas razones!
Pues luego sigamos, sin más dilaciones,
100 tan santo camino, tan buena jornada.
¡Oh Madre bendita, de nós abogada,

⁷⁰ En la edición manejada *y*.

el cuerpo,⁷¹ qu'es hecho de tierra,
el alma recibe la pena con guerra,
mirad las ofertas, ¡oh Virgen sagrada!

Dize Floramante en llegando a la hermita

105 Agora me hallo dichoso, contento,
pues soy en el valle de mi desventura. [f. C v.]⁷⁵
Agora, mis ansias, mostrad la tristura,
¡catad que salgáis, oh vós, mi tormento,
oh pena llorosa, mortal sentimiento,
110 lástima⁷² llena de biva pasión,
veneno sujeto, venid, que sazón
jamás no vos fuye, con gran detrimento!

¡Oh campos, florestas, silvares verduras!
¡Ninfas⁷³, sentidos, oh musas del canto
115 de tantos poetas, de mí con espanto
seréis pregonadas en son de tristuras!
Tinieblas vinieron, huyeron dulçuras,
triste memoria de mí no se parte,
pues yo vos conjuro con ansia, sin arte,
120 que no se me ascondan las vuestras figuras.

Leal compañera, mi fe lastimada,
en son diferente dezid la victoria
que contra vós uvo Cupido notoria,
en muy dolorido metro cantada.
125 Mostrad por razones ser más desdichada
de quantas nascieron la vida que queda,

⁷¹ En la edición manejada, *podese*.

⁷² En la edición manejada, *lastimo*.

⁷³ *Mimfas*, en la edición manejada.

⁷⁵ En la edición manejada fol. XCXII, por error.

pues quiso Fortuna, con su cruda rueda,
hazeros agravio en son de malvada.

Pues en tal extremo se veía puesto, vido venir muchos hombres y mugeres que en romería aquella hermita venían, por lo cual, el triste amador se quiso luego partir diziendo: –No conviene al perdido de voluntad ver cosa que alegre lo haga–. Y viendo que el hermitaño estava en la sacrestía cavalgó en su hermoso cavallo [...] y alongándose quanto dos leguas della apeose debaxo de unas grandes breñas [...]

c) Fol. XCVIII r.: Se acostó sobre su escudo, e dende a poco despertó muy alegre a maravilla, e mirando, vido ante sí la propria figura de su señora, que inmota encima de la tierra estava. E como de tal novedad y alegría se halló certificado, alçando la boz llena de inestimable gozo, assí dixo:

Mis ojos indignos, ¿perdistes el tino
o es verdadera la vuestra sospecha?
¿Angélica imagen no es satisfecha
con tantos dolores en cuerpo mezquino?

5 Di ¿por qué quieres que con desatino
haga memoria de ti, matadora,
de males amiga, de bienes señora?
Conosce tu siervo morir aquí vino.

[f. CI r.]⁷⁸

Conosce cuidado de mi fantasía,
10 conoce la pena que nunca me dexa,
conosce la vida que bive con quexa,
conosce⁷⁶ los males de mi alegría,
conosce graveza, mi triste porfía,
que todo te sirve con tanta constancia
15 bien como siervo que por ignorancia

⁷⁶ En la edición manejada *conoce*

⁷⁸ Por error, en la edición manejada: fol. XCIX r.

guarda ley nueva sin controversia.

Mira, señora discreta, loada,
espejo del norte, clareza del mundo,
mira mis ansias ¡oh rostro jocundo,
20 de las que biven la más acabada!
Piedad, piedad, pues tienes robada
el alma captiva del cuerpo mezquino,
no hagas más triste mi triste camino,
mira que queda tu fama menguada.

Dama

25 Agora me siento la más desdichada
que nunca en el mundo se vido muger,
del mal combatida, sin gloria, plazer,
de tristes fatigas muy más conquistada.
¡Oh bivas passiones, oh vida cansada,
30 llena de tantas angustias mortales,
razón ya sería dexassen los males
en gran quietud la vuestra morada!

Partid, lastimada, cruel, de mi tierra,
la fe verdadera tomando por guía,
35 sin gloria mundana, sin tal alegría,
adonde dolor y fatiga s'encierra.
Vencida del todo de muy alta guerra,
agora me hallo captiva, subjecta⁷⁷.
¡Oh nobles donzellas, de vida perfecta,
40 huid d'este lobo, qu'es mal que destierra!

Floramante

No vos ayáis, señora hermosa,

⁷⁷ Véase nota 14.

así por caída, que no lo meresce,
la pena que passo; la vida padesce
por vuestra beldad y vós, criminosa.

Da[ma]

45 Mas me querría mostrar rigurosa
según lo meresce la fe de vós, triste.

Flo[ramante]

Mirad, mi señora, que tal no consiste
sino crueldad en son monstruosa.

La fe jamás hizo por do meresciese
50 la culpa muy grave, que vós le quesistes,
pues mi corazón, a quien vós vencistes,
siempre fue firme por más que sintiesse;
pues nunca dolor que sobreviniesse
hizo no fixa mi gran lealtad
55 y vós me tratastes con tal crueldad
como si esto en mí no cupiesse.

Que es imposible sanar mi querella
sin las virtudes de tu gran nobleza
por esso, captivo de ti, la más bella,
60 ¡oh luz del Luzero, clarífica estrella,
norte del mundo que guía las naves,
mira mis ansias, que son crudas, graves,
por Dios que te duelas de más padecella!

Dama

Pues eres tan firme, leal amador,
65 y bien se conoce la culpa que tienes,
quiero que gozes así de los bienes
como de males cuitado mayor.
Por esso aparta de ti el dolor,

alegre se haga tu triste bivar,
que quien se trabaja con se bien servir,
70 nunca discrepa remedio menor.

No quiero matar tu gran lealtad
con biva espada, sañosa crueza,
no quiero que digan con tanta graveza
assí maltraté tu grande bondad,
75 no quiero que obre más la voluntad
de quanto saber que fue ya cruel,
no quiero que hinchan los hombres papel
poniendo en metros mi gran crueldad.

80 Porque mirando la grande firmeza
junto con vuestra pasión desigual,
cuitas y afanes con pena mortal,
amor os da gloria y quita tristeza.
Sospiros apartan de vós su grandeza,
visto el caso en sí peligroso,
85 por la qual causa concede reposo
a vuestra constancia, mayor gentileza.

[Fol. CI v.] No bien acabada por la gentil dama sería la desseosa sentencia, quando con muy crescido gozo y plazer el afligido Floramante se dexó correr para su señora, por gozar de lo que justamente a él pertenecía, y como sus males viesse por acabados, nueva tristeza falló descubierta porque delante de sí no vido la donzella, ni menos la figura que a él semejava de su señora.

10. Cap. LVII⁷⁹

Fol. CV r.: Se hechó a dormir debaxo de unas secas ramas, y como estava desvanecido del mucho llorar y lamentar passado, vido en sueños lo que oiréis:

El lugar

[f. CV r.]

En un valle me hallaba
lleno de sombras mortales,
a todas partes mirava
si vería quien me dava
5 tantos tormentos y males;
y assí, penoso estando,
vi venir una donzella
a la qual yo me llegando
vi que venía mesando
10 sus cabellos con querella.

Con las cosas que hazía
mi coraçón lastimava,
en altas bozes dezía:
«Desespere mi porfía»,
15 que mi pena más doblava;
y no cessando su llanto
dixo con grave tristura:
«Pues mis males turan tanto,
d'este muy cruel espanto
20 moriré yo sin ventura».

⁷⁹ En variante significativa de la penitencia de Beltenebros en la Peña Pobre, Floramante ha escrito con sangre una carta para su señora, pero la doncella no llega y el caballero, fatigado por la desesperación, se queda dormido, y entonces se introduce el sueño en el que ve y habla con la amada, hasta que se despierta sobresaltado por los gritos de su escudero, que le avisa de que la doncella remediadora de su mal está llegando, cumpliéndose así su profético sueño. Destaca la estructuración en epígrafes que organizan el contenido de las coplas reales en: «El lugar», «Admiración del penado Floramante» y pregunta del enamorado, seguida por la respuesta de la doncella. Termina esta sección con la «Oración del triste amador».

Admiración del penado Floramante

¡Oh tú, ravia ponçoñosa,
principio⁸⁰ de mis passiones!
¡Oh cuita tan dolorosa,
sin medida querellosa,
25 de mis sentidos prisiones!
¡Oh esperança perdida,
qué me quieres ‘n este yermo!
¡Oh fuerça nunca vencida!
¡Oh memoria dolorida,
30 di ¿no ves qu’estoy enfermo?

Pregunta

¿Qué desventura causó
de venir tan sin plazer
donde triste ando yo
con más dolor que sintió
35 Menalao por su muger?
¿Por qué tu grande⁸¹ tristeza
y lloros tan criminales
me han hecho tal graveza,
en el mal de mi crueza,
40 que [pa]dezco⁸² dobles males?

[f. CV v.]

Donzella

¡Oh cavallero penado,
de males tanto crecidos,
de tus bienes apartado,
de pasión muy lastimado,

⁸⁰ En la edición manejada *princepio*

⁸¹ En la edición manejada, *grande de*.

⁸² En la edición manejada, *dezco*.

45 cuerpo y alma y sentidos!
De parte de aquella vengo
que tu vida captivó,
la qual a mí descubrió
gran parte que me dolió
50 su pena con la que tengo.

E partiéndome penada,
dexándola con gran pena,
anduve triste, llorada
por oteros y estrada,
55 maldiziendo tierra agena;
y de tal suerte andando,
con gran dolor que sentía,
me metí aquí llorando,
'n este valle desseando
60 la muerte por compañía.

La qual cierto no tardara
mucho tiempo en venir
si aquí Dios no guiara,
mas Fortuna que no para,
65 siendo vos quiere cubrir,
por lo qual vos pido y ruego
si amáis esta señora
que me digáis⁸³ si es luego
aquel que arde en fuego
70 por la linda Arminadora.

Oración del triste amador

¡Oh eterno Dios piadoso,
aquel que a todos alumbra

⁸³ En la edición manejada, *diga*.

doite gracias, dominoso,
pues me diste, poderoso,
75 lo que tu mano costumbra!
De peligro me libraste
este cuerpo atribulado
porque Tú, Señor, miraste
no aver razón que baste
80 a morir desesperado.

En tus gracias y loor
yo fallé siempre amparo,
porque Tú, Dios, mi Señor,
eres el remediador
85 de mi triste desamparo.
Bien oíste mis gemidos,
tan llegados a la muerte,
quexarse con alaridos
a ti, luz de los perdidos,
90 de su desastrada muerte.

¡Oh mano tan gloriosa,
vero cetro, gran minero,
Tú mi alma congoxosa
libraste de ser penosa
95 fasta el fin postrimero!
¡Oh donzella mensagera
del remedio de mi vida,
a mis glorias compañera
de mi alma lastimera,
100 vencedora no vencida!

Quando más embevecido y contento el muy leal amador estava en su dulce sueño, llegó a donde él durmía su escudero Locindo, y a grandes bozes le dixo: —¡Despierta, despierta, mi señor, que la donzella de tu remedio es llegada!—.

11. Cap. LX⁸⁴

F. CX v.⁸⁵: El enano dexando en esta ora el governalle, puso ante Riramón una hermosa viuela e bolvióse a su lugar. Y el Cavallero del Dorado Halcón, aunque vida aquello, no quiso tañer, y la donzella le rogó tan ahincadamente, que lo uvo de hazer, e con las lágrimas en los ojos, cantando hizo esta canción:

	Escogió la desdicha mía	[f. CX v.]
	tormenta, bravos temores,	
	porque mis males mayores	
	nunca tengan alegría.	
5	En las olas de mudança	
	navegando con temor,	
	contrarias penas d'amor	
	me guían con esperança.	
	Mas la gran desdicha mía,	
10	no cansada de dolores,	
	ame dado las mayores	
	angustias de que solía.	

Y no parando, en aquello dixo: –Muy grandes son las ansias que sostengo por vós, mi señora Daribea, graves son las cuitas que sin vos passo, crecidos son los tormentos que posseo, la vida que passo es mortal, mi pena es cruel, el remedio está muy lexos, el penar es muy cercano.

⁸⁴ Riramón, hermano de Clarián, va a rescatar a la princesa Daribea del jayán Agrimante, que la ha secuestrado y encerrado en una torre. A petición del enano que gobierna la nave y, sobre todo, ante los ruegos de la donzella que los acompaña, el caballero canta esta canción acompañado de una vihuela, y continúa luego su lamento en prosa. Su expresión desalentada utiliza la metáfora de la tormenta como reflejo de la aventura: así como las olas le impiden alcanzar la orilla, donde se encuentra su amada, del mismo modo su pasión amorosa le produce un movimiento que va del temor a la esperanza y le induce un sufrimiento que asume como muestra de lealtad a la dama.

⁸⁵ En la edición manejada, *CIX v.*

12. Cap. Sesenta y siete⁸⁶

F. CXXII r.: Pues como la mañana vino, ya que quería cavalgar en su cavalllo, vido por entre las ramas un cavallero todo armado de unas armas celestes que bien parecía en su cavallo, que venía diziendo lo siguiente:

	Tiempo fue que yo andava	[f. CXXII r.]
	no muriendo como bivo,	
	pues quien me hizo captivo	
	de quien libre me hallava,	
5	tiempo fue que no estava;	
	lleno de contentamiento	
	y sin padecer tormento,	
	limpio, libre me gozava.	
	Mas Amor, qu'es poderoso,	
10	por me mostrar lo que pudo,	
	con su arco muy sañudo	
	hirió mi triste reposo.	
	Hiriome muy doloroso	
	de tal suerte e de talión	
15	que llora mi coraçón	
	su cuita, mal congoxoso.	
	Lloran mis cinco sentidos	
	su lastimado tormento,	
	maldigo mi nascimiento	
20	con bozes graves, gemidos,	
	mis sospiros, aborridos	
	de su quexar lastimero,	
	aborrescen lo que espero	

⁸⁶ Lindián, enamorado de Leonistela, lucha con Belambel, un caballero poeta que menosprecia en su canto a otros amadores. Es una variante del reto del caballero, bien conocido por don Quijote, que afirma ser su amada la más hermosa del mundo.

dando fuertes alaridos.

13. Cap. LXXI⁸⁷

Fol. CXXIX v.: Mirando por entre aquellas sombrosas ramas, vido al vencido amor que con grande fatiga estava gimiendo, lamentando su dolor, y maravillado de su disformidad y magrez vido que, dando un muy doloroso suspiro, dixo:

Compara su pena con la de Hierusalem

[f. CXXIX v.]

5 ¿Cómo estás desamparado,
solo, triste, sin membrañça,
por crueza condenado,
de dolor acompañado,
10 carecido d'esperança?
Hecho estás como biudo,
sin amparo de ninguno,
de tus glorias muy desnudo,
por sobrar quien esto pudo
15 tienes llorado consuno.

15 Tú, príncipe muy excelente,
está fecho tributario,
llanto hazed deferente
clamando no ser presente
la causa de su desvarío;
grita siempre, noche y día,
por no ver quién lo consuele,
diziendo sin alegría:
«Triste es el ánima mía

[f. CXXX r.]

⁸⁷ Al igual que ocurrirá luego en la novela pastoril, las quejas del enamorado son escuchadas en secreto por quienes asisten escondidos en la espesura al desahogo lírico. Destaca la mención a Macías, ejemplo de poeta enamorado entres sus correligionarios.

20 pues mi mal tan mal te duele».

 ¡Oh, cómo te veo estar
 sola, llorando tu pena,
 apriessa y no de vagar,
 tus fuerças veo entrar
25 por quien mi dolor te ordena!
 Tú no puedes reffuir
 tal combate temeroso,
 pues comiença tu dezir
 desespere mi bivar
30 de jamás fallar reposo.

 Tus entrañas abrasadas
 están llenas d'amargura;
 tus desdichas lastimadas
 de plañir sus malas fadas
35 ya me tienen sin figura.
 El cuerpo, triste gimiendo,
 se maldize cada ora;
 la muerte antes queriendo
 que bivar, nunca sintiendo
40 piedad en vós señora.

 Los ojos tristes llorando
 porque fueron causadores
 del mal que tengo amando
 nunca cesan lamentando
45 de mostrarme sus clamores.
 La fe que vós desdeñastes
 está más firme que vós
 en el mal que le buscastes;
 pues así la desterrastes,
50 juzgue Dios entre los dos.

¡O, cuánto mejor me fuera
no sentir lo que yo siento
por no ver la lastimera
cuita con que desespera
55 mi vida con tal tormento!
¡Y más sano si muriera
al tiempo de mi nascer,
que no ver de tal manera
quemarme ‘nesta hoguera
60 y no me poder valer!

Mis fuerças son destruidas,
mis plazerres son gastados,
mis llagas son doloridas,
mis passiones convertidas
65 en llantos desesperados.
Oíd vós, amadores,
a qué punto soy venido,
mirad si nunca dolores
fueron tales ni mayores
70 contra un triste vencido.

Aplica

¡Oh Macías, muy perfecto
amador, sin lis ni falla,
por los poetas electo
de mí, el menos discreto,
75 es oída tu batalla!
Aunque tú fuiste dino,
de renombre muy ufano,
quien mirare con buen tino
mi temeroso camino,
80 la gloria d’amores gano.

¡O, camino de pasión,

nuevas de tanta tristura!
¡O, dolorosa sazón,
venida es perdición
85 por mi fuerte desventura!
Cúmplense las profecías
que sinaron⁸⁸ los mis fados,
que lloraría los días
de mis daños, mis porfías,
90 más que todos los passados.

Y no encalmando en sus males por lo que avía dicho, creció más su pena con la congoxa que le quedava, assí que con el llorar no hazía pago lamentando su passión, que assí dava bozes como desatinado.

14. Cap. LXXVII⁸⁹

a) [F. CXLIII v.] Una imagen de cobre plateada que mostrava ser un hermoso y muy apuesto cavallero, el qual en el lado derecho tenía un rétulo con unas letras que dezían:

Esta es brava congoxa,
que muriendo no m'afloxa.

En la mano derecha tenía este apuesto cavallero una lança muy aguda, sin otras armas, con un hermoso pendón amarillo.

b) [F. CXLV r.]⁹⁰ «Vido que de nuevo sus lloros començava, haziendo grave duelo publicando abiertamente sus quexas, y de quando en quando, echava de sus feridas entrañas unos sospiros embueltos con tanta congoxa que a los no presos de amor fiziera quebrar de dolor, quanto más aquellos que

⁸⁸ En la edición manejada, *dinaron*.

⁸⁹ Este grupo de letras (composiciones 14 y 15), ligadas a las invenciones escultóricas o visuales, aparecen en las aventuras de la Casa del Vencimiento. Muy comunes en la época, son una muestra del gusto por las ingeniosidades que conjugan un alma literaria con la divisa o emblema.

⁹⁰ No hay folio CXLIV.

tan metidos en el querer estaban como Floramante. Y prosiguiendo en su pasión, dixo d'esta manera»:

Sufriendo pena tan fuerte
escusado es el bivar
pues la vida es el morir. [f. CXL r.]⁹¹

No poniendo jamás silencio el congoxoso caballero en su suerte, lamentar dizía con una boz trocada y afligida.

15. Cap. LXXIX

F. CXLVI v.: Vido encima de un estrado un vestiglo muy grande, todo dorado, con una espada muy ancha en su derecha, y por medio de sus pechos tenía una saeta atravessada; y el vestiglo, mostrando grave dolor, tenía la mano siniestra en la saeta, como que la quería sacar. Junto con él estava otra imagen de alambre, que por de fuera mostrava ser más negra que carbón, salvo que tenía en medio de sus pechos un pergamino blanco con letras griegas de decían:

Este es grave dolor,
porqu'es mi mal el mayor. [f. CXLVI v.]

¡Santa María, valme! –dijo Folamante–, ¿qué puede ser esto que no lo puede entender de más si soy engañado que yo no puedo saber ni alcançar de qué manera esta aventura tiene de aver cabo?

⁹¹ No hay folio CXLIII, pasa del CXLIII al CXLV.

16. Cap. LXXXI⁹²

F. CLII v.: Aquella noche durmieron en aquel fermoso enzinal, sin que pudiesen salir d'él. Y como Riramón se durmiese, Floramante, que despierto estava, embuelto en la gloria de su penar, oyó muy cerca de sí tañer muy dulcemente. E a poca de ora, cantando con mucha gracia, dixo assí:

Discreta, linda, loçana, [f. CLII v.]
hermosa, gentil y honesta,
¿quién dirá sino que os resta
virtud para toda humana?

5 Sois una flor escogida,
un armiñopreciado,
de nobleza sois dechado,
por salud de nós nacida.
¡O, gracia de donde mana
10 excelencia sin requesta!
¿quién dirá sino que os resta
virtud para toda humana?

—Más diría, señora mía, en vuestro favor, si ante vuestro fermoso vulto estuviese. Pero como en ausencia y en presencia todo sea uno, según mi querer, recibid la dicha canción como si ante vos la dixesse—.

⁹² La canción revela la presencia de otro personaje: Fenasalís, competidor de Floramante por el amor de Arminadora. Es Fenasalís quien dedica esta canción de alabanza a la princesa. La coincidencia de los caballeros desemboca en su lucha. Fenasalís pierde la vida. El conocimiento de este episodio, en el capítulo final, por parte de Arminadora, provocará el desenlace trágico de los amores del caballero Floramante.

17. Capítulo LXXXVII⁹³

Acordándose su vida y viendo la muerte dixo:

Con temeroso cuidado, [f. CLX v.]
sin plazer, con gran dolor
parto yo, triste amador,
de favor desesperado,
5 herido mortal d'amor.

¡Ay, Amor, lleno d'engaño,
falso, cruel, poderoso,
si tú me diste reposo,
fue por darme mayor daño
10 con tu sentir querelloso!
Mas ¡ay de mí, lastimado,
sin plazer, con gran dolor
que voy, leal amador,
de favor desesperado,
15 herido mortal d'amor!

Voy desesperado de toda esperanza de remedio, y la mayor certeza que conmigo llevo es el amargura de que voy cubierto [...].

⁹³ El capítulo final recoge la última canción del texto. Su función es la de resumir el ánimo del caballero, que quedará de este modo, en suspenso, hasta el próximo libro, ya que el rechazo final de su amada Arminadora lo llevará de nuevo por el camino de las aventuras lejos del reino de Numidia. Así lo profetiza el Sabio no Conocido, en las últimas palabras del capítulo, enviadas a Floramante con una carta en la que asegura que todos sus sufrimientos tendrán recompensa.

Poemas en los paratextos

Epígrafes⁹⁴

18. Capítulo LXXIII

- De cómo el emperador Clarián,
forçado por ruegos de una donzella,
usando virtud y clemencia con ella,
se va de su corte con triste afán. [f. CXXXIII v.]
- 5 Y de cómo llegados a Suplicián
sale un bravo jayán del castillo
perdón implorando, y quiero dezillo,
allí Leristela, conquista le dan.

19. Capítulo LXXV

- De cómo el buen cavallero amador [f. CXXXVI v.]
libró a su padre con ánimo puro,
passando las fuerças muy fuerte seguro,
con mucho estruendo, espanto mayor.
- 5 Y de cómo partido el emperador,
una aventura lo hace penar
y dándole cima el fuerte sin par
a Colonia se va con mucho favor.

20. Capítulo LXXVI

- De cómo el nieto del rey de Panonia, [f. CXXXIX r.]
andando buscando las aventuras,
halló en el monte de las espessuras,
ferido de muerte, al rey de Polonia.

⁹⁴ Los cuatro epígrafes mantienen como función primaria la de introducir la *variatio* poética en los comienzos de capítulo. Van escritos en coplas de arte mayor para adaptarse al tono elevado propio de temas graves. Remiten a la tradición instaurada por las *Sergas de Esplandián*.

5 Y cómo trayendo su cuerpo en Colonia,
descubre sus quejas Leonistela,
la qual se razonó con él sin cautela
y assí lo despide sin más cerimonia.

21. Capítulo LXXXVII

De cómo partido el buen Floramante
de aquella señora qu'él tanto quería
con su escudero, sin más compañía,
se va por las mares con triste semblante.
¡O, mal de Cupido, cruel tribulante!,
¿por qué consientes que muera tal rayo,
con pena terrible, con fuerte desmayo?
¡O, bélica fuerça, socorre al amante!

22. Composición de cierre⁹⁵

El trasladador comienza invocando

[f. CLXII v.]

Pregone la fama con trompa sonante,
Justino retumbe con cuerno tridente,

⁹⁵ La última composición se muestra deudora de las coplas finales del *Primaleón*, a su vez dependientes de la tradición instaurada por Alonso de Proaza en la *Celestina* y en las *Sergas de Esplandián*. Fijan el modelo de versos laudatorios que impera en los libros de caballerías de la primera mitad del XVI. Con ellas, ajustadas al prestigioso modelo métrico del arte mayor, se manifiesta la intención de promocionar y vender el libro, ponderando sus excelencias y las de su autor. Están distribuidas tipográficamente bajo once rúbricas que ordenan el contenido, sirven de guía de lectura y declaran la intención del autor (Cátedra: 1989, p. 154). Comienzan con la invocación que el «traductor» de la obra dirige a personajes mitológicos relacionados con la poesía y la música y que prosigue con la invocación a las musas. A continuación, introduce la referencia a la pluma a la vez que capta la benevolencia del público respecto a la obra escrita, utilizando el tópico de falsa modestia, antepuesto a la alabanza hiperbólica del destinatario de la obra. La apelación al lector, en la siguiente estrofa, avisa del fin didáctico y refiere los componentes del libro (tratado de armas y amores); alude así al estilo elevado que corresponde a la categoría eminente de la persona a la que va dedicado el libro. Trata en las dos estrofas siguientes aspectos de la composición de la obra, que se define cuidada y esmerada para defenderla de los detractores. A ello sigue dedicatoria al monarca en dos estrofas de hiperbólica alabanza. Las coplas concluyen con un broche que pone freno metafóricamente a la escritura y capta de nuevo la benevolencia del lector para terminar con una oración a la Virgen y concluir así la obra dando gracias a Dios.

Nectuno publique con boz eminente,
Calíope, la musa, aquí se levante,
5 Apolo y su arpa salgan delante,
David con su cítara endulce el sentido,
miliflua serena aduerma el oído,
en vigüela d'Orfeo, mi metro se cante.

Prosigue la invocación

10 El dulce murmureo que causa los saltos
d'aguas corrientes por muy verdes prados,
sabrosos sonidos de vientos templados
ferientes en fojas de álamos altos,
suaves cantares de néctar no faltos
15 de Procne⁹⁶, calandria, y más Filomena
publiquen mi verso con boz tan amena
que buelvan oyentes fechos esmalto.

Introducción y alaba comparando

Dardillo de plomo en armas d'azero,
embota, dispunta y no haze mella,
puesto ante Febo sola una estrella
20 su lumbré se eclipsa⁹⁷ muy por entero.
Estilo tan baxo, tan boto y grossero
ante vós, el más alto de altos, la cumbre,
que puede aclarar con su poca lumbré
que confuso de sí no quede primero.

Prosigue

25 Recelando caer, me paro y me quedo,
no porque no tenga bien do subir,
pero viendo mi necio y rudo escrevir,

⁹⁶ En la edición manejada, *preomne*.

⁹⁷ En la edición manejada, *ecliusa*.

faltando el saber, me sobre el miedo.
Crece el empacho, mengua el denuedo;
30 las mares son altas, yo mal nadador,
que si vuestra alteza no alarga el favor,
al entrar del orilla, nadar no puedo.

Al lector

Oye, lector, con sobra de zelo;
mira y relee aqueste tratado
35 de armas, amores, assí matizado,
no menos qu'estrellas están en el cielo.
Jamás nunca vimos debaxo tal velo
estilo tan dulce assí razonando,
ni menos tratado tan bien dedicado
40 jamás pareció encima del suelo.

Declara la costumbre que guardaron los sabios passados

[f. CLXIII]

Costumbre guardaron los sabios passados
jamás mostrar obra sin ser endereçada,
porque muchas vezes temor del espada
pone silencio en los más deslenguados.
45 Assí que, grosseros, que son mal criados,
y más los agudos que an lenguas malas,
viendo esta obra debaxo de alas,
de puro temor se queden callados.

Aplica

Assí fazer quiso el nuestro poeta,
50 puesto que fuesse su obra esmerada
mas quiso dorar la plata cendrada
con rayos diáfanos de exelsa cometa;
porque assí fuesse en todo perfecta,
que en sí no mostrasse risco ni marcha,
55 mengua ni sobra, pesadumbre ni tacha,

cubierta con lumbre de tan alto planeta.

A su alteza encoméndale la obra

Beato en la tierra, signato en el cielo,
preclaríssimo príncipe, digno loor,
reciba el presente del leal servidor,
60 pues a vós se ofrecen con sobra de zelo.
A vós y no a otro, pues sois en el suelo
díafono norte, suprema cometa,
estrella crinante, fulgente planeta,
de pobres cubierta, de tristes consuelo.

Prosigue alabando

65 Reproche de vicios, de virtudes armario,
de dueñas, donzellas, de todos cubierta,
firme liança sin lis ni rehierta,
de ti Lusitania, gentil enxemplario;
amparo del pueblo, real relicario,
70 a do se conservan los altos secretos,
prudente consejo de sanctos decretos,
de toda niquicia muy fuerte contrario.

Concluye

El sello pongamos, d'aquí no pasemos,
paremos la barca, no vamos al hondo,
75 qu'el piélagos es grande y yo me confondo
sin áncoras, velas, e xarcias ni remos.
Y pues es necedad buscar ríos estremos
do jamás no se falla principio ni cabo,
otros alaben, que yo no alabo,
80 por solo lo dicho inojos postremos.

Oh tú que al orbe feziste y plasmaste,
tú que a las Parcas les diste su ser,
a Cloto la rueca, a Laquesis torcer,

85 a [A]tropos cuchillo cortar le mandaste,
tú que a Nímime la vida alargaste,
tú que escogiste al perseguidor,
alarga la vida del nuestro señor,
pues tantas virtudes en él tú criaste.

Oración final a nuestra Señora

90 Rutilante rayo de suma sapiencia,
ebúrneo lecho a do Dios aclinó,
artesa de jaspe a do se amassó,
humano conjunto, con sola una essencia,
mucho suplico a tu grande clemencia
seas la guarda del nuestro mayor,
95 estiende tu gracia y dale favor
y sea abastado de tu providencia.

Laus deo.

§

Bibliografía citada

- Beltrán Pepió, Vicente, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- , *Poesía española. Vol. 2, Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Bognolo, Anna, «Poesía de cancionero y poesía italianizante en los libros de caballerías. Entre Feliciano de Silva y Pedro de la Sierra», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, ed. Andrea Zinato y Paola Bellomi, Pavía, Ibis, 2018, pp. 19-39.
- Bleuca, José Manuel, «Corrientes poéticas en el siglo xvi», *Sobre la poesía de la Edad de Oro: Ensayo y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.
- Brandenberger, Tobias, *La muerte de la ficción sentimental: transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum, 2012.
- Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- Del Río Noguerras, Alberto, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Actas do IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 73-80.
- , «La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556)», en *e-Spania* [en línea], 13 de junio de 2012, consultado el 25 de junio de 2012. URL: <http://e-spania.revues.org/21208>; DOI 10.4000/e-spania.21208
- Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- Eisenberg, Daniel, y Marín Pina, M.^a Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Gómez Redondo, Fernando, «El «adónico doblado» y el verso de arte mayor», en *Revista de literatura medieval*, n.º 25, 2013, pp. 45-85.

- Guijarro Ceballos, Javier, «El ciclo de *Clarián de Landanís* (1518-1522-1524-1550)», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269.
- , *Floramante de Colonia (parte II de Clarian de Landanís)*, de Jerónimo López: *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- , «El ciclo de los Clarianes. Un ejemplo de literatura cíclica: el encantamiento de don Clarián de Landanís», en *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dirs. Javier Gómez-Montero, Bernhard König; ed. Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 327-353.
- Lacarra, María Jesús «Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 369-379.
- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- , «Poesía de cancionero y poesía latinizante», en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 213-239.
- Lázaro Carreter, Fernando, «La poética del arte mayor castellano» en *Estudios de poética: La obra en sí*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 75-111.
- López, Jerónimo, *Clarián de Landanís. Aquí comienza la segunda parte del muy noble y esforçado cauallero don Clarian de landanis en la qual se tratan las muy grandes cauallerias y nombrados hechos de su hijo Florãmate de Colo~na y de otros muy preciados caualleros*, Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550.
- Marín Pina, M.^a Carmen, «El tópic de la falsa traducción en los *libros de caballerías* españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 541-548.
- , «Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías» en *Actes del X Congres Internacional de L'associació Hispánica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol II, pp. 1057-1066.

- , «Libros de caballerías castellanos» en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional española, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2009, pp. 163-194.
- , «Comenzar por el final. Sobre la génesis y el principio de las continuaciones caballerescas» en *Le commencement en perspective: l'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen âge et du Siècle d'or*, ed. Pierre Darnis, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, pp. 137-148.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1978.
- Quilis, Antonio, *Métrica española* (2.^a ed.), Madrid, Editorial Alcalá, Col. Aula Magna, n.º 20, 1973.
- Ramos, Rafael, «Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías», en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, ed. David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 121-144.
- Rey, Pepe, «Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)», en *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI: Ávila, mayo de 1993*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 41-100.
- Roubaud, Sylvia, «Calas en la narrativa caballerescas renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanís*», en *La invención de la novela: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, noviembre 1992-junio 1993*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.
- Sarmati, Elisabetta, «El componente poético en los libros de caballerías. El caso del *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas» en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, ed. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, pp. 277-298.
- Whinnom, Keith, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universidad de Durham, 1981.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



El ingenioso hidalgo, Cervantes y «el Ariosto» (*Quijote*, II, 62)

Carlos Romero Muñoz
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Abstract

El artículo plantea un diálogo con los editores del *Quijote* y la crítica cervantista en general (desde Clemencín hasta hoy en día) sobre varios aspectos relativos al episodio de la visita de don Quijote al taller de imprenta barcelonés (*DQ*, II, 62). En especial se reflexiona sobre las posibles relaciones que se establecen entre la obra cervantina y la de Ariosto y de otros escritores de su tiempo.

Palabras clave: *Don Quijote*, Cervantes, Avellaneda, Ariosto, Tasso, traducción.

This article raises a dialogue with the editors of *Don Quixote* and the Cervantist critics in general (from Clemencín to the present) on several aspects related to the episode of Don Quixote's visit to the Barcelona printing press (*DQ*, II, 62). In particular, it reflects on the possible relations established between the Cervantine work and that of Ariosto and other writers of his time.

Keywords: Don Quijote, Cervantes, Avellaneda, Ariosto, Tasso, translation.



0.0

Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta hoy, la visita que don Quijote hace a una imprenta barcelonesa en 1615 (LXII, 1247–1251)¹, ha producido una considerable cantidad de breves intervenciones (sobre todo, notas a pie de página). Por su misma índole (la mayoría está dedicada

¹ Llamo desde ahora 1605 a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, como 1614 a la continuación (o *Segundo tomo*) de Avellaneda y 1615 a la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Doy entre paréntesis, en cifras romanas, el número de los capítulos y, en cifras árabes, el de las páginas. Estas últimas corresponden a las de las ediciones de Francisco Rico (2015), para las dos partes cervantinas, y la de Luis Gómez Canseco (2014), para la apócrifa. Cuando, a lo largo del texto, me refiero a una obra descrita en la Bibliografía indico el año de la primera edición y la página de la que aquí uso. Si esta consta de más de un volumen, señalo el correspondiente con cifra romana.

a explicar términos, costumbres, pequeños o grandes acontecimientos aludidos en esas páginas), muchas resisten sin contradicción el paso del tiempo; otras han sido desmentidas y enmendadas de modo satisfactorio; no faltan, en fin, auténticos errores que, contra cualquier previsión, han acabado enturbiando lo que estaba claro y era por tanto inútil modificar. Sorprende además que, frente a tantas pruebas de acertada o ineficaz atención a los detalles, falten en absoluto análisis siquiera en la intención «totales» de una situación en la que, junto a algunos elementos recurrentes desde casi el comienzo de *1605*, aparecen varios nuevos, acompañados por actitudes (de los actores, del narrador, del propio Cervantes) a mi entender de notable relevancia en el más bien precipitado «ramo distensivo» de la obra. En efecto, salvo error, tan solo Helena Percas de Ponsetí ha dedicado toda una comunicación de congreso a ilustrar, con clara intención de sistematicidad, una parte del diálogo entablado en aquel especialísimo lugar por el hidalgo con un innominado «autor», traductor de un hasta hoy inexistente libro «en toscano». Se trata de un artículo agudo y brillante, como suyo («Cervantes y la traducción», publicado en 1990, pero leído —y oído por mí mismo— en Alcalá de Henares, en noviembre de 1989), en el que, con notable audacia, pasa revista a las acepciones consabidas («superficiales») de *bagattella* y de *pignatta*, que enseguida contrasta con otras «profundas, argóticas, secretas». Percas cree «que en el contexto de la conversación entre don Quijote y el autor, y de los implícitos lingüísticos que abundan en ella, tanto *le bagatele* como *pignatta* son eufemismos para todo lo que hay de sabor subido en el original pero que ha sido suavizado o desvirtuado en la traducción del autor» (120), donde por «el autor» hay que entender —está claro— «el traductor». En una palabra, «Cervantes, que no menciona visiblemente lo bajo, lo obsceno o lo indecoroso en sus escritos, ha mantenido aquí también sus principios de sugerir pero no nombrar» (121). Nada menos que treinta años después, me atrevo también yo a publicar los resultados de una interrogación en que he procurado hacer funcionar cuantos elementos me resultaban aún inertes, víctimas —parecía— de una pobreza semántica a decir verdad impropia de nuestro novelista, incluso cuando escribe con evidente desasosiego. Puesto que dispongo de espacio, me he permitido hacer citas extensas. Espero haber evitado con ellas el riesgo de reducir el alcance —o de inducir

al lector en malentendidos— acerca de cuanto han ido diciendo numerosos especialistas en «los tres *Quijotes*».

0.1

Al amanecer de la víspera de San Juan, don Antonio Moreno, importante miembro del bando de los Niarros (*nyerros*), acompañado por un tropel de jinetes «sobre hermosos caballos y con vistosas libreas», sale de la entonces amurallada capital de Cataluña y, en la playa, se acerca a don Quijote y a Sancho, donde los ha dejado poco antes el famoso Roque Guinart (el histórico Rocaguinarda). Don Antonio exclama con énfasis,

—Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha, no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores.

No respondió don Quijote palabra, ni los caballeros esperaron que la respondiese, sino, volviéndose y revolviéndose con los demás que los seguían, comenzaron a hacer un revuelto caracol alrededor de don Quijote, el cual, volviéndose a Sancho, dijo:

—Estos bien nos han conocido, yo apostaré que han leído nuestra historia, y aun la del aragonés recién impresa.

Volvió otra vez el caballero que habló a don Quijote y díjole:

—Vuesa merced, señor don Quijote, se venga con nosotros, que todos somos sus servidores y grandes amigos de Roque Guinart (LXI, 1235-1236).

En su segunda edición de *1614*, Luis Gómez Canseco (2014, 13-21) ofrece la lista completa de las identificaciones «del aragonés» propuestas hasta esa fecha. Aquí bastará decir que, tras los prudentes acercamientos de algunos beneméritos estudiosos del Setecientos, es Martín Fernández de Navarrete (1819) el primero que lo atribuye a un autor concreto, fray Luis de Aliaga, aragonés, dominico y confesor del rey. A partir de entonces, en dicho catálogo constan casi todos los grandes nombres de la literatura española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, acompañados por otros de menor calibre, sucesivamente propuestos por

críticos, en general, competentes, aunque en ciertas ocasiones nos tope-
mos con auténticos obcecados o/y aventureros. A un alto nivel de rigor
intelectual, aunque todavía en el terreno de las hipótesis, responden siem-
pre las intervenciones que, mucho más tarde, hace Martín de Riquer en
favor de la candidatura de Ginés de Pasamonte (1971, 1972, 1988, 2003,
2005), propuesta ya, pero no más que *en passant*, por Aloys Achleitner
(1950) y por Stephen Gilman (1951). La gran autoridad del estudioso y la
honradez con que reconoce la falta de una prueba documental con que
esta se imponga sin lugar a dudas explican que «su solución» haya tenido
que superar comprensibles reservas, aunque se debe añadir que ha acabado
siendo aceptada por no pocos estudiosos, los cuales, ya conformes y por
su cuenta y riesgo, han ampliado incluso demasiado las coincidencias o los
voluntarios alejamientos constatables en las dos partes cervantinas y en la
de su rival. Entre ellos destaca Alfonso Martín Jiménez (2001).

La propuesta de Riquer ha sido, en cambio, descartada, entre otros,
por Emilio Espín Rodrigo (1993), quien afirma que tras el pseudónimo de
Avellaneda se esconde Cristóbal Suárez de Figueroa. Enrique Suárez Fi-
garedo (2004, 2005, 2006, 2007, 2014) acepta su argumentación y la re-
fuerza con la ayuda de elementos electrónicos que, usados con cordura,
pueden garantizar un buen índice de objetividad. Javier Blasco, por su
parte, opina que Avellaneda es fray Baltasar de Navarrete, para él induda-
ble autor también de *La pícaro Justina* (2005a, 2005b, 2007). En fin, Alfredo
Rodríguez López-Vázquez, en su edición de *1614* (2011), basándose ex-
clusivamente en un sofisticado uso del *CORDE*, admite en principio a
Suárez de Figueroa, pero después lo sustituye con fray Bautista Rico (*id est*,
San Juan Bautista de la Concepción) y acaba señalando como posible al-
ternativa a José de Villaviciosa.

Gómez Canseco, en su primera edición de *1614* (2000, 59) tiene muy
en cuenta los hallazgos de Riquer, pero concluye,

[L]a posibilidad que ahora me resulta más verosímil, y que podría explicar las
incoherencias narrativas, la diferencia de tonos y estilos en el libro e incluso dar
cabida a la cuestión de los aragonesismos, es la de una composición auspiciada
por Lope, en la que él también participaría activamente, pero al mismo tiempo
fragmentada y obra –no hay por qué descartar la posibilidad– de manos distintas,
aunque todas amigas de Lope. Tiempo vendrá de saber si fue así.

El de alcanzar la absoluta certeza no ha llegado, «aun cuando alguno de los nombres que han salido a plaza tienen todos los visos de estar detrás del caso», como afirma el mismo estudioso en su segunda edición (2014, 25). Es bien sabido que, a lo largo de los primeros ocho capítulos de *1605*, el narrador finge resumir y depurar una serie de noticias, sin detenerse a nombrar a sus múltiples compiladores. Cide Hamete Benengeli aparece relativamente tarde (IX, 118-119), pero, a partir de ese momento, será el único garante de la veracidad del relato, basado en la traducción de su manuscrito, que un morisco toledano lleva a cabo por encargo del narrador. Avellaneda decide ignorarlo, a decir verdad, sin pecar contra la verosimilitud, puesto que tiene en cuenta las palabras conclusivas de Cervantes (LII, 653) y, en las primeras líneas de su libre continuación (I, 13), escribe:

El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón, de cuya nación él descendía, entre ciertos anales de historias halló escrita en arábigo la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto don Quijote de la Mancha para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera...

1.

Don Antonio lleva a su casa a los nuevos huéspedes y lo primero que se le ocurre es

hacer desarmar a don Quijote y sacarle a vistas con aquel su estrecho y acamuzado vestido (como ya otras veces lo hemos descrito y pintado) a un balcón que salía a una calle de las más principales de la ciudad, a vista de las gentes y de los muchachos, que como a mona lo miraban (LXII, 1237).

A tan cruel «mostración» sigue una comida con algunos de los compañeros de cabalgata. Todos tratan al hidalgo

como a caballero andante, de lo cual, hueco y pomposo, no cabía en sí de contento. Los donaires de Sancho fueron tantos, que de su boca andaban como

colgados todos los criados de casa y todos cuantos lo oían. Estando a la mesa, dijo don Antonio a Sancho,
–Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día.
–No, señor, no es así –respondió Sancho–, porque tengo más de limpio que de goloso, y mi señor don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días. Verdad es que si tal vez sucede que me den la vaquilla, corro con la soguilla, quiero decir, que como lo que me dan y uso de los tiempos como los hallo...

Su amo da por buena esta respuesta y añade que, «en el tiempo que fue gobernador aprendió a comer a lo melindroso, tanto, que comía con tenedor las uvas, y aun los granos de la granada».

Tiene razón el hidalgo, estos caballeros conocen también *1614*, donde se habla de un banquete en la aristocrática mansión zaragozana de don Carlos, el juez de «la sortija» en que ha participado el manchego. Este gran personaje manda traer de la posada de don Álvaro Tarfe a Sancho, que aprovecha la ocasión y cena de manera bestial, metiéndose «entre pecho y espalda» un capón, un plato entero de albondiguillas y otro «con seis pellas de manjar blanco» (XII, 124-128).

2.

Levantados los manteles y tomando don Antonio por la mano a don Quijote, se entró con él en un apartado aposento, en el cual no había otra cosa de adorno que una mesa, al parecer de jaspe, que sobre un pie de lo mismo se sostenía, sobre el cual estaba puesta, al modo de las cabezas de los emperadores romanos, de los pechos arriba, una que semejaba ser de bronce (1238-1239).

Comienza así el episodio de la «cabeza parlante», sobre el que puedo pasar sin decir palabra, porque, a partir de Clemencín o de sus hijos y continuadores (1835, nota 13), todo resulta explicado.

3.

Aquella tarde sacaron a pasear a don Quijote, no armado, sino de rúa, vestido un balandrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo yelo. Ordenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa. Iba don Quijote, no sobre Rocinante, sino sobre un gran macho de paso llano y muy bien aderezado. Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas sin que lo viese le pusieron un pargamino, donde le escribieron con letras grandes, «Este es don Quijote de la Mancha». En comenzando el paseo, llevaba el rétulo los ojos de cuantos venían a verle, y como leían «Este es don Quijote de la Mancha», admirábase don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían; y volviéndose a don Antonio, que iba a su lado, le dijo,

–Grande es la prerrogativa que encierra en sí la andante caballería, pues hace conocido y famoso al que la profesa por todos los términos de la tierra; si no, mire vuestra merced, señor don Antonio, que hasta los muchachos de esta ciudad, sin nunca haberme visto, me conocen (1240-1241).

Es entonces cuando un castellano se dirige a él en su lengua y lo conmina a volver a su casa y familia, si la tiene, abandonando aquellas «vaciedades que [l]e cargan el seso y [l]e desnatan el entendimiento». El inútil consejero se aparta y el paseo continúa, «pero fue tanta la priesa que los muchachos y toda la gente tenía leyendo el rétulo, que se le hubo de quitar don Antonio, como que le quitaba otra cosa» (1242).

Para Martín Jiménez (2001, 394) «[e]l episodio recuerda el de la burla pública a la que se somete a don Quijote en la aludida sortija de Zaragoza, donde Álvaro Tarfe sale con un escudo en que se lee, “Aquí traygo al que ha de ser, / según son sus disparates, / príncipe de los orates”».

4.

Concluida, con la entrada de la noche, la exhibición del pobre hidalgo, los paseantes regresan a la casa de don Antonio, donde, después de cenar,

hubo sarao de damas, porque [su] mujer [...], que era una señora principal y alegre, hermosa y discreta, convidó a otras sus amigas a que viniesen a honrar a su huésped y a gozar de sus nunca vistas locuras. [...] Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Estas dieron tanta prisa en sacar a danzar a don Quijote, que le molieron, no solo el cuerpo, pero el ánimo. Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, nonada ligero. Requebrábanle como a hurto las damiselas, y él también como a hurto las desdeñaba; pero viéndose apretar de requiebros, alzó la voz y dijo,

– *Fugite, partes adversae!* Dejadme en mi sosiego, pensamientos mal venidos. Allá os avenid, señoras, con vuestros deseos, que la que es reina de los míos, la sin par Dulcinea del Toboso, no consiente que ningunos otros que los suyos me avasallen y rindan (1242).

Tras de lo cual se sienta en el suelo, desde donde lo llevan a acostar. Cervantes se divierte mostrándonos aquí a un don Quijote que cree haber tenido que luchar contra la tentación carnal. Nada importa que esos asaltos a la fidelidad debida a Dulcinea sean fingidos. Para el lector de 1605, la escena podría remitir a la confusión, por parte del protagonista, entre Maritornes y la innominada hija del «señor del castillo» (XVI, 187-191), al momento en que decide rechazar la posibilidad de casarse con la princesa Micomicona (XXX, 385-387) y a la maliciosa provocación, tan cruelmente concluida, de la semidoncella Palomeque, ayudada por Maritornes (XLIII, 553-558). Escenas semejantes encontramos en 1615, una noche, en la casa de placer de los duques, la doncella Altisidora le canta un apasionado romance (XLIV, 1076-1081), al que el hidalgo responde la siguiente (XLVI, 1090-1094); otra tiene lugar la «peligrosa» aparición de doña Rodríguez en su aposento (XLVIII, 1107-1111) y Altisidora vuelve a declararle su amor en el momento en que él se está despidiendo de los titulados señores (LVII, 1090-1093). También en 1614 hay «tentaciones», pero más elementales y groseras, don Quijote no entiende, sencillamente, que la moza gallega de la primera venta se le ofrece por un modestísimo precio (IV, 55-58) ni que Bárbara la Mondonguera esté dispuesta a servirle en Alcalá «con un par de truchas que no pasen de los catorce, lindas a mil maravillas y no de mucha costa» (XXIII, 246-247).

5.

Mientras lo acompaña hasta el lecho, Sancho dice a don Quijote:

–¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañado, hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliría vuestra falta, que zapateo como un gerifalte, pero en lo de danzar no doy puntada (1243).

El zapateo era cosa de villanos; la danza, en cambio, una exquisita muestra de cortesanía, propia de castas superiores. El Sancho «crecido» de *1615* no duda en proclamarse, siquiera en esto, más hábil que el señor.

Para Martín Jiménez (2001, 394), quizá forzando un poco el paralelo, las palabras del escudero cervantino recuerdan, por contraste, las del de *1614* (XII, 128), cuando don Carlos le pregunta «si se atrevería a dar algunas vueltas de las que [un mozo zapateador] daba». Y él, «bostezando y haciéndose la cruz con el pulgar en la boca, porque le cargaba el sueño por la mucha cena», le responde, «–Pardiobre, señor, que voltearía yo lindísimamente recostado ahora sobre dos o tres jalmas».

Recuérdese que, antes de salir a pasear, don Antonio y sus amigos «[o]rdenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa», claro está que para evitar su comprensible reacción al ver a don Quijote expuesto al público ludibrio. La presencia del escudero ha sido, en cambio, oportuna durante la cena, para oponer su «limpieza» a la desmedida gula del de *1614*. Enseguida podremos comprobar que el narrador dosifica escrupulosamente las apariciones y desapariciones del representante del pueblo, complemento inseparable de un amo sensible a comportamientos propios de la nobleza.

6.

Otro día le pareció a don Antonio ser bien hacer la experiencia de la cabeza encantada, y con don Quijote, Sancho y otros dos amigos, con las dos señoras

que habían molido a don Quijote en el baile, que aquella propia noche se habían quedado con la mujer de don Antonio, se encerró en la estancia donde estaba la cabeza. Contóles la propiedad que tenía, encargóles el secreto y díjoles que aquel era el primero día donde se había de probar la virtud de la tal cabeza encantada. Y si no eran los dos amigos de don Antonio, ninguna otra persona sabía el busilis del encanto, y aun si don Antonio no se le hubiera descubierto primero a sus amigos, también ellos cayeran en la admiración en que los demás cayeron, sin ser posible otra cosa, con tal traza y tal orden estaba fabricada (1243).

Lo ahora afirmado no corresponde (lo han notado varios comentaristas) a cuanto dicho el día anterior, cuando el dueño de la casa declaraba que «por experiencia sé que dice verdad en cuanto responde». Descuido hay, pero irrelevante.

Para Clemencín (nota 47), «[e]ste incidente de la cabeza encantada es el más feliz de cuantos discurrió Cervantes para sostener el interés de la fábula durante la estancia de don Quijote en Barcelona, porque es el más verosímil y natural». Sancho no solo es admitido a esta misteriosa reunión, sino que criticará lo poco concreto de las respuestas de la cabeza, «[N]o dijera más el profeta Perogrullo» (1246). La difusión de noticias por la ciudad acerca de la existencia de tan curioso artilugio provoca la intervención de «los señores inquisidores», que ordenan a don Antonio su destrucción, para no dar escándalo al vulgo ignorante, «pero en la opinión de don Quijote y de Sancho Panza quedó por encantada y por respondona, más a satisfacción de don Quijote que de Sancho» (1247).

7.

Los caballeros de la ciudad, por complacer a don Antonio y por agasajar a don Quijote y dar lugar a que descubriese sus sandeces, ordenaron de correr sortija de allí a seis días, que no tuvo efecto por la ocasión que se dirá adelante (1247).

Estas frases podrían haber constituido el comienzo de un episodio extenso, quizá previsto por Cervantes desde el momento en que don Quijote recibe la noticia de la existencia de *1614* (LIX, 1217), pero eliminado después de haber contado la aventura / desventura que está a punto de acaecerle en la playa de la ciudad frente al Caballero de la Blanca Luna

(LXIV, 1264–1268). Durante siglos, las sucesivas ediciones de 1615 (y de todas sus obras narrativas, desde *La Galatea* al *Persiles*) presentan, como era usual en la época, un texto compacto. En realidad es reciente la división del mismo en párrafos. No se sabe por qué incluso las publicadas ya en el siglo XXI mantienen unidas las líneas arriba transcritas y las siguientes («Dióle gana a don Quijote de pasear la ciudad a la llana y a pie...»), en que se trata de algo muy distinto. La «sutura», la prueba del posible descuido, queda así a la vista del lector. Pero también cabe pensar en la extraordinaria habilidad del narrador, que no cesa de abrir las puertas a nuevas invenciones, incluso cuando sabe que no va a cerrarlas.

8.

Diole gana a don Quijote de pasear por la ciudad a la llana y a pie, temiendo que si iba a caballo, le habían de perseguir los muchachos, y, así, él y Sancho, con otros dos criados que don Antonio le dio, salieron a pasearse. Sucedió, pues, que yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes, «Aquí se imprimen libros»; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento... (1247-1248).

Es natural que de los dos criados no se vuelva a hablar. Bastante hacen con impedir que el invitado de su señor se pierda en una ciudad que desconoce y, al mismo tiempo, con realzar su dignidad, antes, al aire libre; ahora, bajo techado, pero en un establecimiento de algún modo público. En una sala baja hay numerosos oficiales y mozos que disponen de no pocas máquinas, con muchas mesas y «cajones», una pequeña babel, por un lado, y todo un modelo de racionalidad, por otro. José Manuel Lucía Mejías (2019, 106-108) recuerda los materiales de que disponían los 20 operarios activos en 1604 en una imprenta madrileña bien conocida por Cervantes, la que, sita en la calle de Atocha, fue regentada por Juan de la Cuesta, luego por Pedro Madrigal y a su muerte, por la viuda, María Rodríguez de Rivalde, aunque las obras en ella elaboradas tipográficamente siguieron llevando el nombre del primero hasta 1627. No será inoportuno añadir que Suárez de Figueroa nos informa sobre este arte en la *Plaza*

universal de todas ciencias y artes (1615), versión-reelaboración de la *Piazza universale...* de Tomaso Garzoni (1585 y 1592, 1339-1340). Todo queda aún más claro en el grabado *Impressio librorum* de Jan van der Straet, «llamado el Stradanus», oportunamente reproducido por Lucía Megías (2016, 139). Es –añado, por mi cuenta– el mismo utilizado para ilustrar el discurso –, de *La Piazza* y el de *La Plaza*.

Extraño puede resultar en un primer momento que del locuaz escudero (a quien, como se ha visto, el narrador ha concedido la palabra más de una vez al comienzo del capítulo) no se diga nada hasta el arranque del siguiente (LXIII, 1252). Hay buenos motivos para excluirlo del coloquio que está a punto de entablar su amo.

9.

El cual

vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las empressas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase y pasaba adelante. Llegó en esto a uno y preguntóle qué era lo que hacía. El oficial le respondió, –Señor, este caballero que está aquí –y enseñóle a un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad– ha traducido un libro toscano en nuestra lengua castellana, y estoy yo componiendo para darle a la estampa. –¿Qué título tiene el libro? –preguntó don Quijote.

A lo que el autor respondió:

–Señor, el libro, en toscano, se llama *Le bagatele*.

–¿Y qué responde *Le bagatele* en nuestro castellano? –le preguntó don Quijote.

–*Le Bagatele* –dijo el autor– es como si en castellano dijésemos *los juguetes*; y aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales (1248).

En su edición, Francisco Rodríguez Marín (1947, VIII, 86) escribe que «[e]l doctor Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), trata con algún espacio (fol. 366) del personal, las operaciones y el régimen interior de las imprentas de su tiempo». Se trata,

exclusivamente, de una ilustración de detalle, a su manera memorable solo porque en ella aparece un hombre destinado a ocupar un notable espacio en la discusión sobre la identidad de Avellaneda.

No se conoce ninguna obra italiana anterior a 1615 llamada *Le bagattelle*. El término no está registrado en vocabularios mono- o bilingües hasta el llamado *Diccionario de Autoridades* (1726), que la define como «[c]osa menuda, de poco provecho, sin substancia ni valor. Está tomado del Toscano *Bagattelle*, que significa lo mismo. Lat. *Res futilis, Res Frivola*». Siguen dos versos de *La Gatomaquia* de Burguillos (es decir, Lope de Vega, 1634), sylvia VI, «Pero dónde me llevan niñerías / que en Italia se llaman *bagatellas?*».

Era frecuente traducirlas como *juguetes*. Para Lorenzo Franciosini (1620) *juguete*, en efecto, equivale a «bagattella, giochetto da fanciulli»; para el citado *DA* (1734) se trata de un «[j]uego chistoso, chanza o burla entretenida. *Chrón[ica] Gen[eral]*, f. 119, “Entremezclaba a las veces juguetes de que riessen”. Vale también alhajilla, vistosa y de poco valor, que regularmente sirve para entretenimiento, como los que se suelen dar a los niños».

Vicente Gaos (1987, II, 892 a) no duda en considerar obvio lo que todavía es menos que seguro, «Juicio evidentemente irónico de Cervantes». Partiendo de los diccionarios italianos, Percas (1990, 111) dice que Ariosto usa el vocablo [pero ella no aclara dónde] y que, en la *Commedia Cassaria*, el mismo autor escribe

«[u]n giuoco apparecchioli di bagattelle...» También significó «astuzia, frode, inganno», como demuestran testimonios de Masuccio Salernitano, Luigi Pulci y el Aretino. No hace falta ir más lejos para que el lector corriente recoja la ironía de que un libro de juguetes pueda contener cosas muy buenas y sustanciales (112).

¿Por qué no va a poder contenerlas? Repito que es demasiado pronto para hacer semejantes afirmaciones, para colmo encarecidas con «Entendemos que se trata de una traducción literal y que es mala». Más adelante (114), ella misma afirma, «El sentido corriente es “cosa di poco conto”, de poca monta; antiguamente, “di poco prezzo” [...] ¿Pudiera ser antitético el título *Le bagatele* y que no se hubiera apercibido el traductor de que no se trata de juguetes sino de maravillas?». Estas observaciones son en sí estimulantes, pero no dejan de suscitar reservas. Cervantes –continúa

Percas— podría haberlo usado con valor no reductivo, ni siquiera directamente denotativo, sino contrastivo. Añado, por mi cuenta, que algo parecido hará, siglos más tarde, el P. Luis Coloma en *Pequeñeces* (1890), donde trata de acontecimientos de gran importancia en la historia de España, que nadie puede adivinar, si no se lee la novela, a partir del vocablo elegido para presentarlos.

Creo que Percas exagera de nuevo cuando atribuye una excesiva negatividad al término, «Algunas de las maravillas que contiene *Le bagatele* bien pudieran ser diestros juegos de manos y, por extensión maliciosa, aludir a hurto». Siglos atrás, *bagattella* «era un “gioco di prestigio, di busso-lotti”, juego de manos. Con este sentido lo usa precisamente Ariosto, “Il piú netto e piú bel giuoco di bagattelle ch’altro maestro giocasse mai”» (115).

10.

—Yo —dijo don Quijote— sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto (1248).

Clemencín (nota 55) dice que, «[a]pasionado Cervantes del Ariosto y demás autores clásicos de aquel país, no pudo dejar de saber con perfección (más que *algún tanto*) la lengua en que habían escrito sus obras». Poco más escribe Gaos (II, 892a). Para Martín Jiménez (396)

[e]l hecho de que don Quijote se jacte de ello es una diáfana alusión al episodio de la *Vida* de Pasamonte en que su autor, junto a la fuente del Caño Dorado de Madrid, comienza a cantar una estancia de Ariosto, vanagloriándose de hacerlo ‘con un poco de gracia’ [375]. Esta clarísima insinuación, realizada en el momento en que don Quijote va a presenciar el proceso de corrección del *Quijote* apócrifo, bastaría por sí sola para demostrar el convencimiento cervantino de que Avellaneda y Pasamonte son una misma persona.

Es posible, pero para aceptar lo aquí dicho hay que creer, sin excesivas reservas, que Pasamonte es, sin la menor duda, Avellaneda. Cuestión aún hoy discutible, aunque él la dé por definitivamente resuelta.

En la *Historia del Ingenioso Hidalgo...* (I, 695) al poeta se le llama, sin más, «Ariosto». Lo mismo ocurre en el *Segundo tomo...* (II, 228; VI, 292). Solo ahora aparece con el artículo antepuesto, como fue uso general en italiano, cuando se trataba de personas de notable relevancia, hasta comienzos del siglo XX. Ese uso aún persiste en el lenguaje burocrático, sobre todo forense. Igual ocurre en castellano. Como se acaba de ver, también Clemencín antepone en esta ocasión el artículo al apellido del poeta. Insisto en este detalle porque me parece un leve pero no insignificante indicio de que el hidalgo, dueño de un ejemplar del *Orlando furioso* en su lengua original (1605, VI, 86–88), «italianiza» para decir que, cuando se le antoja, canta una o varias estancias del mismo, con la sola voz o acompañado de un instrumento. No olvidemos que sabe *afinar* y *tañer* un laúd o/y una vihuela (1615, XLVI, 1091–1092).

11.

En cuanto a las estancias... Clemencín (nota 59) no lo duda, «Aquí hay una impropiedad. Las estancias del Ariosto, como que no son del género lírico, tampoco pertenecen a las poesías cantables». Rodríguez Marín (VIII, 87) sorprende al lector acostumbrado a su extraordinaria erudición cuando a la «aclaración» del gran comentarista (o de sus continuadores, como él mismo precisa) añade, «Pero es que Ariosto, amén de su célebre poema y de sus comedias, escribió sonetos, madrigales, canciones, etcétera, que sin duda se cantarían, como en el capítulo XII de esta segunda parte (t. IV, 264) cantó un soneto el Caballero del Bosque». Alfredo Gianini, en su traducción italiana del *Quijote* (1923-1927, IV, 243, nota 166, que se hallará en 364), reacciona, «No, *estancias* son proprio le stanze od ottave dell'*Orlando furioso*, e il Cervantes dice bene. [...] [A]nche le ottave ariostesche furono messe in musica e cantate realmente fra la società elegante in particular modo, nonché fra il popolo, sí che il Cervantes ben poté apprenderle, cosí rivestite di note, nel non breve suo soggiorno in Italia».

Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, serios y discretos anotadores, explican (1969, 873, nota 25), «*estancia*, no en el sentido general de

estrofa, sino en el de *octava*, composición de ocho versos endecasílabos, que es el esquema métrico del *Orlando furioso* de Ariosto». Después comienza la serie de los innecesarios (aunque, a veces, aceptables) alejamientos de esa nada escondida verdad. Así Gaos, tras haber reproducido la nota de Rodríguez Marín, añade «Mejor hubiera defendido a Cervantes, de hacerle falta, advirtiéndole que cantar puede tener el sentido figurado de “recitar”. Por lo demás, si la épica renacentista no era “cantable”, las epopeyas medievales se llamaban “cantares de gesta”. Y el mismo vocablo *épica* se deriva de *épos*, “verso, especialmente el épico”» (II, 892 b). En fin, Francisco Rico, en su más reciente edición (2015, 1248, nota 58), interpreta –o deja interpretar a algún colaborador– *estancias* como «estrofas de una canción, en la métrica italiana». Justamente, desde –y hasta antes y, desde luego, después de– Petrarca, pero no en este caso.

No es posible saber cómo habría «actualizado» ese vocablo Arturo Pérez-Reverte, que, en su adaptación de *1605 y 1615* (2014, 540), comprime la visita de don Quijote a la imprenta en 24 líneas. En su «selección», Andrés Trapiello (2015, 300) considera conveniente la sustitución y elige, con acierto, «estrofas», si bien seguido de «Ariosto», allí donde el original traía –*et pour cause*, a mi parecer– «del Ariosto».

Percas recuerda (1990, 117) que Rodríguez Marín aduce, como prueba de que se cantaban los sonetos en España, que el Caballero del Bosque cantó uno, y añade, «Sansón Carrasco improvisó, ni con “muy mala ni con buena” voz, música para un soneto que no se nos dice ni siquiera si lo compuso él. ¿No estaría aludiendo Cervantes con lo de la voz del Caballero del Bosque a la impropiedad y torpeza de cantar sonetos, que hubiera o no precedentes en la literatura?» Y se detiene a considerar el caso del soneto cantado por Torrente en *La entretenida* para expresar «su dolor de amor», el cual resulta «entrecortado por una conversación entre otros tres personajes en octosílabos» que, claro está, lo convierten en algo literalmente ridículo. Nada útil añaden estas consideraciones. Sí, los sonetos se cantaban, sin la menor duda y sin el menor asomo de crítica. En *La ilustre fregona*, varios servidores de la Posada del Sevillano, despertados una noche por «el son de muchas chirimías que en la calle sonaban», puestos a las rejas de las ventanas, «de allí a poco, al son de la arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto [escrito por el hijo del

Corregidor de Toledo para Constanza], Raro, humilde sujeto que levantas...» (1613, 387-388). Dichas composiciones siguieron siendo cantadas, con acompañamiento instrumental o sin él, durante siglos. Entre los ejemplares españoles destaca el hermosísimo que Luis de Góngora dedicó, estando en Granada, a su Córdoba natal, al que Manuel de Falla puso una música inolvidable.

12.

«Pero volvamos a don Quijote», escribe Percas (1990, 118)

y a su jactancia de saber “algún tanto del toscano” y de cantar “algunas estancias del Ariosto”. No serían las estancias del *Orlando* con la letra auténtica, como parece sugerírsenos con la inmediata pregunta al autor de si ha topado con la palabra *piñata*. ¿No aprendería don Quijote a cantar alguna estancia (octava) del *Orlando* en chunga, con palabras cambiadas, como se hacía a veces por el Mediterráneo, y que una de las palabras cambiadas fuese *piñata*? (Creo haber leído que se cantaban los sonetos de Petrarca cambiando la letra). No he podido encontrar concordancias del *Orlando* para verificar si la palabra *pignatta* aparece en él. Sospecho que no. No la he encontrado repasando la obra. Cervantes juega con equívocos que tienen un propósito asequible en el contexto más amplio de otros episodios...

Y concluye,

Creo que en el contexto de la conversación entre don Quijote y el autor, y de los implícitos lingüísticos que abundan en ella, tanto *le bagatele* como *piñata* son eufemismos para todo lo que hay de color subido en el original, pero que ha sido suavizado o desvirtuado en la traducción del autor.

Al llegar a este punto, conviene precisar en qué acepciones ha sido usado el término *olla* en castellano. De 1570 a 1610, los vocabularios registran tan solo las equivalencias «consabidas» en italiano, francés e inglés, «pentola, pignata» (Cristóbal de Las Casas, 1570); «pot, marmitte» (Jean Palet, 1604); «une marmitte, un pot» (César Oudin, 1609); «une marmitte, un pot de cuire / una marmitta o una stagnata» (Girolamo Vittori, 1609).

Sebastián de Covarrubias (1611) le dedica un utilísimo artículo, donde se habla, por supuesto, de la «olla podrida» y se recuerda el proverbio, «Pensé que no tenía marido y comíme la olla». Lorenzo Franciosini (1620) añade que la «olla podrida» es «cibo proprio de Spagnoli, né rifiutato da gl'Italiani». Richard Percival (1623), «pot». *DA* (1737) trae muchos refranes, como ciertos diccionarios, a partir de John Stevens (1706). *DRAE* (1803) explica el proverbio citado por Covarrubias, «contra los que inconsideradamente hacen las cosas, y sin pensar más que en lo que tienen presente». En fin, Domínguez (1869) enriquece la lista al referirse a «[l]a conversación o escrito en que se mezclan diversas materias».

Puesto que Percas estás interesada en una valencia escabrosa, he repasado los millares de ocurrencias de *olla* y *ollas* en el *CORDE*, sin encontrar nada que valga la pena de ser aquí transcrito. Tampoco lo he hallado en las grandes colecciones de refranes. En el *Léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, de José Luis Alonso Hernández (1977), se lee:

1°. Prostituta iniciada, con una cierta experiencia sin ser vieja. Se toma en sentido metafórico del refrán que dice, «Primero seas olla que cobertera». (Vid. cobertera), aludiendo a que antes de ser alcahueta (cobertera), la mujer debe ser olla en sentido literal, y en sentido figurado, prostituta, que son los pasos contados para llegar a la alcahuetería. «Las que dejé bisoñas, estaban ya jubiladas, las que eran mozas y ollas las hallé viejas y coberteras...» (*Estebanillo*, II, V).

Nada añaden a lo anterior el *Gran diccionario de argot. El soez*, de Delfín Carbonell Basset (2000), ni el *Diccionario de germanía*, de César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso (2002). En uno y otro, la *olla* es «la cabeza» y, por extensión, «el cuerpo».

Partiendo de cierto juicio de Hurtado de Mendoza (si es que no pertenece a otro escritor de la época), de Clemencín y de Rodríguez Marín, Percas (120) da por seguro que el «autor» es Jerónimo de Urrea, traductor del *Orlando furioso* (1549 y 1564). Enseguida dice que su versión es mala, con frecuencia se limita a poner *caballeros* donde el original trae *cavaglieri*; *armas* por *arme*; *amores* por *amori*. Pese a lo cual, a ella le debe fama y dinero (120). No solo, con Maxime Chevalier (1966, 71-84, 85, 100, 101 y 102) declara que Urrea quita y pone «de su cosecha» lo que le parece, «utilizando un estilo más casto, menos burlón y familiar, esforzándose por poner a

salvo de la ironía de Ariosto la nobleza y el clero, suprimiendo lo irreverente, añadiendo lo que le parece moral o lo que le gusta, sin seguir criterio alguno. Por eso se le llama autor y no traductor» (120-121). Percas reitera poco después su conclusión, en las páginas dedicadas a la conversación en la imprenta

[h]ay un nivel narrativo, claro, sencillo, en el que entendemos lo esencial, lo que nos hace reír y mantiene el interés. No presenta mayor dificultad de traducción. El otro nivel, alusivo, cargado de implícitos y contenido elíptico, el fundamental, se dirige a otro público y rebasa el problema de la traducción. Cervantes mismo nos señala esos dos niveles cuando declara, en el capítulo 44 de la Segunda Parte, «que los sucesos de don Quijote se han de celebrar con admiración y con risa». La risa es la de quienes se divierten con las gracias y equívocos de don Quijote. La admiración es de quienes entienden los implícitos y equívocos de Cervantes (121-122).

Por su parte, Martín Jiménez (2001, 396) afirma que

la descripción del traductor («un hombre de buen talle y parecer») coincide con la que Cervantes da de Ginés de Pasamonte en 1605, «un hombre de muy buen parecer» (XXII, 263–264). Todo indica, en consecuencia, que Cervantes introduce la figura de un traductor fácilmente asociable a Jerónimo de Urrea para hacer una nueva alusión, a través de su nombre de pila, a Jerónimo de Pasamonte, y que adjudica al traductor unos rasgos que lo relacionan inequívocamente con el aragonés.

13.

Es poco menos que inevitable fantasear acerca de cuáles podrían haber sido las estancias elegidas por don Quijote entre las más de dos mil del *Orlando furioso*. Esas estancias suelen ser «cerradas», «autónomas», como ocurre en casi todos los textos compuestos en octavas, cada una con 88 sílabas, suficientes para ilustrar un «hecho» o un «concepto», aunque no falten las «abiertas», encabalgadas de las más peregrinas maneras, que a veces tienen la función de *rallentare* el discurso y a veces la contraria de *affrettarlo* con una naturalidad de veras admirable. Nuestro hidalgo tiene a

su disposición numerosos episodios guerreros en que participan muchos personajes, o bien duelos protagonizados por una sola pareja de héroes de todos conocidos; su condición de enamorado podría inducirlo a preferir situaciones delicadamente eróticas (o metéroticas); dada su índole melancólica, podría recurrir, en otras ocasiones, a las meditaciones del Ariosto filósofo –pues lo es, y no «pequeño». Sea como fuere, resulta fácil imaginar a un don Quijote que se acerca a su ejemplar del *Furioso* en toscano para leer o cantar una estancia aislada, aprendida de memoria, o varias de ellas seguidas, pertenecientes a pasajes por él muy frecuentados o bien encontrados por obra del puro azar, abriendo el poema como otros abren la *Biblia*. En todo caso, excluyo la idea de una lectura o un canto «alternativo» menos que respetuoso con el original, paródico y, para colmo, obsceno. ¿Por qué tendría que tratarse, a la fuerza, de una broma, de una picante parodia?

14.

Don Quijote hace al autor unas preguntas provocadoras, impertinentes, insensatas, porque no se basan en nada objetivamente criticable,

–Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más, ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

–Sí, muchas veces –respondió el autor.

–¿Y cómo la traduce vuestra merced en castellano? –preguntó don Quijote.

–¿Cómo la había de traducir –replicó el autor– sino diciendo «olla»?

–¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuestra merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que donde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano «place», y adonde diga *piú* dice «más», y el *su* declara con «arriba» y el *giú* con «abajo».

–Sí declaro, por cierto –dijo el autor–, porque esas son sus propias correspondencias.

Claro está. ¿Cómo iba a traducir ese sustantivo, ese verbo en presente, esos adverbios? Todos los casos aludidos por el hidalgo son fácil y correctamente transportables de una lengua a otra. Para indagar hasta qué

punto sabe o no sabe el autor la italiana tendría que haber elegido otros ejemplos. Sorprende, por tanto, que Percas se comprometa antes de tiempo cuando dice (1990, 112): «Hasta aquí no hay dificultad para cualquier lector. Entendemos que se trata de una traducción literal y que es mala». Pero don Quijote no puede saber si es mala a partir de semejantes preguntas.

Agotada, o poco menos, la productividad de *bagatela*, Percas pasa, a *piñata*, apoyada en el *Gran Dizionario della Lingua Italiana*, proyectado y parcialmente realizado bajo la dirección de Salvatore Battaglia, que «dedica al término casi dos páginas de tres densísimas columnas (XIII, 462-463)». Poco interesa aquí que *pignatta* signifique, ante todo y sobre todo, «olla», «orza», «tinaja». Menos sabido es que sirve para indicar «gordura, sepultura, partes púdicas de la anatomía humana [organo sexual femenino] y otras cosas». «También significa “persona di corporatura tozza e sgraciata, con i fianchi troppo larghi”, hombre glotón, “avvezzo a pignatte e a boccali...”» (115–116). Más aún, con él se puede aludir a «fonte da cui si ricevano guadagni illeciti». La estudiosa reconoce que «[e]ste sentido de “ganancia ilícita” está documentado en el diccionario de Battaglia solo a partir del siglo XIX». Pero, «a juzgar por el pasaje del *Quijote* arriba comentado, ya debió existir en el siglo XVI». Me cuesta creerlo. El «vaciado» del *Battaglia* es tan exhaustivo (más de 14.000 obras de más de 6.000 de autores) que excluye, se diría que *a radice*, el culpable olvido de esta acepción en el italiano del *Cinquecento*.

15.

—Osaré yo jurar —dijo don Quijote— que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y la tez de la haz...

Rodríguez Marín escribe (VIII, 88), «Pellicer nota que usaron esta comparación don Diego de Mendoza y don Luis Zapata, este en su traducción del *Arte poética* de Horacio, impresa en 1591, donde dice que “son los libros traducidos tapicería del revés, que está la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras por labrar, faltas de lustre y de pulimento”». Percas precisa, justamente, que «Cervantes sustituye la inapropiada imagen de Zapata [...] por la consecuente [...], se trata de un tapiz y no de un monumento o escultura» (1990, 113).

16.

...y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel (1249).

Traducir / trasladar, al igual que *traducción, traducción, traductor, tradutor / traslado*, son términos de todo en todo sinónimos. Sin embargo, quienquiera posea instinto lingüístico puede permitirse (sin caer por ello en forzamiento, con discreción y tino) aumentar la positividad de una pareja y, correlativamente, atribuir una equivalente negatividad a la otra. Cervantes recurre muy pocas veces a *traducir* y compañía. Cuando lo hace, se refiere a libros, papeles, actas notariales, material burocrático. En este mismo capítulo hemos visto que un empleado de la imprenta señala al «autor» y dice que «ha traducido un libro toscano»; enseguida, don Quijote pregunta a este último que cómo «traduce» *piñata*; más adelante, él mismo opina «que el traducir de una lengua en otra...», etc., y concluye haciendo un elogio de «los dos famosos traductores [...], donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original»(1249). En el prólogo de las *Novelas ejemplares* se hace constar que las muchas obras de este tipo que «andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras». En esta *Segunda Parte* (XVIII, 842) hallamos, «Pero al traductor desta historia le pareció dejar pasar estas y otras menudencias en silencio...» y, en el *Persiles* (libro II, I, 11), «Pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija...».

Frente a estos usos están los de *trasladar, traslado*, con los que se puede aludir a una actividad auténticamente interpretativa, pero también a una

simple copia de un objeto pergamináceo, papiráceo, etc. En 1605 (XXX, 390) está registrado, «¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta? ¿Quién te la trasladó?». Más adelante, en la misma obra (LI, 634), «...encantáronla sus romances, que de cada uno que componía daba veinte traslados...» y en *La ilustre fregona* (415), «trasladó las coplas y rasgó aquellas hojas».

Si en el *Vocabulario español-latino* de Elio Antonio de Nebrija (1495) aparece únicamente «trasladar de lengua en lengua», en Covarrubias (1611) «vale algunas vezes interpretar alguna escritura de una lengua en otra, y también vale copiar; y esto se llama traslado». Estamos ya ante la posibilidad de recurrir a una ambigüedad que puede llegar a la malicia. Franciosini (1620) trae como primera acepción «ricopiare, copiare» y solo después especifica que «talvolta significa trasportare una cosa d'un luogo in un altro». En fin, para el *DA* (1732) lo más usual es «llevar o mudar una cosa de un lugar, sitio u parage a otro» y «[v]ale también copiar con puntualidad, o escribir en alguna parte lo que en otra está escrito».

17.

Lo que acaba de decir lleva con toda naturalidad al hidalgo a pronunciar palabras no «mayores» (que podrían inducir la sospecha de un intolerable insulto en su interlocutor), pero sí de alguna manera ofensivas, aunque él comience con una –solo aparente– excusa, «Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen».

Las cosas se complican aún más con lo que sigue: «Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores, el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido* y el otro, don Juan de Jáuriguí, en su *Aminta...*» (1249).

El *famosos* podría estar envenenado, a pesar del prudente «fuera de la cuenta van» que lo antecede. Cervantes usa alguna vez el adjetivo en una acepción «previa» a la propiamente denotativa, «hallé en ella un pedazo de jamón famoso» (*Coloquio de los perros*, 575) y «dos famosos perros para guardar ganado» (1615, LXXIV, 1329), pero, en el mismo 1615 (XLIX, 1122) afirma que «en casa de los caballeros principales no se atreven los famosos

fulleros a usar de sus tretas». La polivalencia del adjetivo está bien declarada por Covarrubias, «...hombre famoso, cuento famoso, bellaquería famosa, hecho famoso. Famoso vellaco, el conocido por tal. Libelo famoso, el escrito por incierto autor, que trata de la honra de alguna persona, y le infama». *DA* deriva de él, «Lo que tiene nombre y fama en la acepción común, tomándose tanto en buena como en mala parte, y assí se dice Comedia famosa, Libelo famoso». Y, en efecto, a *famoso*, «en mala parte», se recurría por estos años con notable frecuencia.

18.

La más tardía fecha de aparición de los libros citados y de algún modo comentados presentes en la biblioteca del hidalgo es 1591 (*1605*, VI, 84-95). ¿Cómo y cuándo pudo este no solo saber que existían sino leer y juzgar unas traducciones publicadas en Nápoles en 1602, en Roma en 1604 y en Valencia en 1609? Creo que la única manera de superar esta clamorosa incoherencia cronológica consiste en aceptar –*cum grano salis*, si así se prefiere– la explicación ofrecida por Martín de Riquer en «La acción del *Quijote* transcurre en el verano de 1614» (2003, 305-306). Puesto que en *1605* faltan fechas inequívocas que contradigan de manera insuperable esta revolucionaria manera de ordenar, *a posteriori*, lo no poco allí contado, cabe pensar que en la magnífica librería del manchego estaban presentes tanto el *Aminta* de Jáuregui (muchos de cuyos ejemplares debieron de viajar bien pronto de Roma a España) como *El pastor fido* de Suárez de Figueroa, en la versión publicada en Valencia.

19.

Don Quijote aún añade a los nombres de los dos traductores unas palabras que han dado lugar a discusiones «donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original».

El doctor Cristóbal Gómez de Figueroa, nacido en Valladolid en 1571, vivió en la «Italia española» (Estado de Milán, Reino de Nápoles)

más en la capital de los Estados de la Iglesia, entre 1588-1604 y quizá desde 1615, con varias interrupciones, hasta su muerte, acaecida en torno a 1644. Don Juan de Jáuregui (nacido en Sevilla en 1593), pudo llegar a Roma poco más que adolescente, acaso en 1598; volvió pronto a España, pero sus regresos fueron frecuentes. Es, por tanto, muy probable que ambos hablaran un magnífico italiano, un italiano ante el cual habría tenido que descubrirse don Quijote, lector del Ariosto, aunque quizá no de muchos otros textos en la misma lengua. Superado, pues, sin problemas el umbral de entrada a un sistema lingüístico bastante más lejano del nativo que cuanto puede parecer a primera vista, cada uno de ellos se dispone a llevar a cabo la versión de una obra famosa y complicada siguiendo un método a su manera personal.

20.

El *Aminta*, estrenado en 1575 y publicado cinco años más tarde, fue traducido por Jáuregui en los últimos años del siglo XVI o en los primerísimos del XVII. No fue publicado —ya está dicho— hasta 1607 y vuelve a aparecer, muy retocado, en 1618, en Sevilla, en el volumen de sus *Rimas*.

En la dedicatoria a don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá, virrey de Nápoles, su riguroso coetáneo y compatriota (nacido en Sevilla, en 1584), Jáuregui expone las líneas fundamentales que ha seguido en el curso de su labor. El *Aminta* fue escrito por

el Tasso después del muy culto y doctísimo poema de la *Jerusalén*; y así, sobre su gran hermosura y gracia, descubre en las ocasiones una heroica y profunda grandeza, siendo en todo muy corregida y regulada con el arte. Yo quisiera, en mi traslación, no haberla tratado mal, por no ofender a su autor, de quien soy por extremo aficionado. Mas no sé si me lo consiente la gran dificultad del interpretar, trabajo de que salen casi todos desgraciadamente. Y en estos pocos versos, fuera de las comunes prolijidades, he tenido otra mayor, que, como es el coloquio pastoril, consiente muchas frases vulgares y modos de decir humildes, y estos, en italiano, suelen ser tan diferentes de los nuestros, que parece cosa imposible trasferirlos a nuestro idioma o propia locución. Tiene también el toscano algunas partículas que entremete a la oración, las cuales dan cierto aire al decir, y en castellano no hay manera que les corresponda. Sin esto, nuestra poesía

huye de muchos vocablos, por ser humildes, que en la italiana se usan por elegantes.

Jáuregui declara haberse esforzado en

ablandar sus asperezas de manera que no muestra la versión haber sacado de sus quicios el lenguaje castellano. Y aunque muchas veces se declaren los concetos por diferentes palabras y modos, que no por eso pierdan su gracia o gravedad, ni del verdadero sentido. Bien creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales, que tanto usan los italianos; y sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia y queda el lector con desabrido paladar, como si en ello consistiese toda la sustancia de la poesía. Mas a estos gustos satisfará algo el coro de pastores, que habla en versos ligados. Y de los libres es menester saber que no van tan acaso como parece, porque al usarlos, largos o cortos, se guarda también su cierta disposición y decoro.

El denso volumen que Joaquín Arce dedica a ilustrar la huella dejada por las obras del poeta sorrentino en la poesía española (1973) contiene un estudio, hasta ahora no superado, acerca de esta versión (127-347), que él considera sobrevalorada y contra la que arremete con ímpetu, ayudado por unas herramientas críticas notablemente eficaces. Según él, el juicio que sobre la misma da Cervantes en 1615 «creó un tópico indiscutido durante siglos, sin que la rutina crítica se plantease un análisis comparativo con el texto de Tasso». Tal juicio –indica– podría derivar directamente de la aprobación latina firmada por fray Lorenzo de Ayala, «Translatio haec concordat cum auctoris Tassi originali; nihil habet fidei Catholicae adversum; quod ad mores attinet, honestate originale superat. Dictione vero, ubi non excedit, aequat...» (127) Y concluye,

Lo realmente incomprensible e inaceptable es que la crítica posterior haya aceptado ciegamente, como dogma de fe, las palabras cervantinas, que no pueden tomarse al pie de la letra, por tratarse de un lugar común harto repetido. No se trata tampoco de disminuir la admiración del autor del *Quijote* por la versión jaureguiana, cuyo valor autónomo reconoce; y por eso le aplica –como más incomprensiblemente a Suárez de Figueroa, plagiarío en una novela del *Aminta* traducido – una frase consabida y tónica que no debe interpretarse en su estricta literalidad (128).

Antes de publicar este trabajo, Arce había preparado una edición crítica del *Aminta* (1970), significativamente titulada «Juan de Jáuregui, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*», en cuyo prólogo se elogia la preparación y capacidad del sevillano como traductor fiel, «pero de eso a compararlo con el propio Tasso, uno de los estilistas más refinados de la lírica europea, hay un abismo» (137). Tiene, quizá, razón al denunciar «la exagerada difusión» de este poema dramático, «publicado más de cuarenta veces». De cualquier modo, debe tenerse en cuenta que, a partir del elogio cervantino, esa traducción cobró una gran autonomía y acabó pasando a ser tratada como obra original del intérprete. Lo demuestra el hecho, descuidado por Arce, de que el *Aminta* consta –única producción del autor– en el catálogo de libros castellanos que constituye la base del *Diccionario de autoridades* (=DA) compilado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739. El hecho de que ese excelente ensayo esté al alcance de cualquier lector interesado en el tema, me permite no pasar aquí de una brevísima indicación de los rasgos, sobre todo métricos, que, a mi entender, caracterizan este *Aminta*, con razón admirado como un bello ejemplar de nuestro Siglo de Oro.

Cuando Tasso presenta una tirada de endecasílabos sueltos, carentes de cualquier tipo de rima, como ocurre en el prólogo recitado por el Amor («Chi crederia che sotto umane forme / e sotto queste pastorali spoglie / fosse nascosto un Dio?»), Jáuregui, que lo sigue con escrúpulo, consigue construir series españolas de suficiente fidelidad y parecida elegancia.

En los versos 30 a 40 de la Escena I del Acto II, Dafne se expresa en 8 heptasílabos, combinados con 3 endecasílabos, una vez más sin rima («Perduto è tutto il tempo / che in amar non si spende, / oh mia fuggita estate, / quante vedove notti, / quanti dí solitari / ho consumato indarno...»). Jáuregui traslada con corrección, pero rebaja de manera sensible la intensidad (sobre todo adjetival) de Tasso.

La primera estancia de la canción del coro final del Acto I (variación sobre el tema de *La edad de Oro*) comienza

O bella età de l'oro,
non già perché di latte

se'n corse il fiume e stillò miele il bosco;
non perchéi frutti loro
dièr da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errar senz'ira o tòsco...

Jáuregui altera la homeometría tassiana. Potenciando el número de los endecasílabos, consigue no alargar el pasaje y mantener las rimas, que, sin embargo, resultan más bien «pobres», más casuales que sabiamente previstas.

La canción con que el coro concluye la Escena III y última del Acto II constituye una de las cimas del *Aminta* («Amore, in quale scola, / da qual mastro s'apprende / la tua sí lunga e dubbia arte d'amare?»). Jáuregui abandona con decisión esta calibradísima combinación de 11 / 7 y se instala en el cauce de un saltarín romancillo, que, sin traicionar imperdonablemente el ritmo originario, le permite por primera vez crear algo muy castellano.

Los 10 versos del coro final del acto V presentan una homeometría de 8 heptasílabos y 2 endecasílabos, con rima en los dos últimos

Bèa pur gli altri in tal guisa,
ma la mia ninfa accoglia
dopo brevi preghiere e servir breve,
e siano i condimenti
de le nostre dolcezze
non sí gravi tormenti,
ma soavi disdegni
e soavi repulse....

Jáuregui amplía una vez más el cauce métrico (7 endecasílabos y 4 heptasílabos), añade un verso y, por su cuenta, presenta rimas entrelazadas siguiendo un esquema de canción petrarquesca.

21.

Cervantes conocía solo la versión de *Il pastor Fido* publicada por Cristóbal Suárez de Figueroa en Valencia (1609), la única a la que se puede

aplicar el elogio de ser muy fiel a Battista Guarini. De cualquier modo, conviene dar aquí también alguna muestra de la primera, la que vio la luz en Roma, en 1602, porque de la comparación de la una con la otra resulta claro el fuerte cambio de poética teatral experimentado por el traductor. La versión de Roma es formalmente ambigua, una buena mitad de ella acepta sin reservas el recurso a las largas tiradas de endecasílabos sueltos, a las silvas de endecasílabos y heptasílabos también sueltos, a veces salpicados de rimas, en general pobres, y las canciones de tipo petrarquesco; la otra mitad, correspondiente a las escenas de diálogo, donde prevalecen los heptasílabos, está traducida nada menos que en coplas décimas o reales castellanas, ya casi olvidadas por la comedia española, que ha acogido las innovaciones en este campo de los valencianos y de Lope de Vega. En 1609, en cambio, Figueroa abandona casi totalmente esta extraña manera de «innovar arcaizando» y se limita a sustituir las coplas reales por nuevas tiradas de endecasílabos sueltos, de silvas, de estrofas de canción, etc. etc.

En el prólogo, recitado por el río Alfeo, Guarini presenta una bien organizada homeometría de endecasílabos y heptasílabos, con *rima rada*,

Se per antica e forse
da voi negletta e non creduta fama,
avete mai d'innamorato fiume
le meraviglie udite,
che per seguir l'ombra fugace e schiva
de l'amata Aretusa
corse, ¡oh forza d'Amor!, le piú profonde
viscere de la terra
e del mar...

Suárez de Figueroa sigue en 1602 con notable regularidad el esquema guariniano, conserva la fácil rima, añade, por su cuenta, otra y aún consigue acortar en un verso la tirada. Ya está presente una marca gráfica que se mantendrá a lo largo de las dos versiones, el italianísimo apóstrofo, que el traductor podría haber mutuado también de Fernando de Herrera. En 1609 corrige su primera versión, pero los cambios no son ni vistosos ni significativos. A nivel de léxico, resulta curiosa la recuperación de *vos* no

solo en tratamientos (que en el español de la época podían crear problemas protocolarios) sino en la acepción puramente pronominal, por *vosotros*.

Guarini reitera en el Acto I, Escena I, la homeometría de 7 / 11, esta vez sin rima alguna, «Ite voi, che chiudeste / l'orribil fera, a dar l'usato segno / de la futura caccia; ite svegliando / gli occhi col corno e con la voce i cori...». Suárez de Figueroa recurre en 1602 a las coplas reales castellanas. Solución ya sin futuro, pero que documenta una gran habilidad en el manejo de este tipo de décimas, no carente de dificultades, sobre todo si quien la usa se empeña en evitar los encabalgamientos interestróficos y, cuando puede, procura hacer visible la autonomía rimática de cada una de las dos quintillas. En 1609 renuncia a dichas coplas y adopta el esquema métrico de Guarini, aunque alargando la tirada e introduciendo, por su cuenta, alguna rima.

Guarini construye la Escena V del Acto I en endecasílabos sueltos, «Come il gielo a le piante, ai fior l'arsura, / la grandine a le spiche, ai semi il verme, / le reti ai cervi, ed a gli augelli il vischio, / così nemico a l'uom fu sempre Amore...» En 1602, Suárez de Figueroa vuelve a innovar –y a complicar innecesariamente su tarea– al traducir en octavas reales y armar la primera con una técnica de sistemática enumeración, seguida de recapitulación plurimembre en el último verso. En 1609, de acuerdo con su programa de traducción escrupulosamente fiel al esquema métrico del original, presenta un número igual de endecasílabos sueltos.

En el coro con que concluye la escena VI y última del Acto II, Guarini, presenta una canción petrarquesca («Ah, ben fu di colei grave l'errore / (cagion del nostro male) / che le leggi santissime d'Amore / di fe' mancando, offese; / poscia ch'indi s'accese / de gl'immortali Dei l'ira mortale...»). En 1602, Suárez de Figueroa altera vistosamente el esquema métrico, que se convierte en tirada homeométrica carente casi por completo de rimas. Sin duda satisfecho del resultado, en 1609 se limita a copiar, verso a verso, la anterior versión.

Guarini trata con brillantez el frecuentado tema de *La Edad de Oro* en la Canción con que concluye la Escena IX y última del Acto IV,

Oh bella età de l'oro,
quand'era cibo il latte

del pargoletto mondo, e culla il bosco!
E i cari parti loro
godean le greggi intatte,
né temea'l mondo ancor fetto né toscó...

En 1602, Suárez de Figueroa sustituye la canción con un romancillo exasilábico (aún más cascabeleante que el del Jáuregui cuando redujo la tassiana «Amore, in quale scola...»). Como de costumbre, en 1609 procura recuperar cuanto sea posible del original, incluidas las rimas, pero, en realidad, esto ocurre solo cuando coincide con el castellano o el puro mecanismo de la traducción las crea.

Guarini concluye la Escena X del Acto V, última de la obra, con una estrofa de canción petrarquesca recitada por el coro

O fortunata coppia
che pianto ha seminato e riso accoglie!
Con quante amare doglie
hai raddolciti tu gli affetti tuoi!
Quindi imparate voi,
oh ciechi e troppo teneri mortali,
i sinceri dilette e i veri mali...

En 1602, Suárez de Figueroa continúa sorprendiendo. En vez de trasladar sin más esa sobria y armoniosa homeometría, nos regala un soneto, ni bueno ni malo, pero fuera de lugar. El soneto desaparece en 1609; en su lugar leemos una estrofa de canción, donde el orden de los endecasílabos y los heptasílabos resulta alterado y faltan todas las rimas que entrelazan los 11 versos originarios.

22.

Con las traducciones de Jáuregui y de Suárez de Figueroa resultan satisfactoriamente castellanizadas dos piezas dramáticas del género pastoril todavía recientes, pero ya entonces clásicas en Italia. Una y otra están como esculpidas en versos documentados en nuestros textos del siglo XVI, pero insólitos en la «comedia nueva», la única conocida por los

frecuentadores de los corrales a comienzos del XVII. Una comedia dinámica, trepidante, situada en las antípodas de los dos poemas dramáticos italianos, los cuales se caracterizan también por una extraordinaria –programática– lentitud, como concebidas que han sido para ser representadas en teatros bien *attrezzati* (entre nosotros lo estaban solo los cortesanos) y en una lengua artificiosamente «perfecta», paladeada por públicos en gran parte acostumbrados a expresarse, incluso a niveles altos, en sus dialectos (regionales, cuando no locales, en muchos casos muy apartados del convencional florentino literario), que habrán sentido poco menos que como extranjera y, por lo tanto, si llegaban a entenderla sin excesiva dificultad, con un placer intenso, refinado, bien conocido por los tratadistas de estética.

El juicio de Cervantes puede ser sincero, solapadamente adverso o, a las claras, socarrón, pero, en cualquier caso, cabe suponer que justificado a partir de una coherente teoría de la traducción. No conozco una sola intervención crítica en que se aventure que el ya viejo poeta finge y no siente admiración por la versión del *Aminta* debida a Jáuregui, con el que, por lo que se sabe, mantuvo una cordial relación hasta el final de sus días. Esa traducción es tan «ajustada» al original como la de *Il pastor fido* de Suárez de Figueroa en la versión de 1609. Descartado que el ataque sea frontal, cabe sospechar –todavía...– que Cervantes cita al de veras admirado *Aminta* en castellano solamente para hacer pasar mejor el ambiguo encomio con que estaría hablando del Guarini castellanizado. Pero ¿de veras resulta esto probado? A mi parecer, el doble elogio puede y aun debe ser aceptado como tal.

Clemencín (nota 61) cita *El pasajero* (alivio 2º), donde el autor,

hablando de las traducciones, no solo del latín, sino también del italiano, dice, «Al fin, en semejantes trabajos se lisonjea la lengua natural con hacerle propias las buenas razones ajenas. Y aunque muchos ignorantes menosprecian esta ocupación, es, con todo, digna de cualquier honra». El mismo Figueroa (*Plaza universal*, discurso 46) dice, «Para el acierto de las traducciones sería menester heredase el traductor (siendo posible) hasta las ideas y espíritu del autor que traduce. Sobre todo se ha de poner cuidado en la ejecución de palabras, buscando las frases propias que tengan mayor energía y parentesco con las extrañas, porque la alteza y énfasis de los conceptos no se deslustre y pierda mucho de su

decoro. [...] Testigos de esta verdad pueden ser los desfigurados Ariosto, Taso y Virgilio, que, con ser dechados de erudición y elegancia, y por ser tan queridos de todos, los desconocemos y abominamos por la mala interpretación que se hizo de ellos».

Y, en la nota 63, «La posteridad, que adoptó el juicio de Cervantes con respecto a Jáuregui, no ha sido tan dócil respecto de Figueroa, si se ha juzgar de la poca celebridad del libro de este». De todo lo anterior parece legítimo concluir que Clemencín juzga quizá excesiva la fórmula empleada por Cervantes, pero que no llega a considerarla insincera.

Rodríguez Marín (VIII, 89-90) se sale en realidad por la tangente cuando cita a J. P. Wickersham Crawford, quien «refiriéndose claramente al [...] *Persiles*», recuerda que, en el alivio II de *El pasajero* (fol. 82) se lee, «Dura en no pocos esta flaqueza [la del escribir y el *andar concetuyendo*] hasta la muerte, haciendo prólogos y dedicatorias al punto de espirar. Dios os libre de tan gran desdicha». Frases terribles, pero certeras, porque así parece que se desarrollaron los acontecimientos en los últimos días de nuestro Miguel.

Percas (1990, 113) se pregunta, «¿Tomaría [Suárez de Figueroa] las alabanzas por una ironía, reconociéndose en el ‘autor’?». Y añade que Cervantes siguió elogiándolo en el *Viaje del Parnaso*, «aparentemente en serio» (114). Lo que la estudiosa no podía saber es que, a partir de 1993 (fecha de la aparición del volumen de Emilio Espín Rodrigo) y, sobre todo, de 2004 (que lo es de la primera publicación de Suárez Figaredo), al esquinado doctor se le empieza a atribuir la autoría de *1614*, lo que supone que de ahora en adelante va recibir una atención antes ni siquiera imaginable.

¿Cuáles son los argumentos manejados por este último estudioso? Según él (2006, 8), hay imitación de Guarini y de Suárez de Figueroa por parte de Cervantes en el «discurso de la edad de oro» (1605, XI, 133-135), que «remeda el coro final del acto IV» de *El pastor fido*. No lo he visto escrito antes –ni después– por ninguna parte. Puede tener razón, aunque más probable parece que el objeto de la «imitación» haya sido, aparte Ovidio y Virgilio, el Tasso del *Aminta*, como ha sido ya notado. Para el mismo (2014, 3), no hubo agravio al autor de *El pasajero*, el cual «protestó porque ofendió a otros y se ensalzó a sí mismo, *ostentando* con el personaje *Tal de Saavedra*», en la «historia del cautivo» de 1605 (XXXIX-XLI, 493-539).

«[C]on la identificación de quién es en realidad Avellaneda», será posible conocer mejor a Cervantes, quien «quizá no fue tan angelical como se le supone» (5 y 12, nota 29).

Dejemos de lado esta última insinuación. En directa relación con la tendencia de nuestro autor a hablar de sí (a «ostentar», como dice el doctor), no estará de más recordar el intercambio de opiniones mantenido en *1605* (XLIII, 603–609) por el cura y el canónigo de Toledo, durante el triste viaje de regreso al lugar de la Mancha de un don Quijote enjaulado y –según sus amigos– encantado. La oposición de uno y otro eclesiástico a la comedia nueva es frontal. Habría que volver a un tipo de espectáculo más regular, más respetuoso con los milenarios preceptos sobre el género. Y aluden a algunos ejemplos de comedia o tragedia más ajustados al arte. Entre ellos, el canónigo cita... *La Numancia* (605) y el lector bien podría recordar ciertas palabras recogidas durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo. El propio Licenciado toma allí en sus manos y nombra «*La Galatea*, de Miguel de Cervantes», a quien enseguida reconoce como amigo y «más versado en desdichas que en versos» (VI, 94).

Al faltarnos casi todas las piezas que este compuso en el período inmediatamente posterior a su vuelta a España, tras los años de esclavitud en Argel, es imposible comprobar hasta qué punto coincidía en ellas lo escrito y realmente puesto en escena con la teoría expuesta por los dos personajes. Cuando, concluida ya la *Segunda parte del ingenioso caballero...*, Cervantes encuentra vagar para preparar el volumen de las *Ocho comedias y ocho entremeses antes nunca representados* y redacta su prólogo la sensación de que sigue anclado en un ideario teatral difícilmente restaurable es mucho más fuerte que la de quien defiende que en ese breve texto consta, siquiera *in nuce*, un programa para una dramaturgia española renovada y audaz.

¿Por qué cita Cervantes como ejemplo de fieles traducciones precisamente la de dos textos pastoriles italianos, alejadísimos de la praxis española contemporánea? Conocía los originales de esos dos admirados poetas y con toda probabilidad habrá tenido tiempo para cotejarlos con ellas. Además, creo que porque, cuando escribe esas líneas, piensa en la continuación de su primeriza *Galatea*, a cuyo clima ideal lo devuelven en el último tramo, incluso en los últimos –verdaderamente últimos– días de su vida.

23.

Don Quijote sigue preguntando al autor,

–Pero dígame vuestra merced, este libro ¿imprímese por su cuenta o tiene ya vendido el privilegio a algún librero?

–Por mi cuenta lo imprimo –respondió el autor– y pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno en daca las pajas.

–¡Bien está vuestra merced en la cuenta! –respondió don Quijote–. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores y las correspondencias que hay de unos a otros. Yo le prometo que cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros se vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y nonada picante.

–Pues ¿qué? –dijo el autor–. ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero que me dé por el privilegio tres maravedís, y aun piensa que me hace merced en dárme los? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras, provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.

–Dios le dé a vuesa merced buena manderecha –respondió don Quijote. Y pasó adelante a otro cajón... (1250).

Clemencín (nota 65) dice, con razón, que

[e]sto no es natural ni propio en boca de un hidalgo de la Argamasilla, que no podía tener experiencia en la materia, y se ve claro que quien habla no es don Quijote, sino Cervantes, el cual, según este pasaje y la respuesta que sigue del traductor, parece que no tenía olvidado lo que le sucedió con el librero Juan Villarroel cuando le vendió el privilegio de imprimir sus comedias, según cuentan los historiadores de su vida.

En efecto, desde el momento en que la acción se traslada a la imprenta, bien puede decirse que el novelista ha sustituido al hidalgo, quien no volverá a recuperar auténtico –y melancólico– protagonismo hasta mediado el nuevo capítulo (LXIII, 1264 en adelante).

Rodríguez Marín (VIII, 91) recuerda que «las artimañas librescas» habían sido ya tratadas «por boca del licenciado Vidriera, en la novela ejemplar de este título, y que aún volvió a tratar de ellas en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*». En la obra póstuma aparece un peregrino español, que antes fue soldado y, después, ha impreso algunos libros «de los ignorantes no condenados por malos, ni de los discretos han dejado de ser tenidos por buenos» (libro IV, I, 377-378). Está preparando una *Flor de aforismos peregrinos*, donde reúne las sentencias solicitadas de cuantas personas topa, si su «presencia muestr[a] ser de ingenio y de prendas [...] [D]e esta manera tengo apuntados más de trecientos aforismos, todos dignos de saberse y escribirse». Entre ellos recuerda uno muy breve y acertado («No desees y serás el más rico hombre del mundo»), que no tiene nada de original, pues repropone frases de Cicerón y de Séneca, pero que está firmado por un «Diego de Ratos, corcovado, zapatero de viejo en Tordesillas, lugar en Castilla la Vieja, junto a Valladolid». Desde hace mucho tiempo se ha reconocido en este «zapatero de viejo» a quien publicó *1614*. (Justo García Soriano [1944] basa precisamente en estas líneas su identificación de Avellaneda con Alonso de Castillo Solórzano, natural del pueblo citado). También yo lo creo ahora, después de haberlo dudado (Romero, 2002, 634-635, nota 20). Sea como fuere, en esta ocasión lo que de veras importa es la última declaración del avispado peregrino:

—No daré el privilegio de este mi libro a ningún librero en Madrid, si me da por él dos mil ducados; que allí no hay ninguno que no quiera los privilegios de balde o, a lo menos, por tan poco precio que no le luzga al autor del libro. Verdad es que tal vez suelen comprar un privilegio y imprimir un libro con quien piensan enriquecer, y pierden en él el trabajo y la hacienda, pero el de estos aforismos escrito se lleva en la frente la bondad y la ganancia (380).

24.

La conversación con el «autor» ha concluido. Don Quijote

pasó adelante a otro cajón, donde vio que estaban corrigiendo un pliego de un libro que se intitulaba *Luz del alma*, y en viéndole dijo,

–Estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores que se usan y son menester infinitas luces para tantos desalumbrados (1250-1251).

Cervantes se refiere (dice Clemencín, nota 68) a

Luz del alma cristiana contra la ceguedad e ignorancia, o explicación de la doctrina cristiana [...], de Fray Felipe de Meneses, religioso dominico, Catedrático de Alcalá y Rector del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Se imprimió la primera vez en Salamanca el año 1556. Don Nicolás Antonio menciona otras cuatro ediciones hechas en el siglo XVI, la última de Valencia, año 1594.

Rodríguez Marín (VIII, 92) concuerda con Clemencín, añade otras ediciones y declara no conocer ninguna de Barcelona». Américo Castro (1967, 236–251) lee una edición precedente (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1554) y escribe, «[P]uedo ahora afirmar que dicho libro es uno más para añadir a la serie de los muy afectados por la doctrina erasmiana» (238). «Como pensamiento central de *Luz del alma* quedaría el retorno a los usos de la iglesia primitiva» (250); «el azar de los sucesos convirtió *Luz del alma* en uno de los cauces que alimentaron en Cervantes formas de espiritualidad religiosas muy distintas de las que a comienzos del siglo XVII dominaban casi exclusivamente en el ámbito del Imperio español. No creo que el erasmismo lo deba Cervantes a *Luz del alma*, puesto que ya hemos visto que aquel debió iniciarse en su íntimo trato con López de Hoyos. Me parece, sí, que el conocimiento de aquel libro y la cita amable que de él hace responden a un sistema de preferencias y simpatías» (251). El mismo Castro, en el estudio preliminar a una edición popular del *Quijote* (1971, I, 56) vuelve sobre la cuestión. Las citas podrían aumentar, sin que al mismo tiempo crezca nuestra confianza en haber entendido el pasaje. De cualquier modo, resulta algo extraña la nota de Cortazar y Lerner, «[El libro d]esapareció a partir de 1594 y veinte años después su recuerdo debió resultar anacrónico y humorístico». ¿Por qué?

Pasó adelante y vio que asimismo estaban corrigiendo otro libro, y, preguntando el título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas.

—Ya yo tengo noticia deste libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas.

Y diciendo esto, con muestras de algún despecho, se salió de la emprenta (1251).

Las prisas o el deseo de poner de manifiesto la poca importancia que concede a la obra (solo aparentemente, puesto que, en realidad, lo está obsesionando desde hace —por lo menos— varios meses) llevan a Cervantes a equivocarse el título de 1614, no *Segunda parte* sino *Segundo tomo*. En la portada del mismo no se hallará *vecino* sino *natural* de la villa de... Callar «Avellaneda» y escribir *un tal* es un claro indicio de su indignación.

Clemencín (nota 69) cree que Cervantes «no advirtió que el suponer en tan breve tiempo segunda edición del libro de Avellaneda era hacer indirectamente el elogio del mismo y realmente no hubo segunda edición hasta 1732». El *vecino* (dice en la nota 70) fue enmendado en *natural* en los capítulos LXX (1306) y LXII (1320). En esta última página, el autor del apócrifo vuelve a ser «*un tal* de Avellaneda». Gaos (II, 897a) contradice a Clemencín de la nota 69, porque «todo lector sabía bien que no había realmente tal edición, como no las había de los restantes libros citados en este cap., y que todo esto es pura farsa». No todo, ni mucho menos.

A lo anterior es necesario añadir que las investigaciones de Rodríguez López-Vázquez (2011, 61–62), continuador de las de Suárez Figaredo, demuestran la existencia de dos tiradas del *Segundo tomo* en 1614:

[T]anto Canseco como Riquer y los restantes editores escriben sin tener conocimiento de la existencia de dos ediciones diferentes. Sucede [...] que la segunda edición no se hace sobre la edición definitiva que conocemos por el ejemplar Sedó de la BNE 6689, sino, necesariamente, por una emisión primera, que contiene los errores típicos de los primeros ejemplares de imprenta, que todavía no incorporan las correcciones, pero que la imprenta pone en el mercado para rentabilizarlos. Se trata de la primera hornada, calentita todavía y plagada de errores. La hipótesis natural sobre esta segunda edición facticia [...] es que ha debido de

hacerse en alguna de las imprentas que tienen actividad en 1614 en Zaragoza. [...] Lo que sí está claro es que a primeros de octubre la persona más interesada en difundir y popularizar la *Segunda parte* del *Quijote* es el impresor que la está vendiendo o la va a vender.

Y, más adelante (67),

Un editor avisado, atento a la ganancia inmediata, sobre todo ante el riesgo inminente de que aparezca la *Segunda parte* prometida por Cervantes que haga inviable la comercialización del apócrifo de Avellaneda, tiene como única solución una edición facticia, repitiendo la primera y comercializándola en el mercado editorial de Zaragoza, Barcelona o Valencia, mucho más amplio que el de Tarragona.

De todo lo anterior se hace eco Gómez Canseco (2014, 86-111), en páginas que confirman la necesidad de poseer una adecuada preparación en el terreno de la tipografía, ya no solo en el de la filología, si se decide intervenir en una discusión sobre atribuciones o/y sobre historia de los textos.

26.

Don Quijote

se salió de la emprenta; y aquel mesmo día ordenó don Antonio de llevarle a ver las galeras que en la playa estaban, de que Sancho se regocijó mucho, a causa que en su vida las había visto. Avisó don Antonio al cuatralbo de las galeras como aquella tarde había de llevar a verlas a su huésped el famoso don Quijote de la Mancha, de quien ya el cuatralbo y todos los vecinos de la ciudad tenían noticia; y lo que sucedió en ellas se dirá en el siguiente capítulo (1251).

La conclusión del LXII induce a creer que la visita a la imprenta ha podido ser redactada por Cervantes con posterioridad a la visita a las galeras, que tiene lugar pocas –poquísimas– horas más tarde y que no comienza, como parecería natural, en la primera línea del siguiente capítulo, sino después de haber vuelto a tratar de «la cabeza encantada», que había

contestado a las preguntas de algunos escogidos (1243-1247), en la misma mañana del paseo a pie del hidalgo y el escudero:

Grandes eran los discursos que don Quijote hacía sobre la respuesta de la encantada cabeza, sin que ninguno dellos diese en el embuste, y todos paraban con la promesa, que él tuvo por cierta, del desencanto de Dulcinea. Allí iba y venía, y se alegraba entre sí mismo, creyendo que había de ver presto su cumplimiento; y Sancho, aunque aborrecía el ser gobernador, como queda dicho, todavía deseaba volver a mandar y ser obedecido, que esta mala ventura trae consigo el mando, aunque sea de burlas.

En resolución, aquella tarde don Antonio Moreno, su huésped, y sus dos amigos, con don Quijote y Sancho, fueron a las galeras (LXIII, 1252).

27.

Siguiendo el camino real, camino del «lugar de la Mancha», amo y criado llegan «al mismo sitio y lugar donde fueron arrollados de los toros», poco después de la «publicación», a voces, del *paso honroso* por parte de un don Quijote empeñado en un gesto de agradecimiento a los fingidos pastores y pastoras que los habían reconocido como protagonistas de *1605* (LXVII, 1283). Pensar en aquella nueva Arcadia y decidir pasar el año de abstención de las armas que le ha impuesto el de la Blanca Luna precisamente como pastores es todo uno. Haciendo proyectos se les pasa el día. Al anochecer se retiran del camino y se disponen a descansar (1287–1288). Don Quijote, pesaroso, no consigue dormir tras el primer sueño y despierta a Sancho para pedirle que comience la serie de azotes que debe propinarse para lograr el desencanto de Dulcinea.

En esto estaban, cuando sintieron un sordo estruendo y un áspero ruido, que por todos aquellos valles se extendía [...]. Es, pues, el caso que llevaban unos hombres a vender a una feria más de seiscientos puercos, con los cuales caminaban a aquellas horas, y era tanto el ruido que llevaban, y el gruñir, y el bufar, que ensordecieron los oídos de don Quijote y de Sancho, que no advirtieron lo que ser podía. Llegó de tropel la estendida y gruñidora piara, y sin tener respeto a la autoridad de don Quijote, ni a la de Sancho, pasaron por cima de los dos, deshaciendo las trincheas de Sancho y derribando no solo a don Quijote, sino llevando por añadidura a Rocinante. El tropel, el gruñir, la presteza con que

llegaron los animales inmundos, puso en confusión y por el suelo a la albarda, a las armas, al rucio, a Rocinante, a Sancho y a don Quijote» (LXVIII, 1290).

El escudero, indignado, pide la espada a su amo, para matar a unos cuantos, pero don Quijote lo disuade,

–Déjalos estar, amigo, que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas y le hollen puercos.

–También debe de ser castigo del cielo que a los escuderos de los caballeros los puncen moscas, los coman piojos y les embista el hambre. [...] Ahora bien, tornémonos a acomodar y durmamos lo poco que queda de la noche, y amanecerá Dios y medraremos.

–Duerme tú, Sancho –respondió don Quijote–, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria. [...]

Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó desta suerte,

Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;
mas en llegando al paso
que es puerto en este mar de mi tormento,
tanta alegría siento
que la vida se esfuerza y no le paso.
Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída,
la que conmigo muerte y vida trata!

En realidad, el tal «madrigalete» no es obra de don Quijote / Cervantes, sino de Pietro Bembo. Rodríguez Marín (X, Apéndice XXXVIII, 115–121) lo transcribe, siguiendo la lección de *Gli Asolani*, edición de 1515 (f. 20 v.):

Quand'io penso al martire,
amor, che tu mi dàì gravoso e forte,
corro per gir a morte,
così sperando i miei desir finire.
Ma poi ch'io giungo al passo,
ch'è porto in questo mar di mio tormento,
tanto piacer mi sento,
che l'alma si rinforza, ond'io nol passo.
Così il viver m'ancide,
così la morte mi ritorna vita.
O miseria infinita,
che l'uno apporta e l'altra non recide.

Nada importa ahora decir que Bembo deriva sus versos de otros españoles muy conocidos que le pasó Lucrecia Borgia. Mucho, en cambio, declarar que Cervantes traslada con plausible corrección, siguiendo un método parecido al de Jáuregui en el *Aminta* y al de Suárez de Figueroa en *El pastor fido*. Los cuales, *a posteriori*, resultan haber sido elogiados sin segundas intenciones por el hidalgo en la reciente visita a la imprenta de Barcelona. También Percas da por buena la versión, si bien pasando por un distingo, para mí equivocado, entre el personaje y su creador: «Si don Quijote habla de su madrigalete sin intención despectiva, como cree Rodríguez Marín [...], no podemos decir lo mismo de Cervantes, quien tiene clara intención paródica por lo que a cantar se refiere» (1990, 119).

28.

Hasta ahora hemos estado atribuyendo a don Quijote y solo a don Quijote cuanto, acertado o menos acertado, ha puesto en su boca el narrador, pero, en más de una y de dos ocasiones, el lector ha tenido la sensación de que, con las palabras del personaje, del «loco entreverado», está hablando el mismísimo Miguel. Aunque ello podría haber ocurrido varias veces durante la conversación en la imprenta, nunca resulta ser tan clara esta «invasión de campo» por parte del autor como cuando su criatura afirma saber «algo de toscano» y preciarse de «cantar algunas estancias del Ariosto». Ya conocemos la opinión de Percas al respecto. Reitero mi

convicción de que se equivoca, porque lo que don Quijote pretende entonces es informar al traductor de *Le bagattelle* de su suficiencia en el campo específico del toscano. Una vez aceptada esta por el cortés interlocutor, ya puede comenzar la serie de arbitrarias críticas de que lo hace objeto. Pero, como ya sabemos, no se trata solo de decir que entiende esa lengua, él desea fundar en algo concreto y prestigioso ese saber y enseguida cita a «Ludovico della tranquillità» y a su estupendo poema.

Sobre el uso que don Quijote –y su inventor– hacen del mismo hay opuestas opiniones. Francisco Márquez Villanueva (2005, 36) afirma que «Cervantes había pasado muy buenos ratos con el *Orlando furioso* y sus infinitas *corbellerie*. Consideraba a Ariosto, a quien suele referirse en clave algo chusca, como a un altísimo poeta, pero en exceso retozón, y se comprende que la ironía en que aquel había bañado su mundo caballeresco le resultara (al lado de la suya) un juego frívolo». No tan frívolo le parece, por citar un juicio claro y autorizado, a un italianista como Arce, quien recuerda que «para el siglo XVI el *Orlando* fue como una nueva *Eneida*, en el que no solo se admira lo fantástico y caballeresco, sino también sus sentencias morales» (1973, 41).

El barbero poseía un ejemplar del *Furioso* en italiano (1605, VI, 87). Que él mismo confiese no entenderlo es cosa que aquí se puede descuidar, porque lo que de veras importa es la respuesta del cura: «–Ni aun fuera bien que vos le entendiéades» (88). Un momento antes había dicho: «[S]i aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno, pero, si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza». Claro está que en aquella biblioteca había un *Orlando* en *su* lengua. Como lo habría en la casa de Cervantes. El cual quizá también «cantaba algunas estancias» del mismo. Con la sola voz (¿voz de tartamudo que se suelta y afirma cuando canta? ¿voz de quien lo dice de sí solo metafóricamente?), porque faltan noticias para poder afirmar que, por lo menos hasta 1571, era capaz de acompañarse con una vihuela o un laúd como los que poseía su padre, el bueno y desgraciado de Rodrigo.

No se debe presumir de lo conocido lagunosamente. Evitaré, por tanto, pronunciarme acerca de la efectiva competencia –o incompetencia– musical del novelista. Quien desee hacerse una primera idea sobre el tema o verificar lo que ya sabe sobre el mismo puede leer, entre otras, las

importantes publicaciones de Adolfo Salazar (1948 y la ampliación de 1961, 127-275) y de Juan José Pastor Comín (2007 y 2008) e integrarlas, por ejemplo, con un CD–Audio de *La Compagnia del Madrigale* (2011) que contiene 23 invenciones de egregios compositores europeos inspiradas, entre 1532 y la década de los 80, en la materia del poema.



Bibliografía citada

- Achleitner, Aloys, «Pasamonte», *Romanische Forschungen*, LXII, pp. 77–79.
Reimpresa en castellano en *Anales Cervantinos*, II (1952), pp. 365–367.
- Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- Arce, Joaquín, *Tasso y la poesía española*. Barcelona, Editorial Planeta, 1973.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso* ed. Cesare Segre y M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz (con la traducción «en romance castellano por don Jerónimo de Urrea» [Anvers, Martín Nucio, 1549 y Barcelona, Claudio Bornat, 1564]), Madrid, Cátedra, 2002.
- Battaglia, Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961–2009.
- Blasco, Javier, *Baltasar Navarrete, posible autor del «Quijote» apócrifo*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005(a).
- , «La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*», *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005) (b), pp. 53–109.
- (ed.), Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Carbonell Basset, Delfín, *Gran diccionario de argot. El soez*, Barcelona, Larousse Editorial, 2000.
- Castro, Américo, «Erasmus en tiempo de Cervantes» en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967 (3^a edición, «considerablemente renovada»), pp. 222–261.

- , «Cómo veo ahora el *Quijote*», estudio preliminar a la edición de *El ingenioso hidalgo...* Madrid, Novelas y Cuentos, 1971, Volumen I.
- Cervantes Saavedra, Miguel De, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. En Madrid, por Juan de la Cuesta, 1605.
- , *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, En Madrid, por Juan de la Cuesta, 1615.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Comentado por don Diego Clemencín, «Edición del IV Centenario», Madrid, Ediciones Castilla S. A., 1947.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nueva edición crítica con el texto refundido y mejorado y más de mil notas nuevas. Dispuesta por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Ediciones Atlas, 1947.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición anotada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba, 1969 y 2005.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid, Editorial Gredos.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición de la Real Academia Española, adaptada por Arturo Pérez-Reverte, Tres Cantos, Santillana, 2014.
- , *Don Quijote de la Mancha*. Ed. y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2015.
- , *Don Quijote de la Mancha. Selección*, puesto en castellano actual por Andrés Trapiello. Barcelona, Editorial Planeta, 2015.
- , *Don Chisciotte della Manzia*, traduzione e note di Alfredo Giannini, Firenze, G. G. Sansoni Editore, 1923–1927.
- , *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1615.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1617.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002 (2ª ed. «revisada y puesta al día»).

- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Laura Fernández, con notas de Ignacio García Aguilar y notas complementarias de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2017.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530–1650), recherches sur l'influence de 'Roland furieux'*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université, 1966.
- Coloma, P. Luis, *Pequeñeces*, Bilbao, 1890.
- Compagnia (La) Del Madrigale, *Orlando furioso. Madrigali sul poema di Ludovico Ariosto, CD Audio. 22 madrigali scelti tra quelli pubblicati fra il 1532 e l'80*. Con 23 madrigales de músicos europeos «sulla materia del poema ariostesco», 2011
- CORDE = *Cuerpo Diacrónico del Español*, Banco de datos de la Real Academia Española.
- Covarrubias Orozco, Sebastián De, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Crawford, James Pile Wickersham, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*, traducción y notas de Narciso Alonso Cortés. Anexos, preparación y notas de Enrique Suárez Figaredo, 1907.
- DA = *Diccionario de Autoridades = Diccionario de la Lengua Castellana* [...]. Compuesto por la Real Academia Española, en Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726–1739. Edición facsímil, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- Domínguez, Ramón Joaquín, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, Madrid, Establecimiento Léxico–Tipográfico de R. J. D., 1869.
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*.
- Espín Rodrigo, Emilio, *El «Quijote» de Avellaneda fue obra de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Lorca, Grafisol S.L., 1993.
- Fernández De Avellaneda, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha que contiene su tercera salida, y es la quinta parte de sus aventuras*, Tarragona, Felipe Roberto, 1614.
- , *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa–Calpe, 1972.

- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- , *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Javier Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , *El Quijote apócrifo*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2011.
- , *El Quijote apócrifo*, edición de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 18 (2014), pp. 1–312.
- , *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco, Madrid, Anejos de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Madrid, Real Academia Española / Centro para la edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Franciosini, Lorenzo, *Vocabulario español e italiano, ahora nuevamente sacado a luz y compuesto por L- F-, Florentín*, Roma, Juan Pablo Profilio, 1620.
- García Soriano, Justo, *Los dos «Don Quijotes». Investigaciones acerca de la génesis de «El Ingenioso Hidalgo» y de quién pudo ser Avellaneda*, Toledo, 1944.
- Garzoni, Tomaso, *La Piazzza universale di tutte le professioni del mondo*, edición de Paolo Cerchi y Beatrice Collina, Torino, Einaudi, 1996.
- Gilman, Stephen, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.
- Guarini, Battista, *Il pastor fido. Tragicommedia pastorale*. Venezia, G. B. Bonfadino, 1590.
- , *Il pastor fido. Tragicommedia pastorale*, Venezia, B. Ciotti, 1602.
- , *El pastor fido. Tragicomedia pastoral de Battista Guarino. Traducida de Italiano en verso Castellano por Christóval Suárez, dottor en ambos derechos*, en Nápoles, por Tarquinio Longo, 1602. Ed. electrónica de Enrique Figueroa Figaredo (2006 y 2007), pp. 9–270.
- , *El pastor fido de Battista Guarini. Traducida de Toscano en Castellano por Cristóbal Suárez de Figueroa*, en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín, 1609. Ed. electrónica de Enrique Figueroa Figaredo (2006 y 2007), pp. 271–520.
- Hernández Alonso, César; Sanz Alonso, Beatriz, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos. 2002.
- Jáuregui, Juan De, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, ed., introducción y notas de Joaquín Arce, Madrid, Castalia, 1970.

- Las Casas, Cristóbal De, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, en casa de Alonso Escrivano, en la calle de la Sierpe, 1570.
- Lucía Megías, José Manuel, *La madurez de Miguel de Cervantes. Una vida en la Corte (1580–1604). Retazos de una biografía en los Siglos de Oro. Parte II*. Madrid, Edaf, 2016.
- , *La plenitud de Cervantes. Una vida en papel (1604–1616). Retazos de una biografía en los Siglos de Oro. Parte III*. Madrid, Edaf, 2019.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2005.
- Martín Jiménez, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte, una imitación recíproca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Nebrija, Elio Antonio De, *Vocabulario español–latino [1495]*, edición facsímil, Real Academia Española, 1989.
- Oudin, César, *Tesoro de las lenguas francesa y española. Thrésor des deux langues françoise et espagnole*, Paris, M. Orry, 1607.
- Palet, Jean, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, À Paris, chez Matthieu Guillemot, au Palais, en la gallerie des prisonniers, 1604.
- Pastor Comín, Juan José, *Cervantes, música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- , «Don Quijote, trovador y cortesano. La transmisión musical de Ariosto en un texto cervantino», en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, Alcañiz – Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2008, IV, 1, pp. 343–361.
- Percas De Ponsetí, Helena, «Cervantes y su sentido de la lengua, traducción...», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6–9 de noviembre de 1989*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990, pp. 111–122.
- Percival, Richard, *A Dictionary in Spanish and English*, in London, by John Haviland for William Aspley, 1623.
- Riquer, Martín De, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda (1988)*, en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Sirmio, 2003, pp. 387–535.
- , *Cervantes en Barcelona (1989)*, en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Sirmio, 2003, pp. 283–385.

- , «La acción del *Quijote* transcurre en el verano de 1614» (2003), en *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Sirmio, 2003, pp. 305–316.
- Salazar, Adolfo, «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948) y, aumentado, en el vol. *La Música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, Ínsula, 1961, pp. 127–275.
- Stevens, John, *A new Spanish and English Dictionary collected from the best Spanish authors*, London, printed for George Sawbridge, 1706.
- Suárez De Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.
- , *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana* (1617), ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1914.
- Suárez Figaredo, Enrique, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona, Ediciones Carena, 2004.
- , «Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir*, 10 (2006), pp. 1–40.
- Tasso, Torquato, *Aminta*, Cremona, C. Draconi, 1580.
- , *Aminta. Favola boscareccia*, Venezia, Aldo [Manuzio], 1581.
- , *Aminta de Torcuato Tasso. Traduzido de Italiano en Castellano por don Juan de Jáuregui...* en Roma, por Esteban Paulino, 1607.
- , *Aminta. Fábula pastoril de Torcuato Tasso. Traduzido de Italiano en Castellano...*, en *Rimas de don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Lyra Barreto, 1618.
- Urrea, Jerónimo De, *Orlando furioso, traducido en romance castellano*, edición de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñoz Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vittori, Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, Genève, par Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Una nota sul *Persiles* di Cervantes: l'Isola sognata (II, 15) e la galleria di Hipólita Ferraresa (IV, 7)

Giovanni Cara
(Università di Padova)

Abstract

Il romanzo postumo di Cervantes è palesemente tutto costruito intorno al codice pittorico come tema e come problema rispetto alle risorse della scrittura. Nell'articolo si cerca in particolare di leggere le sequenze dell'isola sognata e del museo di Ippolita Ferrarese come un doppio movimento bilanciato in cui scrittura, pittura e profezia sono coese e fanno intravedere l'artista-scrittore al lavoro nella sua bottega, motivo costante nella poetica cervantina. In particolare, per II, 15 si prova a ipotizzare una fonte iconografica precisa.

Parole chiave: Cervantes, *Persiles*, Ferrara, Schifanoia, iconografia.

The Cervantes's posthumous novel of is clearly built around the pictorial code as a theme and as an issue regarding the resources of the writing. In this article, I have tried in particular to read the sequences of the dreamed island and the gallery of Hipólita Ferraresa as a balanced double movement in which writing, painting and prophecy are cohesive, and permit a glimpse into the workshop of the artist-writer, a constant motif in the poetry of Cervantes. I have attempted to assume a precise iconographic source for II, 15 in particular.

Keywords: Cervantes, *Persiles*, Ferrara, Schifanoia, iconography.



Se nel *Quijote* la scrittura si fa promotrice di sé stessa moltiplicando all'infinito la vita dell'organismo che vive come un parassita sulle decine di libri altrui più o meno noti, il *Persiles* segue palesemente un processo compositivo per il quale la medesima scrittura si rigenera attraverso la pittura, avvertendo tutta l'ambiguità del simulacro; se il *Quijote* consacrò l'autore tanto da farne, con Avellaneda e persino di fronte a sé stesso, un possibile prototipo per la serialità e inaugurarne una consistenza fisica

nella storia delle maschere popolari¹, col *Persiles* s'insiste nell'indagare proprio su tale consistenza e sondare il limite tra modello, rappresentato e rappresentazione; se nella prima parte del *Quijote* si avverte il pericolo feticistico della serialità dei romanzi cavallereschi e nella seconda parte tale pericolo viene scolpito in pagine che continuano a stupire per la colta e acutissima sensibilità, facendone una «tentazione demoniaca» riprodotta in tipografia o nel delirio onirico di diavoli che si rimpallano la storia di Avellaneda (*DQ*, II, 70) mentre Cide Hamete insegue, come un cronachista, la semplice quotidianità dei personaggi e la modifica contravvenendo alla logica aristotelica della distanza poetica,² nel *Persiles* l'orrore di fronte alla riproduzione e moltiplicazione dell'*io* è ricondotto alle stesse origini del racconto romanzesco che cerca la propria giustificazione in forza dell'icona evocata, contrapposta all'immagine naturale che la parola può esprimere ancor meno compiutamente. Da una parte c'è la possibile moltiplicazione simulacrale delle parole, dall'altra l'esplosivo fenomeno della proliferazione e circolazione delle immagini d'autore³.

¹ Per colmo di iperletterarietà, fu proprio a Saragozza –meta annunciata e poi invisita nel disegno romanzesco di Cervantes– che si tennero le feste dedicate a Santa Teresa nel 1615, nelle quali gli studenti, mascherati da Sancho e don Chisciotte procurarono «grande regozijo, y entretenimiento» (Luis Diex de Aux, 1615, 53) e inaugurarono una lunga tradizione di maschere sottratte alla letteratura e restituite alla vita.

² Circa l'interpretazione di *DQ* II, 70 –basata su Girard riletto da Combet– cfr. Pini (1990). D'altro canto, la lettura di Girard (e Combet, 1980) a mio parere increspa l'idea aristotelica di fondo per cui il tramite è un modello, e non un desiderio che anche il modello ha a sua volta rispetto all'oggetto condiviso, compromettendo la verosimiglianza e inducendola inesorabilmente al vero del profondo individuale; quando nel prologo a *DQ* I, parlando della sua opera con evidente proiezione fisiognomica, Cervantes gioca su paternità e filiazione acquisita –tra narratore e fonte fittizia– sta proprio demolendo, o almeno con essa sta giocando, la concezione aristotelica del simile che genera simile, accettando invece che vi possa essere un patrigno deformante. A proposito delle «tentaciones del demonio» a cui alludo, in realtà –fra letteratura che si alimenta di letteratura, sedimentandosi come un palinsesto sulle spalle d'altri autori anche per avere «tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama» (*DQ*, II, Prólogo), e desiderio imitativo– la questione è complessa e meriterebbe tutto uno studio a parte, per la presumibile delazione sottesa circa il vero nome dell'*alias* Avalleneda, ossia Gerónimo de Pasamonte (Martín Jiménez, 2005). Se l'ipotesi di Martín Jiménez fosse giusta, certo il tema del doppio e dei fantasmi cervantini (Scaramuzza Vidoni, 2002) avrebbero implicazioni ulteriori tali che, tra arte e vita, complicherebbero e renderebbero vertiginoso il gioco degli specchi, già così complicato tra i narratori del secondo *Quijote* di Cervantes rispetto all'apocrifo, e riproposto attraverso la metafora pittorica nel *Persiles*.

³ Quando la parola apre all'*éfrasis*, essa cerca un'immagine paradossale che in certo modo abbia le medesime caratteristiche del mezzo che la evoca; già in partenza, parola e immagine possono essere

In entrambi i romanzi Cervantes dimostra una sofisticata percezione delle novità, un istinto che, alla luce delle precettistiche che gli erano contemporanee, risulta spesso inspiegabile anche se le medesime precettistiche dovevano essergli note, così pieno com'è di deviazioni dalla norma, eppure aggiornato in fatto di normativa. D'altra parte nell'opera postuma egli pare risalire alle stesse origini del romanzo, come genere o come *affaire* da maneggiare, sia detto tenendo conto dell'attuale acribia terminologica che contempla il «genere» solo come chiave critica *a posteriori*, ma che invece aveva già in Dante un'origine –non solo terminologica– significativa (*Purg.* XXVI, 118) in una condizione di parità rispetto alla tradizione epica, che culminerà nell'articolato discorso di Tasso coi *Discorsi*⁴.

riproducibili, ma restano fissate dal gesto d'autore e –nel caso dell'immagine per parole– la condizione di spostamento è al quadrato; entrambe inseguono un movimento vitale (naturale, storico, fluente) ir-rappresentabile nella sua continuità, almeno fino all'avvento del cinematografo, che comunque suppone un'altra menzogna: l'inquadratura, la luce, il teatro di posa; insomma, lo sguardo registico e, alla fine, il montaggio, il *décapage*. L'asintotico inseguimento che rappresentazione e realtà naturale mettono in atto costituisce un processo che mi pare fondante nella poetica cervantina; basterebbe pensare all'assurdo cronologico che si dà nella stamperia barcellonese nel secondo *Quijote*, dove convergono traiettorie temporali e contropunte narrative impossibili: un eroe dato per morto nel 1605, un cronista che dovrebbe conoscere gli avvenimenti ma li modifica in corso d'opera, un cambiamento d'idea a causa dell'esistenza in vita di un *alter ego* che non dovrebbe *essere* più, anzi proprio non dovrebbe *esservi*, nel 1614. Su consistenza di *essere* nel *Quijote*, assoluto e predicativo, mi sono soffermato in Cara (2016). Sul problema delle parole descrittive ed *ècfrasis* cfr. per esempio Ritter Santini (1994), Cometa (2012), Magli (2016), Prato (2019).

⁴ E con Dante anche Boccaccio nel *Decameron* (giornata III, nell'introduzione) e Petrarca (*Trionfo d'amore*, IV, 66), che pure accosta con certo struggimento il senso della vita effimera alle bugie d'arte narrativa, simili al sogno insano: «Ben è 'l viver mortal, che si n'aggrada, / sogno d'infermi e fola di romanzi». Una parafrasi possibile dei versi di Petrarca è stupefacente di fronte alla poetica cervantina, perché si potrebbe modernizzare lo stesso Petrarca dicendo: «Certo il vivere mortale, che tanto ci piace, / è sogno d'infermi, menzogna romanzesca». Sull'origine e storia di *roman*, *romanz*, *romance*, *romanzo* e tutte le implicazioni metasemiche cfr. Roncaglia (1988), per quanto mi riguarda ancora insostituibile. In aggiunta osservo che, se i *Trionfi* di Petrarca furono una delle fonti che poterono suggestionare Cervantes per costruire la sequenza dell'isola, i due versi in questione sarebbero da soli una chiave di lettura. Quanto all'uso che faccio, e che potrebbe qui apparire disinvolto, del termine «genere» come possibilità euristica, per spiegare il senso di questa impostazione uso le parole di Giorgio Agamben nelle bellissime riflessioni su Enzo Melandri in *I generi letterari e la loro origine* (2014, originariamente in «Lingua e Stile», XV, 1980, 3, pp. 391-431). Dice Agamben: «Il linguaggio –così recita [...] il teorema melandriano– può dire il mondo, ma non il suo rapporto col mondo. La relazione fra l'uomo e il mondo è, cioè, mediata dal linguaggio, ma in modo tale, che proprio quella relazione resta non dicibile né detta. Di qui la necessità dei generi letterari: essi esprimono, ciascuno a suo modo, l'impossibilità del linguaggio di venire a capo del suo rapporto col mondo. I generi letterari sono, cioè, il sigillo che l'esperienza dei propri limiti segna

Falsamente o ambigualmente aristotelico, Cervantes riconduce in una contraddizione insanabile (o sanata nella pura esistenza del testo) l'invenzione del verosimile sporcato di vero, mentendo e sapendo di mentire: tale rovello col *Quijote* si attesta nelle parole moltiplicate su sé stesse; nel *Persiles* devia verso la «rapida» elaborazione intellettuale intorno al romanzo antico a poco a poco riesumato⁵ e la medesima riflessione si allarga al senso del simulacro raccontato: una specie di ossimoro, essendo l'icona narrata non altro che una realtà alfabetica bidimensionale. Tuttavia Cervantes va sino in fondo al pozzo e, con il segno di Sigismunda-Auristela che si moltiplica per tutta Europa nell'iconografia sdoppiata di Venere celeste e terrestre, cerca di osservare il romanzo dietro le quinte in mezzo agli attrezzisti che montano le scene⁶.

In effetti, qualsiasi nome si voglia dare all'oggetto in causa, in qualche momento tale concetto si dovette pur originare, e l'ultimo *romanzo* di Cervantes è –a me sembra– anche un agone con le origini dell'*epos* in prosa

sul linguaggio: tragicamente (il pianto sull'impossibilità di dire), comicamente (l'impossibilità di dire come riso), elegiacamente (il lamento della parola), innicamente (la celebrazione del nome), liricamente (il canto: io non posso dire ciò che, parlando, vorrei dire), epicamente (la memoria delle azioni che si perdono al di là del pianto e del riso). [...] E per questo il *Simposio* si chiude con l'immagine di Socrate che, seduto fra Agatone e Aristofane, suggerisce a entrambi che la stessa persona deve saper comporre commedie e tragedie e che chi è poeta tragico è, per arte, anche comico» (14). Così azzardo che la suggestione dantesca sulle «prose di romanzi» andrebbe recuperata alla luce della vicenda di Paolo e Francesca (*Inf.* V), condannati per tramite di un doppio letterario, un romanzo francese su Lancillotto che fa di un povero personaggio –Galehaut– addirittura l'immagine proverbiale del ruffiano di tutti gli amori possibili per sempre: cfr. *Inferno* in Dante (Chiavacci Leonardi ed., 162-169), con le considerazioni in nota.

⁵ *Rapida* proprio nel senso della riflessione di Italo Calvino nelle *Lezioni americane*.

⁶ Va notato infatti che, nell'usare Auristela come immagine mariana, Cervantes assume tutta la storia iconografica in merito: giudicata, tormentata, riletta e poi salvata, ripensata e restituita secondo i precetti ortodossi e complicatissimi che nascosero taluni sensi e se salvarono altri, l'icona mariana e la sua complessità mediterranea è un nodo non solo tematico, ma proprio strutturale nel *Persiles*, per quanto recentemente sia stato a mio parere frainteso. Con tutte le contraddizioni del caso, nella *fabula*, Sigismunda-Auristela apre e chiude tutta la vicenda: Nerlich (2005) e Pérez de León (2010), con la loro idiosincrasia critica capricciosa, cercano in Cervantes –da questo punto di vista– un prototipo junghiano mescolato con l'astrologia, la fisica quantistica, Pauli e sincronia, «sinculacri» (*sic!*: neologismo quantomeno buffo, direi cervantino); i ridossi deleteri di queste letture finiscono con Calero (2017), che toglie la paternità del *Persiles* a Cervantes e la mette nelle mani di Vives. Sembra davvero che il gioco cervantino di doppi abbia sortito i suoi effetti.

che Tasso aveva appena finito di difendere negli *Scritti sull'arte poetica*⁷: pure e proprio con l'*epos* greco-romano, al di là di Tasso e qualunque etichetta poi gli si volle e gli si voglia ora apporre (antico, classico, tardo-romano, bizantino, ellenistico)⁸. La novità delle riesumazioni non corrisponde alla precisione storiografica, il che va valutato: evidentemente, agli occhi di Cervantes, i racconti di Apuleio, Eliodoro, Longo Sofista, l'anonimo del Lazarillo, l'*Amadigi* e la *Diana* ma pure Boccaccio e, magari, qualche racconto che per noi è successivamente confluito nelle *Mille e una notte* erano tutt'insieme un serbatoio sincronico. Eppure il *Persiles* individua con estrema precisione ogni direzione che avevano preso le radici del fenomeno; radici che, da una prospettiva *a posteriori* e quindi in parte necessariamente sincronica, vedrei: nel nodo metalinguistico del millenario confronto che la parola romanzesca solleva con il codice figurativo; nella presenza tematologica costante del sacro o della grande madre mediterranea travestita diversamente da Iside, Ishtar, Afrodite celeste e complementare alla Venere dell'eros primitivo, divenuta la Maria salvatrice dei naviganti⁹; nel medesimo tema equoreo, del Mediterraneo come tramite inesorabile che –fra viaggio e morte– costringeva a confrontarsi con il desiderio di conoscenza e di vita, fino a quando l'Oceano, non più divino e divenuto distesa storica, lungo i primi cento anni di viaggi coloniali obbligò a confrontarsi con la finitezza di tale tramite e precipitò lo splendore terrifico del mito in un'enorme, drammatica, consistenza geografica; nell'affascinante effetto di realtà che, dentro la contraddizione fra vero e verosimile e tra cronaca e mito vedo –in disaccordo col canone postmodernista– come una costante nella storia delle epoche in cui il sentimento

⁷ Uso l'edizione Einaudi 1977 a cura di Ettore Mazzali.

⁸ Sulla narrativa spagnola sotto l'egida bizantina cfr. Teijeiro Fuentes (2007, 111-175), anche se in termini generali.

⁹ A proposito di Maria protettrice di naufraghi, *cautivos*, viaggiatori e poveri marinai del Mediterraneo ci sarebbe tutto un romanzo bibliografico da citare, perché i porti intercontinentali pullulano di madonne naufraghe, insediamenti di *ex voto* –almeno uno anche nel *Persiles*–, apparizioni e annunci profetici (cfr. Fabián Rodríguez, 2012). Lo stesso Cervantes, nel *Trato de Argel*, scrivendo e reinventando poeticamente a ridosso della drammatica esperienza personale durata lunghi anni, rende esplicita la sua affezione. Circa la continuità del segno mariano rispetto a quello della Grande Dea, come la studiosa preferisce inquadrarla, cfr. perlomeno Gimbutas (2008).

della crisi, facendosi tanto evidente, si fa anche prassi d'arte: ciò che può valere tanto per il citazionismo all'ennesima potenza del romanzo eliodoroiano, accumulo consapevole e ironico di Omero o del teatro greco delle epoche successive, quanto per i *poetae novi* della latinità o per l'avanguardia barocca che, come Góngora o Cervantes, rilesse e ridispose entro un disegno nuovo il segno degli antichi, che a mano a mano era ricomparso e ricompariva dinanzi agli occhi grazie al lavoro degli umanisti¹⁰.

Pensando solo al primo fra questi tratti (il sistema figurativo al servizio del codice narrativo: strategia alla quale mi limito, benché un sistema poetico ovviamente preveda sempre l'intreccio costitutivo di ogni microstruttura), nel *Persiles* tutto pare contemplato alla luce dell'archetipo compositivo e insieme del suo contrario cronachistico, fra *epos* e *relación de suceso*: dall'affresco di Andromeda per Eliodoro alla grotta dipinta di Longo Soffista, attraverso il dipinto d'Europa di Achille Tazio, per citare solo i precedenti più noti; fino ai timidi riferimenti di Lope nel *Peregrino en su patria* e infine al ritratto di Sigismunda che passa di mano in mano tra i due fratelli, primogenito e cadetto, che apre e alla fin fine chiude con un altro archetipo (la rivalità fraterna) la vicenda tra Tule e paludi romane e giustifica i *trabajos*.

L'uso del doppio pittorico, che nel *Persiles* risulta pervasivo e addirittura –come il lettore viene a sapere da Serafido (IV, 12)– motivo scatenante della vicenda, pare essere un tratto fondamentale del romanzo fin dalle sue origini, tanto radicato da persistere nel tempo lungo la tradizione narrativa e riemergere in moltissimi esemplari fino a tutto l'Ottocento. Forse non è inutile ricordare l'importanza che proprio il ritratto riveste in un testo considerato prototipico del romanzesco moderno come la *Princesa di Clèves* di Madame de La Fayette (1678), che si svolge esattamente nello stesso biennio in cui grosso modo si apre e chiude il *Persiles* (tra il

¹⁰ Poiché queste sono esclusivamente considerazioni generali, mi limito a documentare la bibliografia usata qui come schermo critico: principalmente Rossi (1995 e 2009). Ma circa l'infingimento postmodernista la battaglia bibliografica è amplissima: su di essa, in relazione all'ambito spagnolo, mi propongo di tornare in altra circostanza, perché spesso –in modo anacronistico– i postmodernisti (e insieme tanti teorici di vari *past-*) schiacciano il passato su un eterno mondo aureo pronto a corrompersi di fronte al presente intricato e senza dei.

1558 e il 1559, stando ad alcuni dati fondamentali per la narrazione, che soprattutto si riferiscono alla vicenda di Carlo V) e che con il *Persiles* condivide un personaggio centrale come il conte di Nemours. Cito il passo che m'interessa nella smaltata traduzione di Sibilla Aleramo:

La regina delfina faceva eseguire piccoli ritratti delle più belle persone della corte, per mandarli alla regina sua madre. Il giorno che si terminava quello di madama di Clèves, la delfina andò a passare il pomeriggio da lei. Il duca di Nemours non mancò; egli non lasciava sfuggire nessuna occasione per vedere madama di Clèves, senza tuttavia che si potesse supporre che la cercasse. Ella era così bella quel giorno ch'egli se ne sarebbe innamorato, se già non lo fosse stato; ma non osava fissarla mentre posava per il pittore, temeva che trapelasse il piacere che provava nel guardarla.

La delfina chiese al signor di Clèves un piccolo ritratto ch'egli aveva di sua moglie per confrontarlo con quello che si stava terminando; tutti dissero la loro opinione su l'uno e su l'altro, e madama di Clèves domandò al pittore di modificare un poco la pettinatura al più antico. Il pittore tolse il ritratto dall'astuccio ove si trovava, e dopo averlo ritoccato lo rimise sul tavolo.

Da molto tempo il signor di Nemours desiderava di avere il ritratto di madama di Clèves. Quando vide quello che apparteneva al signor di Clèves, non poté resistere alla tentazione di rubarlo a un marito che supponeva teneramente amato, e pensò che, fra tante persone ch'erano ivi, non sarebbe stato più sospettato di un altro.

La delfina era seduta sul letto, e parlava a bassa voce con madama di Clèves, che era in piedi dinanzi a lei. Madama di Clèves scorse, attraverso il cortinaggio semiaperto, il signor di Nemours, che voltava le spalle al tavolo, situato ai piedi del letto, e vi prendeva con destrezza qualcosa. Indovinò facilmente che si trattava del suo ritratto, e ne fu così turbata che la delfina notò ch'ella non l'ascoltava più e le chiese ad alta voce che cosa guardasse. Il signor di Nemours a queste parole si volse; incontrò lo sguardo di madama di Clèves, ancora fisso su di lui, e pensò che era possibile che ella avesse visto ciò ch'egli aveva fatto.

Madama di Clèves era non poco imbarazzata: il buon senso voleva che ella reclamasse il suo ritratto; ma richiedendolo pubblicamente, avrebbe a tutti fatto conoscere i sentimenti di quel principe per lei; e, domandandoglielo in privato, l'avrebbe come autorizzato a confessarle la sua passione; infine, decise che era meglio lasciarglielo, e fu felice di poter accordargli così un favore, senza ch'egli supponesse che glie lo faceva. Il signor di Nemours, che scorgeva il suo imbarazzo, e ne indovinava press'a poco la causa, le si avvicinò e le disse piano:

- Se avete veduto ciò che ho osato fare, abbiate la bontà, signora, di lasciarmi credere che voi l'ignorate; non oso chiedervi di più.

E dopo queste parole se ne andò senza attendere risposta (73-74).

Il minuetto di gesti tra figurante e amanti connota il ritratto come poco più di un feticcio e, nel piccolo astuccio dov'esso in minima impronta è conservato, si racchiude una bella parte della nostra storia romanzesca; persino il desiderio che la protagonista ha che la propria figura venga ritoccata per aggiornarne la verosimiglianza ricorda da vicino l'ossessione modernista per molti versi opposta –ma altrettanto piena di esempi letterari– di Dorian Gray. La storia delle influenze, in effetti, porta lontano; non si può dimenticare che anche nel *Persiles* è un ennesimo ritratto di Auristela, appeso a un salice, a infiammare il desiderio di due amanti alle porte di Roma (IV, 2), uno dei quali è il medesimo conte di Nemours che, intorno al 1559, si comporta nell'identico modo in Francia e in Italia, persino nel suo epilogo romanzesco, quando –nel *Persiles* come nella *Principessa di Clèves*– abbandona vagamente vile le due amate in uno sfumato da cinematografo déco. Solo che, al pari dell'*Elena* euripidea, nel caso di Sigmunda sembra esservi anche un *eidolon* separato dal corpo della donna che viaggia in giro per l'Europa e confonde i suoi desideranti, evocando una prassi assai diffusa intorno ai ritratti in miniatura incaricati a fini matrimoniali¹¹.

Nel contesto del processo narrativo del *Persiles* rivolgo speciale attenzione a una singola sequenza pittorica (II, 15), che non ha immediatamente tale valenza metapoetica nel segno del figurativo romanzesco autoreferenziale, eppure che tende –questa è l'ipotesi– un lungo ponte narrativo con gli avvenimenti romani del quarto libro (IV, 7), quando l'eroe dovrà

¹¹ Forse l'iconoforia del *Persiles* sarebbe narcisismo e paura della morte, secondo Otto Rank (2001); forse, invece, è ancora un dettame antico originato dallo spirito religioso che s'interroga sulla separazione di corpo e anima e proietta l'uno e l'altra su schermi diversi per potersi salvare (Fusillo ed. in Euripide 2016; e cfr. anche Fusillo 2012); o forse, ancora e insieme a tutto ciò, è ironia e fine rilettura della tradizione, e sono propenso a interpretare la perizia di Cervantes in questo senso, visto che l'autore indaga su ogni possibilità del doppio: il *lienzo*, il ritratto in miniatura, l'icona religiosa, il ruolo a teatro, persino la statuaria in giro per la Roma piena d'antichità e busti d'altri tempi. Il *Persiles* inizia con un doppio, l'*estudiante pardal*, immagine postuma di Cervantes tra inizio e termine sulla quale ancora c'è da interrogarsi circa il senso d'icona al quadrato, nel suo essere bislacco personaggio –l'ultimo personaggio– che appare come un nunzio, un *trickster* vicino all'ultimo ponte.

confrontarsi con gli ambigui pericoli seduttivi della cortigiana Hipólita Ferraresa e il suo museo con Michelangelo e Raffaello e, soprattutto, con l'inganno dei doppi artistici da cui, sempre più, tutti i personaggi sono progressivamente circondati come da simulacri, e sui quali, talune volte, s'investe anche in senso feticistico di spostamento, sostituzione, dislocazione, contraffazione e –propriamente– *facticium*¹²; ritratti, *lienzos*, quadri oggetto di commercio, raccolte museali, drammi teatrali *in fieri* a ridosso degli avvenimenti, poeti e autori che, al pari di Cide Hamete nella seconda parte del *Quijote*, inseguono i personaggi al limite del cronachismo stretto e infrangono ogni barriera tra vero e verosimile, anzi con salti temporali in avanti, come l'inspiegabile presenza d'una stamperia che sta lavorando su una sequela di don Chisciotte davanti agli occhi del medesimo, già dato per morto da Cide Hamete nel primo tomo, e pieni di anacronismi, come nella pinacoteca del prelado romano, dove le tele *in absentia*, dentro le cornici vuote, evocano scenari d'arte futura; e non con funzione puramente narrativa –ossia solo come l'annuncio di una vicenda che verrà– ma proprio con funzione metapoetica che, attraverso il contenuto (Tasso, la *maniera*) dia il senso delle intenzioni in cui s'inquadra il contenitore (il romanzo: il *Persiles* e il nuovo, fra moderno e classico)¹³.

Nella fantasmagoria che fa del *Persiles* una costante riflessione sulla scaturigine dell'arte profondamente radicata nelle origini del romanzo, come o ancor più dello stesso *Quijote* che si confronta specialmente coi modelli più recenti e anche in qualche modo più «domestici», tutto alla fin fine nasce da un ritratto che costituisce un desiderio rifratto tra due fratelli che si contendono non una donna, ma, appunto, il simulacro di una donna –una specie di perturbante Elena euripidea– in forma di quadro o addirittura riversata in uno scritto epistolare che funge da tramite per il desiderio

¹² «La letteratura e l'arte hanno molto a che fare con lo sguardo feticista, sia per la loro valorizzazione del dettaglio, che può diventare sede di una vera infinitizzazione, sia per la capacità di proiettare sul mondo materiale una vasta gamma di investimenti emotivi e affettivi» (Fusillo, 2012, 29). Il sogno costituisce un ulteriore scarto, com'è noto, per essere racconto articolato su segni autonomi disposti per raccontare il vissuto: l'isola immaginata da Cervantes è entrambe le cose.

¹³ Mi pare che, nel configurare il futuro d'arte dentro cornici vuote delle quali si ricordano solo le targhe preveggenti di Tasso e Zárate, l'autore alluda alla consapevolezza di sé: una cornice vuota sarà forse riempita anche del ritratto e della targa celebrativa di Miguel de Cervantes.

secondo l'altro¹⁴. C'è davvero tutto l'armamentario del romanzo a venire, ma soprattutto, del romanzo, si mette in scena il *concepto* e il nodo di ogni polemica letteraria e discussione sul rapporto con la vita, la realtà, il vero.

Considerando che con Cervantes è difficile fare tagli, cito tutta la sequenza in questione:

«Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros y yo me acomodaba a preguntar al que estaba conmigo muchas cosas de las necesarias para saber usar el arte de la marinería, cuando, de improviso, comenzaron a llover no gotas sino nubes enteras de agua sobre la nave, de modo que no parecía sino que el mar todo se había subido a la región del viento y desde allí se dejaba descolgar sobre el navío. Alborotámonos todos y puestos en pie, mirando a todas partes, por unas vimos el cielo claro sin dar muestras de borrasca alguna, cosa que nos puso en miedo y en admiración. En esto, el que estaba conmigo dijo: “Sin duda alguna esta lluvia procede de la que derraman por las ventanas que tienen más abajo de los ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman *náufragos*; y si esto es así, en gran peligro estamos de perdernos: menester es disparar toda la artillería, con cuyo ruido se espantan”. En esto, vi alzar y poner en el navío un cuello como de serpiente terrible que, arrebatando un marinero, se le engulló y tragó de improviso, sin tener necesidad de mascarle. “¡Náufragos son!” –dijo el piloto– ¡Con balas o sin ellas! Que el ruido y no el golpe, como tengo dicho, es el que ha de librarnos”. Traía el miedo confusos y agazapados los marineros, que no osaban levantarse en pie por no ser arrebatados de aquellos vestiglos. Con todo eso, se dieron prisa a disparar la artillería y a dar voces unos y acudir otros a la bomba para volver el agua al agua. Tendimos todas las velas y, como si huyéramos de alguna gruesa armada de enemigos, huimos el sobre estante peligro, que fue el mayor que hasta entonces nos habíamos visto. Otro día, al crepúsculo de la noche, nos hallamos en la ribera de una isla no conocida por ninguno de nosotros y, con disinio de hacer agua en ella, quisimos esperar el día sin apartarnos de su ribera. Amainamos las velas, arrojamos las áncoras y entregamos al reposo y al sueño los trabajados cuerpos, de quien el sueño tomó posesión blanda y suavemente. En fin, nos desembarcamos todos y

¹⁴ Persiles s'innamora solo dopo aver letto la lettera del fratello, una lettera di assenso al matrimonio combinato. Tutta la lettura di Teijeiro, cit., in questo senso è equivocata. Sul perturbante freudiano e la «seduzione del doppio» nell'*Elena*, cfr. Stoichita (2006) e l'introduzione di Fusillo a Euripide (2016); Fusillo osserva come la «tragedia del doppio attacca il principio di identità non solo presentando un'eroina scissa fra la sua fama e la sua essenza, ma rappresentando anche due incontri traumatici fra l'Elena reale e due personaggi vittime dell'inganno prodotto dall'Elena fantasma» (11).

pisamos la amenísima ribera, cuya arena, vaya fuera todo encarecimiento, la formaban granos de oro y de menudas perlas. Entrando más adentro, se nos ofrecieron a la vista prados cuyas yerbas no eran verdes por ser yerbas sino por ser esmeraldas, en el cual verdor las tenían no cristalinas aguas, como suele decirse, sino corrientes de líquidos diamantes formados que, cruzando por todo el prado, sierpes de cristal parecían. Descubrimos luego una selva de árboles de diferentes géneros, tan hermosos que nos suspendieron las almas y alegraron los sentidos. De algunos pendían ramos de rubíes que parecían guindas, o guindas que parecían granos de rubíes; de otros pendían camuesas, cuyas mejillas la una era de rosa, la otra de finísimo topacio; en aquél se mostraban las peras, cuyo olor era de ámbar y cuyo color de los que forma en el cielo cuando el sol se traspone. En resolución, todas las frutas de quien tenemos noticia estaban allí en su sazón, sin que las diferencias del año las estorbasen: todo allí era primavera, todo verano, todo estío sin pesadumbre y todo otoño agradable, con extremo increíble. Satisfacía a todos nuestros cinco sentidos lo que mirábamos: a los ojos con la belleza y la hermosura; a los oídos con el ruido manso de las fuentes y arroyos y con el son de los infinitos pajarillos que con no aprendidas voces formado, los cuales, saltando de árbol en árbol y de rama en rama, parecía que en aquel distrito tenían cautiva su libertad y que no querían ni acertaban a cobrarla; al olfato con el olor que de sí despedían las yerbas, las flores y los frutos; al gusto con la prueba que hicimos de la suavidad dellos; al tacto con tenerlos en las manos, con que nos parecía tener en ellas las perlas del Sur, los diamantes de las Indias y el oro del Tíbar.»

«Pésame» –dijo a esta sazón Ladislao a su suegro Mauricio– «que se haya muerto Clodio, que a fee que le había dado bien que decir Periandro en lo que va diciendo.»

«Callad, señor» –dijo Transila, su esposa– «que, por más que digáis, no podréis decir que no prosigue bien su cuento Periandro.»

El cual, como se ha dicho, cuando algunas razones se entremetían de los circunstancias, él tomaba aliento para proseguir en las suyas; que, cuando son largas, aunque sean buenas, antes enfadan que alegran.

«No es nada lo que hasta aquí he dicho» –prosiguió Periandro– «porque a lo que resta por decir falta entendimiento que lo perciba y aun cortesías que lo crean. Volved, señores, los ojos y haced cuenta que veis salir del corazón de una peña, como nosotros lo vimos sin que la vista nos pudiese engañar: digo que vimos salir de la abertura de una peña primero un suavísimo son que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jímios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada,

coronada de amarillas y amargas adelfas. Venía arrimada a un bastón negro y en él fija una tablachina o escudo, donde venían estas letras: *Sensualidad*. Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres con diferentes instrumentos en las manos, formando una música ya alegre y ya triste, pero todas singularmente regocijadas. Todos mis compañeros y yo estábamos atónitos, como si fuéramos estatuas sin voz de dura piedra formados. Llegose a mí la Sensualidad y con voz entre airada y suave me dijo: “Costarte ha, generoso mancebo, el ser mi enemigo, si no la vida a lo menos el gusto”. Y, diciendo esto, pasó adelante y las doncellas de la música arrebataron, que así se puede decir, siete o ocho de mis marineros y se los llevaron consigo y volvieron a entrarse, siguiendo a su señora por la abertura de la peña. Volvime yo entonces a los míos para preguntarles qué les parecía de lo que habían visto, pero estorbolo otra voz o voces que llegaron a nuestros oídos, bien diferentes que las pasadas porque eran más suaves y regaladas. Y formábanlas un escuadrón de hermosísimas al parecer doncellas y, según la guía que traían, éranlo sin duda, porque venía delante mi hermana Auristela que, a no tocarme tanto, gastara algunas palabras en alabanza de su más que humana hermosura. ¿Qué me pidieran a mí entonces que no diera, en albricias de tan rico hallazgo? Que a pedirme la vida no la negara, si no fuera por no perder el bien tan sin pensarlo hallado. Traía mi hermana a sus dos lados dos doncellas, de las cuales la una me dijo: “La continencia y la pudicicia, amigas y compañeras, acompañamos perpetuamente a la castidad que en figura de tu querida hermana Auristela hoy ha querido disfrazarse, ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma”. Entonces yo, a tan felices nuevas atento y de tan hermosa vista admirado y de tan nuevo y extraño acontecimiento por su grandeza y por su novedad mal seguro, alcé la voz para mostrar con la lengua la gloria que en el alma tenía y, queriendo decir: “¡Oh únicas consoladoras de mi alma, oh ricas prendas por mi bien halladas, dulces y alegres en éste y en otro cualquier tiempo!”, fue tanto el ahínco que puse en decir esto, que rompí el sueño y la visión hermosa desapareció y yo me hallé en mi navío con todos los míos, sin que faltase alguno de ellos.» A lo que dijo Constanza:

«¿Luego, señor Periandro, dormíades?»

«Sí» –respondió– «porque todos mis bienes son soñados».

«En verdad» –replicó Constanza– «que ya quería preguntar a mi señora Auristela adónde había estado el tiempo que no había parecido».

«De tal manera» –respondió Auristela– «ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía» (II, 15).

Dopo l'isola nell'isola falsamente utopica (II, 2 e segg.) ecco un'isola sognata e raccontata come finzione poetica; Periandro ne è consapevole e

avverte i suoi ascoltatori come un oratore farebbe col suo pubblico disposto a farsi convincere da un *exemplum* («No es nada lo que hasta aquí he dicho...»); tuttavia, solo alla fine del racconto gli ascoltatori impliciti, e con essi il lettore, sapranno che si tratta di una visione onirica, pure senza chiarire quali limiti essa abbia, di certo non d'ambito arcadico¹⁵. Dentro la cornice romanzesca, in cui l'isola sognata è un emblema articolato con tanto di illustrazione e lemma, il narratore dispone ambigualmente le immagini riferite dal protagonista per i suoi compagni di viaggio, e fa in modo che queste siano contemporaneamente ciò che sono state per sé stesse durante il suo sonno e ciò che esse poi diventano per gli altri: un'allegoria densa di premonizioni e glosse su quanto sta loro accadendo e accadrà. Ma a Cervantes non basta e anche la forma allegorica gli risulta stretta, perché pare che il particolare non sia innocente, nella menzogna d'autore: a rigore il lettore – e coloro che ascoltano il resoconto di Periandro – non sanno quando precisamente inizi il sogno; potrebbe darsi che inizi prima che compaia il mostro marino, e quindi si estenda all'avventura del pescione che mangia i marinai, il quale, a sua volta, da Giona a Pinocchio, è acclimatazione narrativa di un'intera tradizione insieme mitografica e biblica (Angelini, 2018): sicché la visione è cucita sulle disavventure di un viaggio che è pieno di corrispondenze letterarie e persino pseudostoriche (se consideriamo Olao) e, nel complesso, si tratta del racconto che i compagni dell'eroe stanno ascoltando, mentre l'incursione verticale del sogno costituisce per essi, o per alcuni di loro, un'inutile deviazione divagatoria rispetto all'asse narrativo d'interesse: tanto che Mauricio arriva a rimpiangere Clodio, il maldicente Clodio, e le sue battute stizzite circa la verborrea del protagonista. Quindi viene evidenziato al quadrato il teatro visionario messo in moto da Periandro, il quale sta raccontando eventi del passato utili a comprendere gli accadimenti del presente narrativo e riempire i vuoti d'informazione dei lettori che vogliono sapere dove la storia andrà a finire.

Accettato il patto narrativo che Periandro stringe coi suoi compagni – ancora con il fastidio di Mauricio e la piena sospensione d'incredulità di

¹⁵ In questo senso non concordo con l'interpretazione di Servera Baño (1990).

Costanza che fino all'ultimo istante crede al sogno come realtà— resta da comprendere che cosa Periandro, e che cosa Cervantes, vogliano dire attraverso la finzione onirica dentro il racconto a terzi del personaggio che è protagonista del racconto che noi abbiamo tra le mani. Ci sarebbe da aggiungere che *Persiles*, o Periandro, in realtà racconta al gruppo un sogno che già aveva narrato ai soli Carino e Solercio (II, 16), sicché risulta recidivo rispetto alle deviazioni retoriche, alle pieghe del racconto, alle lungaggini che molti compagni d'avventure si rimproverano l'un l'altro lungo tutta la narrativa cervantina, fin dalla *Galatea*.

L'esordio pare alludere a una sorta di microcosmo autosufficiente in cui l'imperfezione sia definitivamente redenta e dove la natura abbia tutte le caratteristiche di bellezza simbolica del giardino degli amanti nel *Cantico de cantici* e di qualunque isola beata o edenica sia mai stata raccontata; e appena i pellegrini approdano sulla riva che è la soglia d'ingresso in un mondo nuovo, Periandro vede e sente la sabbia fatta di grani di perle e oro, e poco dopo vede ruscelli di diamante cristallino: è proprio la materia di cui è fatta la Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse* (21, 21). Chi conosce Cervantes sa che tanta perfezione è destinata in qualche modo a corrompersi, a non essere vera: nel *Persiles* ciò accade ogni volta che i pellegrini mettono piede in qualunque posto, persino nell'isola felice fino al momento del loro arrivo, il regno «utopico», festivo e teatrale di Policarpo (anagramma quasi perfetto di Lope Carpio). Tutt'altro che esenti da difetti virali, i due protagonisti sembrano portatori sani di rivolte, incendi, sedizione, gelosie, incantesimi e morte in mondi predisposti ad accogliere tali calamità¹⁶.

¹⁶ Scaramuzza Vidoni (1991) vede nell'isola di Policarpo la realizzazione di una società ideale, basata su un governo elettivo che avrebbe una traccia storica nella Svezia di cui parla Olao Magno (*Historia*, VIII, 1, consultato in Olao Magno, 2001) e un'eco complessiva nella letteratura utopistica a partire da Thomas More. Dalla mia prospettiva direi tutt'altro, specie considerando l'intera sequenza e non il solo dettaglio: Policarpo e le sue figlie sono regnanti pieni di debolezze e l'arrivo dei protagonisti manda in frantumi tanta falsa perfezione, sicché la netta sensazione è che l'autore si burla della possibilità che, da qualche parte, esista *Utopia*; l'episodio del cavallo domato, che mi pare citato e trasfigurato da Calderón in apertura nell'ippogrifo de *La vida es sueño*, mi sembra quasi ironicamente didascalico nell'evocare le debolezze del re; per entrambi—Cervantes e Calderón— si pone in realtà un profondo dilemma politico di possibile convivenza sociale, un cortocircuito che Calderón risolve con un capro espiatorio, il soldato, e che

Nell'isola sognata –presagio del futuro romano– è quando la natura si anima di figure umane che si avvertono nella scena segnali anomali e dettagli apparentemente inutili che fanno pensare che Cervantes avesse una fonte in mente; quanto al tipo di fonte, d'accordo con Avallé Arce, credo «probable que la alegoría cervantina se inspirase en algún cuadro o grabado» (1969, 242); e penso che, almeno per quel che riguarda questa prima sequenza allegorica, il riferimento possibile –come mi accingo a mostrare– sia il trionfo di Vulcano dedicato a settembre compreso nel ciclo di affreschi in Palazzo Schifanoia a Ferrara (1469-1470), che l'autore, chissà, poté vedere quando visitò la città durante il suo periodo italiano al seguito del cardinale Acquaviva, e che forse poté colpirlo anche per la maestosità della sala (fig. 1).

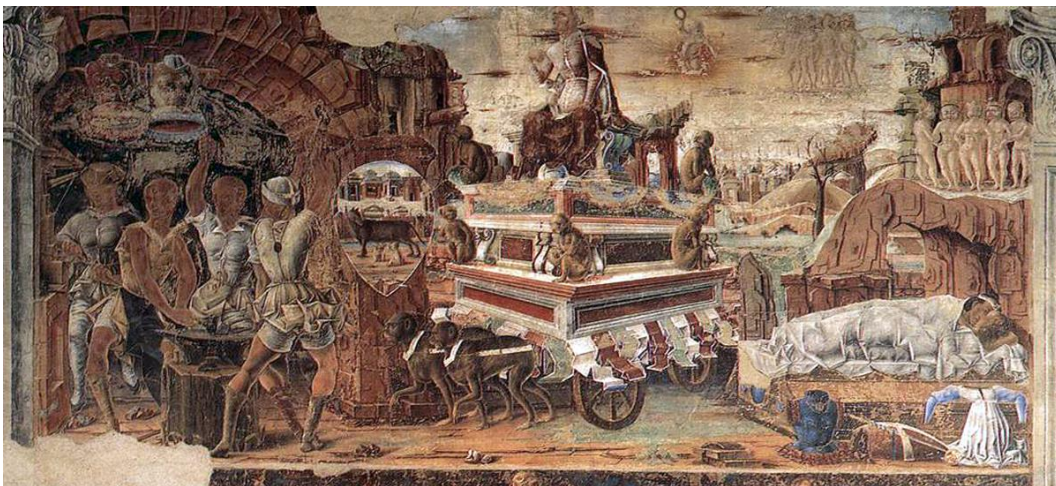


Figura 1: Palazzo Schifanoia (Ferrara), *Allegoria di settembre*, dettaglio *Trionfo di Vulcano*.
Fonte: [Wikimedia Commons](#).

Ovviamente la mia è solo un'ipotesi in attesa di un dialogo critico, in positivo o in contraddittorio; d'altro canto neppure è da escludere che, in quello che fu un vero e proprio traffico d'immagini, l'epoca abbia potuto

Cervantes solo fotografa, forse facendo proprio del narratore il capro espiatorio: ma anche questo costituisce tema di un'altra riflessione critica.

consegnare allo scrittore una riproduzione, un cartone, un disegno, un qualunque doppio del ciclo ferrarese.

Vale la pena di fare il resoconto di una vicenda relativa agli affreschi Schifanoia che sarebbe piaciuta molto a Cervantes, perché basata su un clamoroso fraintendimento d'autore: è stato Warburg, nel 1912, il primo a decifrare il complesso simbolico ed esoterico del ciclo. E mi risulta che sia stato Fritz Saxl a chiarire l'origine iconografica delle scimmie nel trionfo di settembre¹⁷: tutto deriverebbe da nient'altro che un'interpretazione equivocata di Boccaccio in *Genealogie*, XII, 70: Boccaccio si riferisce a un passo corrotto dei *Commentari* di Servio su Vulcano, che fu per punizione scaraventato da Giove nell'isola di Lemno, dove venne allevato dal popolo dei Sinti; Boccaccio legge «a simiis» invece che «a sintiis», e così in *Genealogie* dice:

In Lemnum autem ideo deiectum volunt, quia persepe in insulam illam cadant fulmina. Quod autem dea non illum cubili dignata sit, paulo post ubi de <Eritheo> dicitur causa. A symiis autem nutritus est is, qui penes nos est. Est enim symia animal, hoc habens a natura, ut, quicquid videat hominem facientem, et ipsa conetur facere, et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum oportunus est ignis, fictum est symias, id est, homines nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse (XII, 70).

A sua volta Cervantes, nel ricordare l'affresco e usarlo per la sua sequenza onirica, potrebbe aver seguito una suggestione interpretativa più che lecita, tanto da sopravvivere fino a tempi recentissimi: ossia la confusione della figura di Vulcano con quella di una donna, dando così la stura per vedere nel trionfo di settembre anche l'allegoria della Sensualità¹⁸. L'equivoco delle scimmie si era già ripetuto nel tempo ed era arrivato a colui che, secondo Warburg, progettò la struttura teorica e ideologica del ciclo Schifanoia, ossia Pellegrino Prisciani (1435-1518), intellettuale di spicco presso la corte ferrarese. Archivista, consigliere successivamente di Borso d'Este e di Ercole I, egli avrebbe consegnato il proprio progetto e

¹⁷ Warburg (2004); Bertozzi (1999, 66 e 83, n.); Carrara (1992, 9-20).

¹⁸ Così per es. il magnifico Longhi (1968, 37).

disegno ideologico, che appunto includeva Boccaccio tra le sue fonti, a Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti e agli altri pittori dell'officina ferrarese di Cosmè Tura. Se marzo è il primo mese «che apre il ciclo annuo, secondo la cronologia italiana»¹⁹, settembre si trova al centro esatto del ciclo dell'affresco²⁰.

Com'è noto, ogni immagine del ciclo che copre l'intera parete di Palazzo Schifanoia («schifa la noia» e persegue l'*otium* classico) si articola in tre fasce: quella inferiore è dedicata a un episodio della vita di Borso, quella intermedia al segno astrologico del mese e la superiore a un trionfo denso di riferimenti mitologici; tutt'e tre sono intimamente interrelate e basate su un progetto preciso, di cui Prisciani fu principale responsabile.

La parte narrativa di settembre coglie l'istante in cui Vulcano, su un carro trionfale, fa ingresso nel suo spazio: la fucina dove quattro ciclopi sono intenti nel forgiare qualcosa; quale che sia l'oggetto *in fieri* del loro lavoro, c'è testimonianza di quello già compiuto ed è appeso all'arco d'ingresso alla grotta, alla destra dei ciclopi di spalle e, coerentemente per una «lettura» tanto iconografica quanto di parole, anche alla destra dell'osservatore di fronte all'affresco²¹. Si tratta dello scudo splendente – tanto da sembrare uno specchio e un'immagine riflessa in abisso a emblema dell'intera vicenda– in cui è incisa la lupa romana che allatta Romolo e Remo, i due fratelli sulla cui disputa archetipica si basa la fondazione dell'*Urbe*. Rilevanza dell'emblema, conflitto tra fratelli e Roma sono già tre dati da tenere in conto in relazione alla vicenda romanzesca.

L'affresco è perfettamente tripartito e, con le immagini, racconta in una carrellata orizzontale una storia: parte dello scudo è contenuto nell'inquadratura sulla grotta così come parte del carro (e delle scimmie alla destra) consiste nel terzo fermo-immagine concesso allo sguardo, in cui si

¹⁹ Warburg (2004, 16).

²⁰ Cervantes nacque presumibilmente il 29 settembre, giorno di San Michele arcangelo, il terzo decano della trentina secondo la partizione del mese per decine, quindi a ridosso di ottobre: curiosamente, Persiles sulla barca, minacciato dal barbaro corsaro (I, 1) informa esattamente la postura del terzo decano di settembre.

²¹ Questo anche nel caso in cui lettura e decifrazione degli affreschi debbano procedere secondo due direzioni inverse: da destra a sinistra per mesi e costellazioni e da sinistra a destra per i decani (Bertozzi, 2013).

assiste a un qualche atto d'amore su un letto di pietra. Forma e *luccicanza* – proprio in senso cinematografico– dello scudo evidentemente attraggono lo sguardo dello spettatore: anche perché, in questa sequenza scandita in tre tempi, un terzo dello scudo occupa lo spazio dei ciclopi, mentre il resto costringe a una panoramica verso destra, così come –simmetricamente– la sfilata del carro decapita due scimmie e costringe a osservare il talamo degli amanti.

Sulla lettura di *Settembre* dell'affresco ferrarese ancora oggi non c'è unanimità. La figura sul carro è Vulcano, secondo le intenzioni di Prisciani; una donna, Sensualità, secondo l'interpretazione che da subito si diede della figura; tale icona indossa ampie vesti i cui lembi toccano il basamento marmoreo del carro (in Cervantes: «rogazante ropa»). Il fatto che Vulcano diventi per Cervantes una donna –e con lui per il pubblico di quattro secoli, fino al primo Novecento e persino in Longhi– è perfettamente spiegabile con il pettorale della corazza divina, così rigonfio e aderente sotto l'ampio mantello da far sembrare il soggetto davvero una figura femminile. Noi, con Cervantes, non saremmo ovviamente gli unici a procedere nell'interpretazione in tal senso, come ricordano tutte le fonti; in più si aggiunga che, specie nella parte superiore dov'è la testa, l'opera presentò da subito gravi problemi di conservazione, che oggi sfigurano l'intero ciclo perduto in molte sue parti.

Il carro è trainato da due scimmie, e altre cinque si trovano sopra, intorno a Vulcano; ma il parallelismo iconografico che si stabilisce tra le cinque scimmie sul carro e i cinque amorini sopra la roccia a destra è piuttosto esplicito, perché le dieci figure hanno le medesime dimensioni e mostrano somiglianze stranianti nella forma dei crani e nelle fattezze dei volti; di più: ognuna delle cinque scimmie sul carro atteggia la testa e la rivolge rispetto allo spettatore in maniera corrispondente a quella di ciascun amorino, in un rapporto di cinque coppie di gesti.

È impossibile stabilire se il passaggio alle dodici scimmie sia una trasfigurazione mnemonica di Cervantes, per il quale le dodici figure (sette scimmie più cinque amorini) risultano confuse, oppure sia un suo adattamento simbolico alla costruzione allegorica basata sul 12, numero costantemente utilizzato nel *Persiles*, del resto secondo un programma unificante «che non ha nulla di insolito [...]: lo si sarebbe potuto concepire quasi

dovunque, in quest'epoca che amava tanto raggruppare gli elementi della fede secondo certi numeri, specialmente il 12 e il 7»²²; sempre avendo presente che la suddivisione annuale e la simmetria di marzo e settembre nel conteggio italiano dell'anno sono comunque dati da mettere nel sacco dell'interpretazione critica, che può pure contemplare il semplice fatto che le dodici scimmie corrispondano, nella memoria, ai mesi dell'affresco²³. Quel che conta, e Periandro lo chiarisce a scampo di equivoci, è che le dodici scimmie rappresentano la lascivia e la donna sul carro nell'isola sognata rappresenta la Sensualità, che procede da una grotta, parla a Periandro, porta con sé sette o otto marinai «travolti» da musica e belle fanciulle al sèguito del trionfo, e scompare di nuovo dentro la grotta.

Il motivo della scimmia legata affonda nell'iconografia medievale, in cui l'animale assume valenze demoniache e solitamente è accompagnata dall'*homo viator* che la tiene in catene, finché tale motivo zoologico si rese autonomo da quello umano e la scimmia-demone comparve anche da sola come emblema della necessità del dominio sul peccato, come nelle *Due scimmie* di Holbein il Vecchio (1562) incatenate e poste sotto la cornice di un davanzale. Una volta reso autonomo, il motivo poté anche, specie nella tradizione figurativa nordeuropea, essere accostato esplicitamente alla rappresentazione della salvezza cristiana, diventando non più immagine del demonio, ma del peccatore controllato dal potere salvifico della nuova alleanza. Così per esempio nella cosiddetta *Madonna della scimmia* di Dürer (ca. 1498, fig. 2) che in effetti è una *Pietà*, ripetuta e diffusissima in numerosi esemplari a partire dalla tavola originale: in tale rappresentazione la Vergine è mediatrice tra il gesto del bambino salvatore e l'effigie antropomorfa della scimmia legata, l'uomo primigenio dall'anima ancora

²² Cfr. Saxl (1976), che si riferisce agli affreschi ispirati alla «sapienza egiziana» delle stanze di papa Alessandro VI Borgia.

²³ In Palazzo Schifanoia il mese di marzo è caratterizzato dal celebre primo decano, il *vir niger* che Warburg identificò con la costellazione di Perseo: l'approfondimento di tale questione merita uno studio a parte, perché –nel nostro caso– il dato darebbe a Persiles (sull'etimologia onomastica del quale sono in molti a fare riferimento proprio a Perseo) una significazione ulteriore.

imperfetta; in Italia la scimmia ha quasi sempre un valore simbolico legato al mondo della sfrenatezza, della follia o del puro dato esotico²⁴.



Figura 2: Albrecht Dürer, *La Madonna della scimmia* (ca. 1498). Fonte: [Wikimedia Commons](#)

²⁴ Cfr. per esempio il particolare della scimmietta tenuta al laccio da un nano nella rappresentazione cortese del *Ritrovamento di Mosé* di Bonifacio Veronese (1487-1553) e le considerazioni in Saffioti (2013, 60). Curiosamente, è proprio Cosmé Tura a costituire un'autentica rarità in tale iconografia con la *Pietà veneziana* (1460). Per gli aspetti generali cfr. Janson (1952).

Lo slittamento dell'immagine del carro romanzesco che nel sogno sembra una nave sfasciata scampata a una burrasca costituisce, rispetto all'affresco, un cambiamento della sintassi entro il medesimo immaginario: in primo luogo perché figurativamente la suggestione della barca che fa ingresso nella terraferma come un carro trionfale è presente in un altro mese del medesimo ciclo ferrarese: aprile e il trionfo di Venere; in secondo luogo –palesamente– perché è poi tutto settembre a ribadire, con sensi ovviamente diversi, gli stessi segni che dispone Cervantes: allora, ecco a sinistra la grotta anche nell'affresco; al suo ingresso si trovano i ciclopi, dipinti con tratti espressionisti –si passi l'anacronismo, qui però del tutto funzionale anche al linguaggio manierista di Cervantes– in cui il disegno, la linea, insomma il segno sono esplicitamente parte significativa della rappresentazione. I ciclopi stanno forgiando un oggetto: forse una corazza per Marte, che si aggiungerà alle due appese all'ingresso. Marte sta dalla parte opposta rispetto alla grotta, nell'asse costituito dal campo centrale del carro; deve avere appena finito di consumare il suo amore per Venere o per Ylia, secondo le interpretazioni, come dimostrano i vestiti di cui si sono spogliati e che sono ai piedi del letto di pietra su cui giacciono. Che si tratti di Marte e Ylia risulterebbe palese non solo per la simmetria delle corazze appese con quella poggiata, con identica iconografia, ai piedi del letto: il segno ancora più evidente, quasi didascalico, consisterebbe proprio nello scudo appeso fuori dalla grotta, su cui è raffigurata la lupa che allatta Romolo e Remo sullo sfondo di Roma. Il manufatto bellico, come già detto, sembra piuttosto uno specchio, o un presagio col quale è annunciato il futuro dei due amanti: Romolo e Remo sono infatti figli di Marte e Ylia²⁵. Per Venere propende invece chi, tra gli oggetti ai piedi del talamo, osserva in particolare un attributo tipico della dea: la melagrana²⁶. Di tutte queste suggestioni –se la mia ipotesi è giusta– Cervantes trattiene comunque moltissimi elementi; certo si allontana dal codice segreto di Prisciani, fortemente allusivo rispetto alla vicenda degli estensi (pure senza lasciarsi dietro l'allusione a Ferrara, come dirò); tuttavia ne coglierebbe la lettura allegorica

²⁵ Zorzi (1977, 22-23).

²⁶ Carrara (1992, 18).

in senso morale che furono in molti a dare già nei decenni successivi alla composizione del ciclo. E, soprattutto, ne raccoglierebbe molte immagini: non ultime, la visione profetica di Roma e l'allusione al segno della Bilancia: è il periodo in cui il sole spezza a metà l'anno astronomico e sta passando l'emisfero nord diretto verso l'emisfero sud, in perfetto punto di equilibrio tra il mondo rigenerato (primavera-estate) e la sua eterna dissoluzione (autunno-inverno): va ricordato, infatti, che si tratta di un evento sognato, non di una sequenza sottoposta alla logica del cronotopo narrativo. Può risultare interessante –anche se non sono in grado di verificarne la possibilità ed eventualmente il legame con la suggestione cervantina– il fatto che l'*Allegoria del Vecchio e del Nuovo Testamento* di Holbein (ca. 1530, fig. 3) presenti una straordinaria somiglianza con il ferrarese *Trionfo di settembre*, persino in alcuni particolari che sembrano una «riscrittura» in chiave teologica del medesimo disegno tripartito di Palazzo Schifanoia (Holbein aveva avuto un lungo soggiorno italiano nel 1518). L'intera sequenza con il giardino, i trionfi dei carri (in bene o in male) e la fitta disposizione allegorica a cavallo tra ragioni d'amore e religiose, sembrano anche avere riferimenti incrociati da una parte coi *Trionfi* petrarcheschi e dall'altra con il neoplatonismo onirico e iniziatico dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), tenendo conto di tutta la vastissima tradizione della sfilata di carri tra carnevale e *mise en scène* cortigiana²⁷.

²⁷ Cfr. per esempio Turco (2019, 209): «La forma dei trionfi accosta [...] il contesto rappresentativo teatrale e quello religioso di matrice pagana e giudeocristiana, mentre la parte centrale e costitutiva, il carro (che per come è costituito è davvero 'allegorico') rimanda al carnevale nella dimensione messa a fuoco da Bachtin, nella sua funzione psicologica e sociale di un tempo»; tenendo pure in conto che Cervantes, come già accadeva in alcuni dettagli degli affreschi ferraresi, moltiplica il segno del carro sovrapponendolo esplicitamente a quello della nave e del naufragio, intensificando il contrasto fra espressione del trionfo pagano ed espressione del trionfo religioso; sul simbolo molteplice arca-nave-carro cfr. Rahner (1995, 397-966). Quanto al viaggio dei protagonisti e al cronotopo –io credo estivo a quest'altezza del romanzo– si può anche pensare ai *realia* in senso esteso: l'uso estivo dei porti atlantici, che riproduce le abitudini mediterranee e che evidentemente si spiega con la prassi «di interrompere la navigazione da ottobre a marzo» (Mollat du Jourdin, 1996, 107) per necessità meteorologiche, potrebbe spiegare (da un punto di vista che voglia privilegiare appunto gli effetti di realtà di un testo così pieno di vita e tanto intensamente cervantino) il motivo per cui la fuga o il pellegrinaggio europeo avvenga tra luglio e settembre. D'altra parte, l'approdo simbolico settembrino –mese per più motivi caro a Cervantes– sembrerebbe così definirsi in perfetta coincidenza con ragioni che non hanno tanto a che vedere



Figura 3: Hans Holbein, *Allegoria del Vecchio e Nuovo Testamento* (1530). Fonte: [Wikimedia Commons](#)

Così, a poco a poco, ogni momento del pellegrinaggio, come il sogno di Periandro che pare evocare l'affresco estense, troverebbe una sua ragione coerente e allo stesso tempo screziata, rispetto a una ragione unitaria e allegorica d'insieme, che invece lascerebbe dietro sé inspiegati troppi dettagli suggestivi che non possono essere sprecati. Il sogno raccoglie infatti una delle tante profezie contenute nel romanzo; essa è affidata alla seconda parte dell'allegoria trionfale, che fa da contrappeso a quella del carro di

con i *realia*, semmai con la trasfigurazione simbolica dei medesimi *realia*, talché di nuovo *una* vita e il senso esule *della* vita finiscano per corrispondersi.

Sensualità. Se nella prima parte –ripeto: qualora la mia ipotesi sia giusta– Roma rimane, con lo scudo, una previsione implicita nella citazione ferrarese di Cervantes, o perlomeno nel suo ricordo, nella seconda è invece una promessa. Ma è una promessa sognata, appunto, perché esattamente quando Periandro vuole parlare citando Garcilaso il sogno crepuscolare s’interrompe («al crepúsculo de la noche nos hallamos en la ribera de una isla no conocida») e tutto ritorna come prima: la nave appena scampata al mostro, i marinai spossati nel sonno e tutto un viaggio ancora da fare, dopo che Auristela, travestita nel sogno da Castità, ha appena promesso a Periandro, attraverso Continenza e Pudore, il termine dei loro «trabajos y peregrinaciones en el alma ciudad de Roma».

C’è un ulteriore dettaglio che, per quanto mi risulti, finora non è stato segnalato dalla critica: da dove inizia esattamente il sogno? Parrebbe dopo l’episodio dei mostruosi pesci naufraghi, immaginati tra segno mitografico, biblico e tracce di *relaciones de sucesos*; tuttavia Periandro non fornisce un indizio narrativo preciso sulla cesura tra realtà e immaginazione onirica: l’unico indizio che possiamo desumere è quello fornito in *incipit* di capitolo, per l’allusione alla stanchezza e al sonno dei personaggi. Ma in questo caso anche l’avventura del serpente marino sarebbe sognata: lo scarto temporale segnalato da Periandro all’interno del suo racconto («Otro día...») farebbe invece pensare che il serpente marino esiste e l’isola delle dodici scimmie no. Se faccia o meno parte del sogno il primo episodio apocalittico del pesce-Leviatano, è comunque evidente che nella visione onirica c’è anche quella del romanzo, il cui *nomen* è nella sua totalità implicato nelle parole di Sigismunda su «trabajos y peregrinaciones» che inseguiranno i personaggi fino a Roma: *trabajos*, *Persiles* e *Sigismunda*. Solo che il romanzo è mascherato, ma la menzogna è palese: *Persiles* è ancora Periandro e *Sigismunda* ancora Auristela, nella profonda intimità del protagonista che racconta dentro il racconto; anche nel suo sogno, perché pure quel sogno –lo voglia o meno Mauricio– è una bella menzogna da raccontare. Ecco il lemma di tutta l’allegoria emblematica di Periandro (o di *Persiles*): «porque todos mis bienes son soñados».

Siamo costretti a tornare indietro per mettere insieme altri segnali: il sogno di Periandro mette esplicitamente in relazione il pericolo della sua colpa con Roma e con Ippolita, ossia il momento in cui maggiormente il

protagonista è esposto ai pericoli della carne, nonché a quelli dell'accumulazione compulsiva di opere d'arte presso la corte museale della bella cortigiana ferrarese.

Un nome tanto connotato come Ippolita, strettamente legato all'immaginario estense; un luogo: Ferrara; un museo inconsueto di oggetti ameni tratti dall'antichità e di pittura d'avanguardia: nel 1550 circa per i personaggi o nel 1570 per l'autore, quando conobbe Roma, Michelangelo era ancora percepito come avanguardia, e Vasari ne dà conto; e ancora, seguendo il cronotopo romanzesco, il fatto che intorno al 1559 i protagonisti avrebbero potuto incontrare Michelangelo ancora vivo per le strade di Roma; il sogno è evidentemente concepito come un presagio, secondo una tradizione interpretativa consolidata che ha in Artemidoro un'antica fonte attendibile²⁸.

All'altra parte della corda tesa, la sequenza relativa a Ippolita Ferrarese costituisce un misterioso scioglimento, forse pieno –ancora una volta– di letteratura e ricordi d'autore: tutto fa pensare che il sogno di Periandro sia strumentale anche rispetto alla tecnica romanzesca dello scrittore e rispetto alla violazione del principio di verosimiglianza per il quale, almeno come poteva darsi all'epoca, i ricordi sono asserviti a precisi canoni inviolabili. E Ippolita è forse la figura più enigmatica dell'intero romanzo, accanto al misterioso prelado della Camera Apostolica che possiede un museo in assenza, con le pareti piene di tele vuote e quadri a venire; ma, se l'ipotesi del riferimento mnemonico agli affreschi estensi è credibile, il fatto che la cortigiana cervantina sia di Ferrara e che sia anticipata dal sogno di Periandro mi pare ulteriore prova circa la ferrea tenuta romanzesca che ha un ponte gettato tra capitoli distanti; posto che il vaticinio onirico è palese e dunque, siano o meno implicati gli affreschi estensi, Persiles nel raccontare il sogno sta evidentemente evocando la futura tentazione romana di fronte alla sensualità da una parte e all'arte come eccesso o pericolo di coinvolgimento dall'altra: esattamente i pericoli che corre don Chisciotte.

²⁸ Artemidoro, ed. Del Corno (1975, IX- LVII).

Anche essendo tanti, quindi, gli indizi che fanno pensare che l'isola sognata sia in stretta relazione con il museo immaginifico di Ippolita, vale la pena di chiedersi perché a Roma ci sia una cortigiana che si chiama Ippolita, che sia originaria di Ferrara²⁹ e che, perdipiù, sia evidentemente ricca, tanto da possedere una originalissima camera delle meraviglie, allestita secondo uno schema ariostesco³⁰. Se Romero ha ragione circa il cronotopo romanzesco che circonda l'avventura dei personaggi nel biennio 1558-1559³¹, la testimonianza di pitture d'avanguardia a casa d'Ippolita costituisce una perla, ciò che in termini di scrittura costituisce un indizio, se non un *clit* spitzeriano, una deviazione significativa, un pertugio per entrare nella fucina dell'artista. Poiché Cervantes vi lavora con finezza, anche in questo caso cito il brano in questione interamente; da parte mia sottolineo in corsivo i passaggi che mi paiono significativi:

Con la buena crianza, con los ricos ornamentos de la persona y con los aderezos y pompa de la casa se cubren muchas faltas: porque no es posible que la buena crianza ofenda ni el rico ornato enfade ni el aderezo de la casa no contente. Todo esto tenía Hipólita, dama cortesana que en riquezas podía competir con la antigua Flora, y en cortesía con la misma buena crianza. No era posible que fuese estimada en poco de quien la conocía, porque con la hermosura encantaba, con la riqueza se hacía estimar y con la cortesía, si así se puede

²⁹ «Forse per evitare la confusione», dice Larivaille (2017, 76), i nomi delle prostitute sono spesso «seguiti da quelli del paese d'origine», come Leonarda Portoguesa, Paolina Romana, Caterina Veneziana o Angiola Greca. Un ampio studio documentato sulla prostituzione nella Roma del Rinascimento è Mantioni (2016).

³⁰ La sequenza narrativa, che fa convergere in un sistema coeso la sala meravigliosa di Ippolita e la pinacoteca immaginifica del prelado e insieme stringe fortemente i capp. IV, 6-7, possiede tutta quanta una tenuta metanarrativa che ha come intertesto Ariosto. Certamente le pinacoteche e le gallerie futuribili hanno numerosi precedenti nei romanzi di cavalleria (cfr. per esempio Neri, 2007, 68 e 115); tuttavia, anche partendo dalla suggestione di Romero (*Persiles*, 750, che però si limita a rilevare il precedente ariostesco per gli artisti classici e moderni), credo che Cervantes, tra Ippolita e misterioso prelado, abbia nella memoria l'intero canto XXXIII del *Furioso*, in cui Ariosto incrocia l'antico e il moderno giocando sul meccanismo avversativo e il senso della differenza, del mutamento che accorda (manieristicamente?) i movimenti del passato e quelli del futuro, che è in realtà presente per lo scrittore.

³¹ L'ipotesi di Romero è la più credibile, a mio parere, fatte salve le libertà che l'autore si concede e che certo razionalismo critico (compreso Romero, talvolta) ha usato *en contra*, come se narratore e autore storico fossero una cosa sola e come cadendo, quattrocento anni dopo, nella trappola di Cide Hamete; se il tempo del *Persiles* copre circa un biennio alla fine degli anni Cinquanta, niente vieta che uno scrittore aureo abbia un diverso senso di libertà rispetto alle violazioni da un autore dell'attuale secolo, e che mescoli eventi utili alla progressione narrativa ma «storicamente» incongrui.

decir, se hacía adorar. Cuando el amor se viste de estas tres calidades, rompe los corazones de bronce, abre las bolsas de hierro y rinde las voluntades de mármol; y más si a estas tres cosas se les añade *el engaño y la lisonja*, atributos convenientes para las que quieren mostrar a la luz del mundo sus donaires. ¿Hay, por ventura, entendimiento tan agudo en el mundo que, estando mirando una de estas hermosas que pinto, dejando a una parte las de su belleza, se ponga a discurrir las de su humilde trato? La hermosura en parte ciega y en parte alumbrada: tras la que ciega corre el gusto, tras la que alumbrada el pensar en la enmienda.

Ninguna de estas cosas consideró Periandro al entrar en casa de Hipólita. Pero, como tal vez sobre descuidados cimientos suele levantar amor sus máquinas, ésta sin pensamiento alguno se fabricó no sobre la voluntad de Periandro, sino en la de Hipólita; que *con estas damas que suelen llamar del vicio no es menester trabajar mucho para dar con ellas donde se arrepientan sin arrepentirse.*

Ya había visto Hipólita a Periandro en la calle y ya le había hecho movimientos en el alma su bizarría, su gentileza y, sobre todo, *el pensar que era español, de cuya condición se prometía dádivas imposibles y concertados gustos;* y estos pensamientos los había *comunicado con Zabulón* y rogándole se lo trajese a casa, *la cual tenía tan aderezada, tan limpia y tan compuesta que más parecía que esperaba ser tálamo* de bodas que acogimiento de peregrinos.

Tenía la señora *Hipólita, que con este nombre la llamaban en Roma como si lo fuera,* un amigo llamado Pirro Calabrés, hombre acuchillador, impaciente, facinoroso, cuya hacienda libraba en los filos de su espada, en la agilidad de sus manos y en los engaños de Hipólita, que muchas veces con ellos alcanzaba lo que quería sin rendirse a nadie. Pero en lo que más Pirro aumentaba su vida era en la diligencia de sus pies, que lo estimaba en más que las manos y de lo que él más se preciaba era de traer siempre asombrada a Hipólita en cualquiera condición que se le mostrase, ora fuese amorosa ora fuese áspera; que nunca les falta a estas palomas duendas milanos que las persigan, ni pájaros que las despedacen: ¡miserable trato de esta mundana y simple gente!

Digo, pues, que este caballero, que no tenía de serlo más que el nombre, se halló en casa de Hipólita al tiempo que entraron en ella el judío y Periandro. Apartole aparte Hipólita y díjole:

«Vete con Dios, amigo, y llévate esta cadena de oro, de camino, que este peregrino me envió con Zabulón esta mañana».

«Mira lo que haces, Hipólita» —respondió Pirro— «que a lo que se me trasluce este peregrino es español, y soltar él de su mano, sin haber tocado la tuya, esta cadena que debe de valer cien escudos gran cosa me parece y mil temores me sobresaltan».

«Llévate tú ¡oh Pirro! la cadena y déjame a mí el cargo de sustentarla y de no volverla, a pesar de todas sus españolerías».

Tomó la cadena que le dio Hipólita Pirro que para el efeto la había hecho comprar aquella mañana y, sellándole la boca con ella, más que de paso le hizo salir de casa».

Luego Hipólita, libre y desembarazada de su corma, suelta de sus grillos, se llegó a Periandro y, sin desenfado y con donaire, lo primero que hizo fue echarle los brazos al cuello, diciéndole:

«En verdad que tengo de ver si son tan valientes los españoles como tienen la fama».

Cuando Periandro vio aquella desenvoltura creyó que toda la casa se le había caído a cuestras; y, poniéndole la mano delante el pecho a Hipólita, la detuvo y la apartó de sí y le dijo:

«Estos hábitos que visto, señora Hipólita, no permiten ser profanados, o a lo menos yo no lo permitiré en ninguna manera; y los peregrinos, aunque sean españoles, no están obligados a ser valientes cuando no les importa; pero mirad vos, señora, en qué queréis que muestre mi valor sin que a los dos perjudique, y seréis obedecida sin replicaros en nada».

«Paréceme» –respondió Hipólita– «señor peregrino, que así lo sois en el alma como en el cuerpo; pero, pues según decís que haréis lo que os dijere como a ninguno de los dos perjudique, entraos conmigo en esta cuadra, que os quiero enseñar una *lonja* y un *camarín mío*».

A lo que respondió Periandro:

«Aunque soy español, soy algún tanto medroso y más os temo a vos sola que a un ejército de enemigos. Haced que nos haga otro la guía y llevadme do quisieredes».

Llamó Hipólita a dos doncellas suyas y a Zabulón el judío, que a todo se halló presente, y mandolas que guiasen a la lonja. Abrieron la *sala* y, a lo que después Periandro dijo, *estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes* tenían allí lo perfecto de sus pinceles comprado con los tesoros de Hipólita, acompañados de los del *devoto Rafael de Urbino* y de los del *divino Micael Ángel*: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. Los edificios reales, los alcázares soberbios, los templos magníficos y las pinturas valientes son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los príncipes; prendas, en efeto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresta su carrera como a émulas suyas, que a su despecho están mostrando la magnificencia de los pasados siglos. ¡Oh Hipólita, sólo buena por esto! Si entre tantos retratos que tienes tuvieras uno de tu buen trato y dejaras en el suyo a Periandro, *que asombrado, atónito y confuso andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una límpísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban*, haciendo una confusa pero agradable armonía.

En fin, a él le pareció que todo cuanto había oído decir de los huertos Hespérides, de los de la maga Falerina, de los Pensiles famosos, ni de todos los otros que por fama fuesen conocidos en el mundo no llegaban al adorno de *aquella sala* y de *aquella lonja*. Pero, como él andaba con el corazón sobresaltado, que bien haya su honestidad que se le aprensaba entre dos tablas, *no se le mostraban las cosas como ellas eran; antes, cansado de ver cosas de tanto deleite y enfadado de ver que todas ellas se encaminaban contra su gusto*, dando de mano a la cortesía probó a salirse de la *lonja*. Y se saliera si Hipólita no se lo estorbara, de manera que le fue forzoso mostrar con las manos ásperas palabras algo descortes. Trabó de la esclavina de Periandro y, abriéndole el jubón, le descubrió la cruz de diamantes que de tantos peligros hasta allí había escapado, y así deslumbró la vista a Hipólita como el entendimiento, la cual, viendo que se le iba, a despecho de su blanda fuerza, dio en un pensamiento que, si le supiera revalidar y apoyar algún tanto mejor, no le fuera bien dello a Periandro; el cual, dejando la esclavina en poder de la nueva egipcia, sin sombrero, sin bordón, sin ceñidor ni esclavina se puso en la calle: que el vencimiento de tales batallas consiste más en el huir que en el esperar. Púsose ella asimismo a la ventana y a grandes voces comenzó a apellidar la gente de la calle, diciendo:

«¡Ténganme a ese ladrón que, entrando en mi casa como humano, me ha robado una prenda divina que vale una ciudad!»

Acertaron a estar en la calle dos de la guarda del pontífice, que dicen pueden prender en fragante y, como la voz era de ladrón, facilitaron su dudosa potestad y prendieron a Periandro [...] (*Persiles*, pp. 666-673).

Conoscendo l'esito dell'intera vicenda (il pentimento finale di Ippolita, che pure non esita a usare le arti magiche dell'ebrea Julia per liberarsi di Sigismunda, e la morte del suo ruffiano, Pirro Calabrese), il personaggio risulta screziato e complesso, tra aspetti d'infinita malizia e grande capacità di cambiamento; è una donna colta, abile, intelligente, ma anche sensibile, che esercita il suo mestiere diversamente dalla maggioranza delle sue colleghe meno fortunate: ha una ricca casa, gusto per il bello, e Cervantes è sornione nel metterne in evidenza le conoscenze altolocate, come il governatore di fronte al quale ella converrà contro Periandro, che pare conoscerla o perlomeno usare con lei una certa cautelosa attenzione nel cercare di trovare una soluzione accomodante che soddisfi tutti: Ippolita, Periandro e anche sé stesso, trattenendo per colmo di feticismo il ritratto di Auristela o, meglio, uno dei ritratti di Auristela. Sappiamo anche che la figura della colta cortigiana è costruita sulla verità storica di famose

colleghe le quali, esattamente con gli stessi mezzi e i medesimi sotterfugi, esercitavano il mestiere tra le case dei più ricchi cittadini, riuscendo persino a costruirsi intorno una camera delle meraviglie per il proprio prestigio simile a quella di Ippolita, come emerge da testimonianze storiche (Larivaille, 2017, 99-131) e letterarie³² che riferiscono di una vera e propria passione diffusa per il collezionismo e il commercio di cartoni, tele, riproduzioni e copie d'arte (Cavallaro, 2007; De Benedictis, 2015; Parrilla, Borchia, 2019).

Di fronte a tale uso compulsivo della raccolta privata come autoaffermazione, Periandro sembra sottile analista di sé stesso nel ritrarsi sgo-mento, e non perché non riconosca la bellezza di tanta arte: solo che gli oggetti espunti dal loro luogo originario e ridisposti in uno spazio alienato secondo il capriccio della proprietaria non gli si presentano per quello che sono ma si reggono secondo una nuova logica inquietante che spinge al sentimento dell'eccesso. Simulacro dislocato e moltiplicato, proprio come Auristela-Sigismunda riprodotta *ad infinitum* da tutti i pittori europei, l'opera d'arte finisce per essere un oggetto strumentale e cessa di esistere nella sua consistenza; Auristela, a Roma, alla fine sarà riconosciuta da tutti, anche dalla folla che la guarda passare su un carro per le vie della città come una statua mobile e un doppio pittorico, anzi un *original viviente* (IV, 5), attraverso il suo doppio figurativo e fantasmatico, personaggio e modello continuamente postumo e ripetuto, svuotato di storia: Vergine del

³² Vale la pena di citare come esempio l'Imperia romana di Bandello, *Novelle*, III, 42: «Era la casa apparata et in modo del tutto provista, che qualunque straniero in quella entrava, veduto l'apparato e l'ordine de servidori, credeva ch'ivi una principessa abitasse. Era tra l'altre cose una sala et una camera et un camerino sì pomposamente adornati, che altro non v'era che velluti e broccati, e per terra finissimi tappeti... Nel camerino, ov'ella si riduceva quando era da qualche gran personaggio visitata, erano i paramente che le mura coprivano, tutti di drappi d'oro riccio con molti belli e vaghi lavori; eravi poi una cornice tutta messa a oto et azzurro oltremarino, maestrevolmente fatta, sopra la quale erano bellissimi vasi di varie et pretiose materie formati, con pietre alabastrine, di porfido, di serpentino, e di mille altre specie. Vedevansi poi a torno molti coffani e forzieri riccamente intagliati, e tali, che tutti erano di grandissimo prezzo. Si vedeva poi nel mezzo un tavolino, il più bello del mondo, coperto di velluto verde». È significativo che Cervantes usi esattamente il medesimo linguaggio tecnico sull'architettura museale italiana (camerino, sala) e adoperi il termine *loggia* proprio nel senso cinquecentesco di «galleria interna» e «spazio canonico del collezionismo cinquecentesco romano», dove «si ricercava lo stesso armonico effetto di fusione ottica evitando una giustapposizione troppo decisa tra strutture moderna e reperti classici» (De Benedictis, 2015, 53).

mare o icona di bellezza e *glamour*, pellegrina da commedia, immagine moltiplicata come –si potrebbe quasi dire– le mille calamite con la foto di Marilyn Monroe attaccate ai frigoriferi di tutto il mondo. Un'icona *pop* scarnificata.

Un caso particolare che ruota intorno a una collezione romana del Cinquecento, la collezione Sassi, è emblematico rispetto a un fenomeno che evidentemente si riproduce continuamente e che mette in evidenza almeno una parte del problema che Cervantes pone rispetto al doppio figurativo e alla diffusione alterabile di modelli. La sede romana della collezione in questione, che iniziò verso la fine del Quattrocento, sorgeva nel rione Parione, nel territorio della parrocchia di San Tommaso, area densamente abitata da «copisti, scrivani, cartolai, librai e procuratori “de penitentiaria”» (Lodico, 2017, 194) e da nobili famiglie e alti ecclesiastici come Nardini, Carafa, Sanseverino o Trivulzio³³. Uno schizzo di Marten van Heemskerck (1498-1574), che visse a Roma tra il 1532 e il '36 e al quale dobbiamo tantissimi altri disegni che documentano la pervasività del culto antiquario nell'Urbe, rappresenta proprio il cortile di casa Sassi arredato con urne, epigrafi, busti, statue, capitelli e torsi maschili (fig. 4). La storia di tale disegno, in effetti, è già di per sé significativa rispetto a quanto intendendo dire, perché esso

era conservato presso il Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino Dahlem (inv. 2783), ma risulta disperso dal secondo conflitto mondiale. Esso è a penna e inchiostro bruno, acquarello con bistro, su carta bianca, misura 230x215 con i due angoli superiori arrotondati, è firmato «M Heemskerck» e datato 1555 da altra mano. Attribuito tradizionalmente all'artista fiammingo [...] solo di recente è stato considerato con convinzione una fedele copia [...]. Dirk Volkertsz Coornhert nel 1553 trasse un'incisione, che possiede un'inquadratura leggermente più allargata rispetto al disegno ricordato e ne ripete l'ambientazione al contrario; dei vari esemplari a stampa esistenti si ricordano quelli di Amsterdam, Rijks-sprentenkabinet, Rijksmuseum, e della Biasa, *Collezione Lanciani*, Roma XI. 134. I.19 (Lodico, 2017, 187).

³³ Il saggio di Donatella Lodico (2017) è una ricca messe di informazioni sulla collezione antiquaria dei Sassi; ma tutto lo studio che lo contiene, a cura di Anna Cavallaro, è un'interessantissima panoramica sulle collezioni di antichità nella Roma di pieno Rinascimento.



Figura 4: Maarten van Heemskerck, *Sculpture Court of the Casa Sassi in Rome* (1532-1537).
Fonte: [Wikimedia Commons](#).



Figura 5: Maarten van Heemskerck, *San Luca dipinge la Vergine* (ca. 1545). Fonte: [Wikimedia Commons](#)

Intanto si evince che l'opera circolava prima dell'esemplare datato 1555, che a sua volta è copia di un originale perduto; dopodiché si può aggiungere che il lavoro di Coornhert è già precedente ed è una reinterpretazione girata a incisione. Senza considerare che –come segnala Lodico– ci sono altre copie in giro per l'Europa, il disegno finisce per mano dello stesso Heemskerck, leggermente modificato, come sfondo del suo *San Luca dipinge la Vergine* (fig. 5); il fatto che anche l'olio di Heemskerck evochi la quinta capovolta dell'incisione di Coornhert farebbe quasi pensare che Heemskerck imiti Coornhert che imita Heemskerck; ma a parte questa mera suggestione, il rovesciamento speculare nella disposizione dei reperti archeologici sullo sfondo dell'olio –con la statua spostata nella nicchia a sinistra rispetto allo sguardo dell'osservatore e il torso nudo a destra– è evidentemente funzionale all'illusione di sdoppiamento simmetrico che genera la figura della Vergine, la quale assume la medesima posa della statua seduta sullo sfondo, che ancora una volta è un doppio del disegno e della realtà che l'artista poté avere di fronte agli occhi nel cortile di casa Sassi e probabilmente come modello in una copia cartacea. La statua disegnata, benché dai tratti femminili successivamente accentuati dall'incisione di Coornhert, è un Apollo seduto (Lodico, 2017, 199), una statua del II sec. d.C. ora conservata a Napoli presso il Museo Archeologico Nazionale (fig. 6). Nel dipinto Heemskerck vira il segno ambiguo del disegno verso la femminilizzazione definitiva della statua sullo sfondo, facendone un duplicato in quinta della Vergine in primo piano, che in questo modo incarna la donna in pietra in secondo piano. Il doppio movimento è riprodotto – nel suo processo di elaborazione– dalla coppia che dialoga in chiasmo: San Luca, l'evangelista che più diffusamente racconta di Maria ponendola in relazione con le figure profetiche del Vecchio Testamento, che dipinge la Vergine (e così ecco la terza immagine della donna che rimbalza sul foglio e si dematerializza un'altra volta in forma bidimensionale) e, sullo sfondo, uno scultore che sta realizzando un'opera ai piedi della donna già completata. La statua in esecuzione ha tutta l'aria di essere un Cristo, il che darebbe a tutto il dipinto una struttura ancor più complessa basata sul dialogo tra fede, rappresentazione, apostolato e profetismo evangelico e artistico, e dentro un contesto –che in origine è significativamente romano– in cui s'inscena il passaggio dal paganesimo al cristianesimo in una

variante cinquecentesca dell'antica *spoliatio aegyptios* e di ricostruzione artistica *a lo divino*³⁴.



Figura 5: *Apollo citharedo* (II sec. d.C.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Fonte: Sito ufficiale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Ovvio che non è dato conoscere il sentimento di Cervantes che si aggira per le strade di Roma; ed è pure impossibile –tanto più che l'autore fu avaro di autobiografia– verificare le sue reazioni di fronte alla

³⁴ Wardropper (1958); Ledda (1992).

meravigliosa proliferazione di doppi, ché in fondo fu anche questo la Roma rinascimentale: un'immensa distesa di riproduzioni, lavoro di studi e rifacimenti sulle spalle degli antichi e con gli antichi presenti ai bordi delle strade. E tale era un po' tutta la penisola, prima d'essere saccheggiata dalle guerre a venire o svuotata dall'incuria degli stessi italiani; Ferrara, Genova, Lucca, Milano, Napoli, Siena o Roma –tra le città in cui fanno tappa i personaggi del *Persiles* o che vengono evocate– erano musei a cielo aperto più di quanto non lo siano oggi, e soprattutto erano esposizioni permanenti dell'opera umana, della riproduzione d'arte, del simulacro che finisce per attestarsi come copia di un originale, lontano e ineffabile, effetto di realtà.

Il prologo al *Persiles* dice qualcosa di simile, alle porte di Madrid; racconta di uno scrittore che –di fronte alla fine– vede, rimpiange, saluta il suo doppio trascorso: ma questo è tema di un'altra lettura.



Bibliografia citata

- Angelini, Anna *Dal leviatano al drago. Mostri marini e zoologia antica tra Grecia e Levante*, Bologna, il Mulino, 2018.
- Artemidoro, *Il libro dei sogni*, ed. Dario del Corno, Milano, Adelphi, 1975.
- Bandello, Matteo, *Novelle*, ed. Elisabetta Menetti, Milano, Rizzoli, 2011.
- Bertozzi, Marco, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999.
- , *Aby Warburg a palazzo Schifanoia: cent'anni dopo*, in *Schifanoia*, 42-43, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 169-188.
- Boccaccio, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. Vincenzo Romano, Bari, Laterza, 1951.
- Calero, Francisco, *Estudio de autoría de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda», «Philosophía antigua poética» y «Novelas ejemplares»*, Madrid, Dykinson, 2017.
- Calvino, Italo, *Saggi. 1945-1985*, ed. Mario Barenghi, Milano 1995.
- Cara, Giovanni, «Fetiches caballerescos y simulacros de la memoria en Alonso Quijano: reflexiones sobre una posible tipología del humorismo cervantino», *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 157-165. DOI: < <https://doi.org/10.13136/2284-2667/47> >
- Carrara, Eliana, *Alcune osservazioni sugli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in *Schifanoia. Istituto Studi Rinascimentali*, Ferrara/Modena, Franco Cosimo Panini, Stabilimento tipografico Mucchi, 1992.
- Cavallaro, Anna (ed.), *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2007.
- Persiles* = Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002 (edición revisada).
- Combet, Louis, *Cervantès ou les incertitudes du désir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- De Benedictis, Cristina, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano, Ponte Alle Grazie, 2015.
- Diex de Aux, Luis, *Retrato de las Fiestas que a la beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus, Renovadora de la Religión Primitiva del*

- Carmelo, hizo, assi Ecclesiasticas como Militares y Poeticas: la imperial Ciudad de Zaragoza. Dirigido al Ilustrissimo Reyno de Aragon. Por Luys de Aux. Con quatro Magistrales Sermones*, Zaragoza, Juan de la Naja Quartanet, 1615.
- Euripide, *Elena*, ed. Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 2016.
- Fabián Rodríguez, Gerardo, *Frontera, cautiverio y devoción mariana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Janson, Horst Waldemar, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Warburg Institute, University of London, 1952 (Studies of the Warburg Institute, ed. H. Frankfort, Vol. 20).
- Gimbutas, Marija, *Il linguaggio della dea*, Roma, Venexia, 2017.
- La Fayette, Madame de (Marie Madeleine Pioche de la Vergne), *La Principessa di Clèves*, ed. Fausta Garavini, trad. Sibilla Aleramo, Milano, SE, 2013.
- Larivaille, Paul, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2017.
- Ledda, Giuseppina, «*Spoliare aegyptios*», *Annali della Facoltà di Magistero, Università di Cagliari*, XV, III (1991-92), 1992.
- Lodico, Donatella, *La collezione della famiglia Sassi*, in Anna Cavallaro (ed. 2017), pp. 187-204.
- Longhi, Roberto, *Officina Ferrarese*, in *Opere complete*, vol. V, Firenze, 1968.
- Magli, Patrizia, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.
- Mantioni, Susanna, *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*, Roma, Aracne, 2016.
- Martín Jiménez, Alfonso, *La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Melandri, Enzo, *I generi letterari e la loro origine*, pref. di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Mollat du Jourdin, Michel, *L'Europa e il mare dall'antichità a oggi*, Roma-Bari Laterza, 1996.
- Neri, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007.

- Parrilla, Francesca; Borchia, Matteo (eds.), *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Artemide, 2019.
- Pini Moro, Donatella, «El «Quijote» y los dobles», in *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 223-233.
- Prato, Alessandro, «La parola e l'immagine: l'èkphrasis», in *Ut pictura poesis. Il testo, le immagini, il racconto*, eds. Sonia Maura Barillari, Martina di Febo, Aicurzio (MB), Virtuosamente Gruppo Editoriale, Negrino, MB, 2019, pp. 221-230.
- Rahner, Hugo, *Simboli della Chiesa. L'ecclesiologia dei padri*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995.
- Rank, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE, 2001.
- Ritter Santini, Lea, *Ritratti con parole*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Roncaglia, Aurelio, «“Romanzo”. Scheda anamnestica di un termine chiave», in *Il romanzo*, ed. Maria Luisa Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 89-106.
- Rossi, Paolo, *Naufragi senza spettatore: l'idea di progresso*, Bologna, il Mulino, 1995.
- , *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Saffioti, Tito (ed.), *Giullari e buffoni di corte nella storia e nell'arte*, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 2013.
- Saxl, Fritz, «Il mito della “sapienza egiziana” e gli affreschi dell'Appartamento Borgia», in *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, ed. Cesare Vasoli, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 181-196.
- Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Mondi cristiani nel *Persiles*», in *Atti delle giornate cervantine*, Padova, Unipress, 1991.
- , *I fantasmi di Cervantes*, Milano, Mimesis, 2002.
- Servera Baño, José, «El paisaje soñado en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», in *Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, pp. 295-305.
- Stoichita, Victor I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.
- Tasso, Torquato, *Scritti sull'arte poetica*, ed. Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977.

- Teijeiro, Miguel Angel; Guijarro, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Ediciones Eneida – Universidad de Extremadura, 2007.
- Turco, Simone, «“Venerei trionfi”» e “carnascialeschi amori”. Prospettive su immagine, realtà e paganità dell’eros nella *Hypnerotomachia Poliphili*», in *Ut pictura poesis. I testi, le immagini, il racconto*, eds. Sonia Maura Barillari, Martina Di Febo, Aicurzio (MB), Virtuosamente, pp. 199-217.
- Warburg, Aby *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *Opere*, vol. I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi ed., Torino Aragno, 2004.
- Wardropper, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Zorzi, Ludovico, *Ferrara: il sipario ducale*, in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, 1977, pp. 5-59.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Centro y periferia en la novela helenizante española. Exploración de lugares literarios con redes espaciales

José Luis Losada Palenzuela
(University of Wrocław)

Abstract

Una característica espacial que predomina en los modelos del género helenizante (*Las etiópicas*, *Persiles*) es la presencia de un centro y una periferia geográficas. En el marco del creciente interés en el uso de sistemas digitales de información de geográfica (SIG) para analizar el espacio literario, este artículo aborda los métodos digitales para computar automáticamente la periferia y el centro geográficos de los lugares mencionados en un texto, en este caso, novelas barrocas del género helenizante. Usando el lenguaje de programación R, el método consiste en convertir lugares geolocalizados en redes espaciales, a las que aplicamos métricas de redes (*eigencentrality*) y visualizamos con mapas. Basado en la proximidad geográfica de las menciones de lugares geolocalizables el método permite visualizar y medir automáticamente su distribución central y periférica. Los resultados apuntan a España como centro geográfico de las novelas.

Palabras clave: novela barroca, centro y periferia, Humanidades Digitales, SIG, redes espaciales, Literatura española.

A spatial characteristic that stands out in the models of the Spanish Byzantine genre (*Ethiopica*, *Persiles*) is the presence of a geographic center and periphery. Following the continuously growing interest in the use of digital Geographic Information Systems (GIS) to analyze the literary space, this article discusses digital methods to automatically compute the geographical center and periphery of the places mentioned in a text, in particular, Baroque novels of the Spanish Byzantine genre. Using the R programming language, the method consists of converting geolocated places into spatial networks, applying to them network metrics (*eigencentrality*) and visualizing the metrics on maps. Based on the geographical proximity of geolocated places, the approach allows to automatically visualize and measure its central and peripheral distribution. The results suggest Spain as a geographical core in the novels.

Keywords: Spanish Byzantine Novel, center-periphery, Digital Humanities, GIS, Spatial Networks, Network analysis, Spanish Literature



1. Centro y periferia

Los conceptos de centro y periferia tienen una gran distribución interdisciplinar, pues se aplican en el análisis de una amplia variedad de fenómenos culturales, estéticos, geográficos, sociológicos, políticos, económicos o matemáticos. Con la recuperación del concepto de espacio para el estudio de las humanidades –el llamado *spatial turn* (Lefebvre, 1974; Geisler, 2013; Westphal, 2007; Frank, 2009)– este binomio ha venido ganando fuerza también en el análisis literario. Su aplicación en la literatura posee un carácter híbrido y heterogéneo, influido directamente por interpretaciones que entrelazan conceptos de las teorías postcoloniales, el pensamiento espacial de Foucault, la semiótica de la escuela de Tartu o el análisis geopolítico de los sistemas-mundiales de Wallerstein.

El trinomio conceptual de Wallerstein (1974) –centro, semiperiferia y periferia–, que explica las relaciones de dominación, desequilibrio y explotación entre regiones ricas (centro) y pobres (periferia) es aplicado a la literatura por Franco Moretti, quien considera que el poder de distorsión de la literatura universal, de una literatura universal canónica basada en unos pocos centros, determina fuertemente el desarrollo y la comprensión de las literaturas nacionales periféricas (Moretti, 2013, 43-44). Una literatura universal así entendida difunde sus formas artísticas –la novela como género literario, por ejemplo– exportándolas desde el centro hacia los espacios periféricos, para importarlas de nuevo con connotaciones que siguen teniendo como punto de partida el centro que las has definido: en el camino de reinterpretación se ignora el carácter propio del espacio periférico (Moretti, 2013, 47). Con la propuesta de un método comparativo basado en una lectura distante (*Distant Reading*), se busca el análisis de un sistema literario universal que incluya en igual de oportunidades, sin mediatizarlos, el centro y la periferia. No me interesa de esta perspectiva el análisis de la *Weltliteratur*, sino el método que se propone: comprobar si podemos de forma distante llegar a ciertas conclusiones sobre centro y periferia en la manifestación espacial discursiva de algunas novelas helenizantes barrocas.

Por otro lado sabemos que Lotman y Bachtin fueron los primeros en anticipar el interés por el estudio del espacio estético; conocido es, en

el objeto de estudio que nos ocupa, el análisis de Bachtin (1989) de la estructura espacial de la novela griega. Podemos decir que para estos dos teóricos las estructuras espaciales en las obras de ficción dejan translucir la manera en que una cultura dada construye su imagen del mundo (Frank 2009, 64). Lotman se sirve de los términos centro, periferia y frontera al introducir el concepto de semiosfera, definido como un espacio semiótico con un carácter delimitado donde existe y se desarrolla la cultura: «Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información» (Lotman, 1996, 23). En el centro de la semiosfera residen los sistemas semióticos dominantes que deciden qué fenómenos forman parte de la semántica de ese espacio cultural y cuales son ignorados (Ruhe, 2015, 172). Lotman pone el ejemplo de la antigua Roma: «un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia» (Lotman, 1996, 28); también pone como ejemplo la Antigüedad clásica que construye el concepto de bárbaro otorgándole como rasgo distintivo precisamente la ausencia de un lenguaje común (Lotman, 1996, 28). La frontera (permeable y móvil) de este espacio cultural significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno (Lotman, 1996, 27), la división entre culto e inculto, sagrado y profano, espacio seguro y espacio peligroso, etc. Distinciones espaciales que para Lotman suponen una «característica inalienable de la cultura» (Lotman, 1996, 83). Destacable de estos binomios no es que tengan una connotación valorativa (negativa o positiva) –Lotman pone el ejemplo del espacio salvaje positivo del género literario de las Robinsonadas– sino su necesaria existencia efectiva (Lotman, 1996, 29).

Cuando Cervantes enfrenta en el *Persiles* los espacios del Norte bárbaro con el centro católico representado en Roma construye –independientemente de sus connotaciones, que no son unívocas¹– un centro y una periferia dentro de un espacio semiótico concreto. Dünne en su trabajo

¹ El concepto de barbarie no está unido en el *Persiles* exclusivamente a los pueblos del Norte, como ya apuntó Pelorson (2003, 50) o ha analizado más recientemente Armstrong (2009, 34). Véase también Losada (2017) para *Semprilis* y *Genorodano*.

sobre la imaginación cartográfica en la Edad Moderna ha analizado en detalle cómo Cervantes opone geográficamente el centro de la Tierra (según el antiguo modelo de la *oikouménē* de Roma como centro) a su periferia, la marginalidad del Norte (Dünne, 2016, 21). Cervantes no toma explícitamente como modelo espacial la periferia del mundo conocido por él, por ejemplo, el Nuevo Mundo, sino un mundo insular norteño que rodea la *oikouménē* clásica, una *ultima Thule* que ya desde la antigüedad representa por antonomasia los márgenes de la civilización (Dünne 2011: 261). Aunque tampoco se refiera explícitamente el espacio de *Las etiópicas* de Heliodoro –modelo declarado para la emulación– es fácil observar que Cervantes realiza una inversión de la periferia austral de la *oikouménē* (Etiopía, Egipto, etc.) en una periferia boreal (Tule, Noruega, etc.). El espacio cultural cervantino sigue determinando otros rasgos espaciales del recorrido trazado en la novela. La península ibérica se despliega de forma explícita en el recorrido Norte-Sur del libro, pero también, como escribe Dünne, los modelos de ficción y conocimiento (Dünne, 2011, 261) presentes en ese espacio cultural que recomiendan la localización de los elementos maravillosos y exóticos en la periferia del mundo conocido para reforzar el carácter verosímil de la narración.

El peregrino en su patria (1604) de Lope de Vega representa un espacio centrado en España, aunque en el recorrido que el propio Pánfilo recoge a modo de recapitulación menciona localizaciones en Francia, Italia o Berbería:

¿Eres tú aquella que en la batalla de Ceuta lloraste mi cautiverio con tan amargas lágrimas? ¿No fuiste, Nise mía, la que con traje moro y el nombre de Azán Rubín me sacaste de Fez y de la esclavitud de Salí Morato? ¿No te perdiste conmigo volviendo de Italia en la nave Rosaura, que se abrió desde la quilla a la gavia a vista de los muros de Barcelona, a quien como a nácar de tan preciosas perlas arrojaron las aguas a la orilla? [...] ¿No volviste a padecer nuevos naufragios en las Pomas de Marsella y últimamente herida de tu hermano, celoso de que eras hombre, yaces en tierra extraña enferma o muerta? [...] ¿Es esta sangre de aquellos alcaides que defendieron los muros de Madrid de los moros de Toledo con tan gloriosas hazañas? (Vega, 2016, V, 250).

Las continuaciones barrocas del modelo de Heliodoro también parecen reconstruir una estructura espacial entre centro y periferia geográficos. *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (1629) de Juan Enríquez de Zúñiga desplaza a sus personajes (de origen aragonés) de lado a lado del Mediterráneo, desde Polonia hasta la costa africana occidental. Los protagonistas moscovitas de Enrique Suárez de Mendoza que dan título a la obra, *Eustorgio y Clorilene. Historia moscóvica* (1629), recorren Moscú, Suecia, Francia, España y Italia.

Una parte fundamental del contenido espacial de estas obras reside en la mención de localizaciones concretas donde se desarrollan los hechos o se contextualizan sucesos que se despliegan en el discurso. Etiopía, Polonia, Roma, Marsella, incluso Condora o Tule, son lugares dentro de la ficción que pueden ser localizados en un mapa con mayor o menor precisión. Su mención es también, en última instancia, decisión directa de autores inmersos en un espacio semiótico concreto.

Con este trabajo quisiera comprobar si un análisis cuantitativo y una representación gráfica de estas localizaciones permitiría distinguir en una lectura distante el centro y la periferia que se despliega en una obra, independientemente de su connotación interna y sin considerar un centro predefinido, que en el caso de la literatura española del Siglo de Oro suele ocupar automáticamente España como centro geopolítico de influencia cultural (Benassar, 2016, 81-91), aunque, como sabemos, a partir de la segunda mitad del XVII estaba cediendo su puesto hegemónico central por uno semiperiférico (Wallerstein, 1974, 108). La premisa de partida son los conceptos de proximidad y lejanía, tal como los define Lotman², que asociamos al sentido de centro (próximo, propio) y al de periferia (lejano, ajeno). De forma intuitiva podemos anticipar que un conjunto de lugares que comparten cierta proximidad geográfica definen un clúster, que podrá ser a su vez central o periférico dependiendo de la cercanía o lejanía con otros lugares u otros núcleos. Un lugar aislado, lejano de cualquier otro

² «[L]a asimilación de lo próximo con lo comprensible, propio y familiar, y de lo lejano con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales», (Lotman, 1988, 271).

lugar o núcleo, se convierte en periferia. Cómo formalizar esta premisa se aborda en el siguiente apartado metodológico.

2. Metodología

La inclusiva definición de mapa como «graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world» (Harley, 1987, XVI) sirve tanto para un mapa medieval como para un mapa interactivo digital. No son extraños, por tanto, los intentos de usar mapas como medio de comprensión del espacio literario, gracias cada vez más al uso de sistemas digitales de información de geográfica (SIG) en el ámbito de las humanidades. Estos sistemas no se limitan a la representación gráfica de territorio y lugares, sino que pueden incluir otras metodologías, como la teoría de grafos, que conocemos, por ejemplo, por su aplicación al análisis de redes sociales. Para llegar a determinar el centro y la periferia geográficos se analizan las áreas de influencia de los lugares geolocalizados, se convierten en redes espaciales y se les aplican métricas de redes.

2.1 Lugares

El corpus de este trabajo lo comprenden cuatro obras (*El peregrino en su patria*, *Persiles y Sigismunda*, *Semprilis y Genorodano*, *Eustorgio y Clorilene*) de las que hemos elaborado un listado de lugares asignándoles las coordenadas geográficas³. En otro trabajo he abordado las limitaciones que supone el uso de SIG aplicado a la literatura, en particular en la geolocalización de lugares ficticiales. Lugares como Barcelona, Noruega o Cracovia tienen un referente en el geoespacio, por lo que pueden ser representados en un mapa. La complejidad es, sin embargo, mucho mayor, pues estamos ante una amplia tipología de lugares: desaparecidos, históricos, inventados o

³ Un análisis automático de lugares en *Persiles*, *Semprilis* y *Peregrino* ya había sido realizado en el proyecto *Digital Mapping of Literature* (Losada 2019). Se han añadido los lugares de la novela *Eustorgio y Clorilene*.

explícitamente imprecisos, que desde luego escapan a los métodos del reconocimiento de entidades nombradas (Losada, 2019, 74). Los lugares han sido extraídos automáticamente, pero se ha procurado completar de forma manual los listados para afinar la precisión. Por el momento, la única manera de comprobar, por ejemplo, el topónimo Pechelingués —«y tuve suerte que pasaron tres navíos de Pechelingués» (Suárez, 1629, 115)— es realizar un estudio histórico-filológico que nos informe de que se refiere a la ciudad neerlandesa de Vlissingen (Sluiter, 1944). Saber dónde se sitúa dentro de la ficción la patria de Persiles/Periandro (Tule) se convierte en un problema irresoluble debido a la propia indeterminación del texto, que unas veces se identifica con Islanda (Islandia) otras con la localización de la época clásica al norte de las Islas Británicas (Lozano, 1998, 81-111; Romero, 2004, 750-757). Es evidente que, incluso considerándola como referencia a la clásica Thule, su geolocalización no puede ser precisa debido a su uso fundamentalmente metafórico en origen, pero es posible otorgarle unas coordenadas aproximadas⁴.

2.2 Lugares por área de influencia: diagrama de Voronoi

Los diagramas de Voronoi son una solución matemática para calcular el área de influencia de un punto en un espacio determinado. Una aplicación común en los SIG consiste en encontrar el restaurante, la tienda, la librería más cercana a una localización dada. Una manera de realizar la operación es dividir el espacio en zonas (polígonos o celdas) que representan el área que está más próxima a uno de los puntos que a cualquier otro punto, es decir, dado un conjunto finito de puntos en un plano se trata de asociar todos esos puntos con el miembro más cercano del conjunto (Okabe, 2000, 43-44). Un diagrama de Voronoi es un diagrama de

⁴ Autores clásicos como Estrabón o Plinio la situaron al norte de las Islas Británicas. Siguiendo el diccionario geográfico digital Pleiades, la geolocalización en la actual isla de Shetland < <https://pleiades.stoa.org/places/20624> > (cons. 30/11/2019). Asimismo las coordenadas de lugares en el *Persiles* como Groenlanda, Frislanda, Golandia, Islanda, Monasterio de St. Tomás (Groenlanda), se basan en interpretaciones de la crítica, no siempre coincidentes, que los relacionan con un referente real (Garrido, 2016; Romero, 2004; Lozano, 1998).

los vecinos más próximos (*nearest neighbor*): «Each cell is formed around one generator point, and the set of points closest to that generator is fully contained in its cell» (Garrett, 2018, 1096).

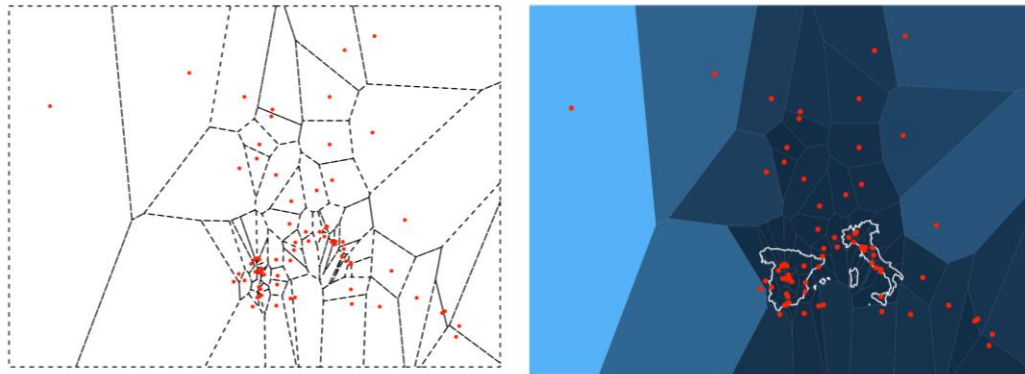


Fig. 1. Diagramas de Voronoi con los lugares mencionados en el *Persiles*

Un primer acercamiento a los lugares centrales y periféricos se puede apreciar en las áreas de influencia: cuanto mayor sea la distancia equidistante entre localizaciones mayor será el área del polígono. Una visualización con una escala de color según el valor de las áreas nos permite percibir con mayor facilidad los espacios más aislados (periféricos) frente a los agrupados con mayor densidad (centrales).

2.3 Redes espaciales: triangulación de Delaunay

Contamos con otra manera de establecer una relación entre los puntos más cercanos en un plano, un procedimiento matemático directamente emparejado con el diagrama de Voronoi: la triangulación de Delaunay, llamada teselación dual o grafo dual de Voronoi (Okabe, 2000, 81), que podemos obtener directamente de este. Nos permite de forma similar unir los puntos más próximos entre sí presentes en el plano para formar con ellos una red espacial: «Given a Voronoi diagram where generator points are not collinear and their number is three or more but finite, we join all pairs of generator points whose Voronoi polygons share the common

Voronoi edge» (Okabe, 2000, 54). El criterio consiste en unir los puntos que compartan un lado (arista) común de un polígono de Voronoi⁵.

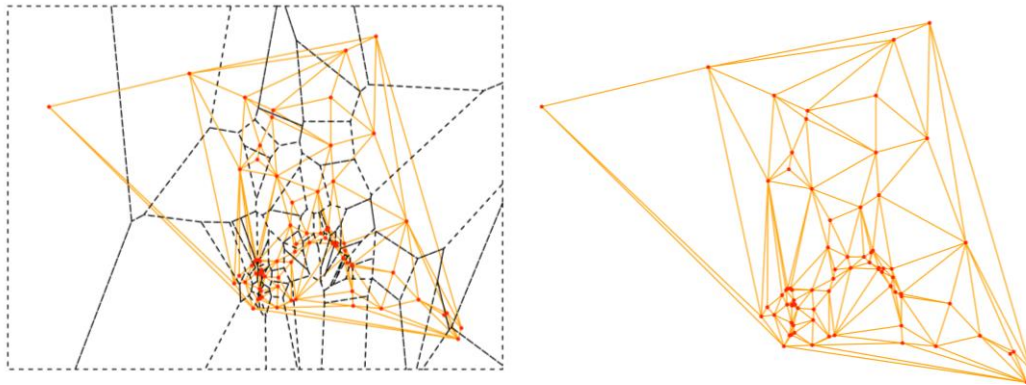


Figura 2: Diagrama de Voronoi y triangulación de Delaunay con los lugares mencionados en el *Persiles*

El resultado es un grafo cuyos nodos representan los lugares mencionados en el texto y cuyas aristas (unión entre nodos) van unidas según el criterio de los vecinos más próximos (*nearest neighbor*). El grafo es tanto un objeto visual como matemático al que se le pueden aplicar diferentes algoritmos y operaciones matemáticas (Newman, 2010). El uso de redes está ya asentado como método cuantitativo para el estudio de la literatura⁶. Se recurre a las redes de caracteres para abordar, por ejemplo, la interrelación de personajes dentro de un obra teatral: en estos casos un nodo representa personajes y las aristas representan las interacciones entre ellos. Distintas métricas de redes permiten revelar, por ejemplo, qué personajes (nodos) son más importantes en este tipo de red social literaria o comparten una mayor interacción (dos personajes pueden compartir varios parlamentos a lo largo de la obra, por tanto comparten una conexión más

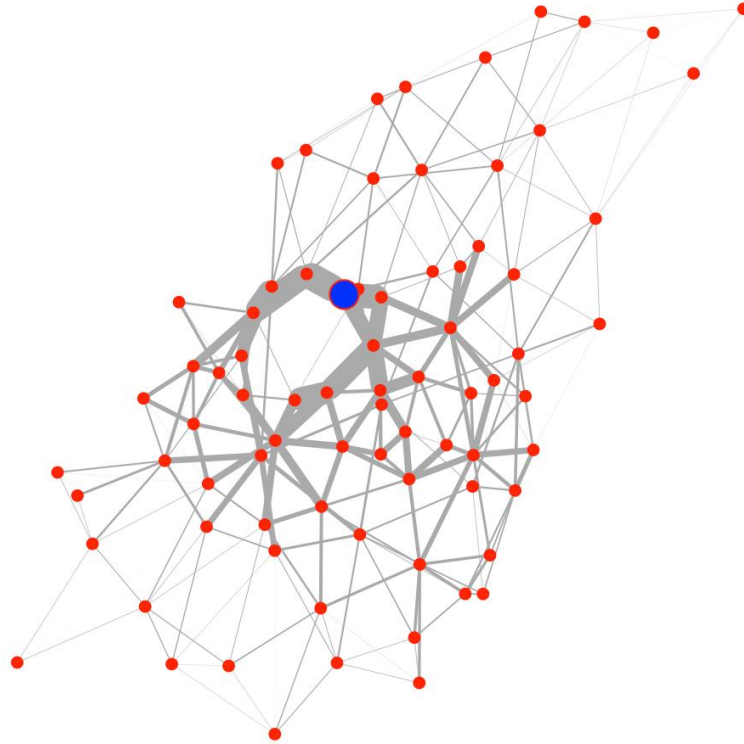
⁵ También es posible generar una triangulación de Delaunay directamente desde los puntos dados siguiendo el método de las circunferencias circunscritas. Véase Okabe (2000) para ampliar la información o consultar las anotaciones matemáticas para todos estos procedimientos.

⁶ Junto al trabajo clásico de Moretti (2011) podemos mencionar, entre otros, Elson (2010), Rochat (2014), Algee-Hewitt (2017); en español, Isasi (2017).

fuerte, es decir, su arista tiene un peso mayor). Esa importancia o posición específica –por ejemplo, punto de mediación entre personajes–, puede ser calculada con distintos procedimientos que miden la centralidad de los nodos en una red. El conocido como *degree centrality* mide el número de veces que un personaje (nodo) interactúa con otros personajes (nodos): es sencillo medir su importancia, pues se basa directamente en la cantidad de personajes con los que habla (en un grafo, el número de aristas que tiene un nodo). No todos los personajes son, sin embargo, igual de importantes. La importancia de un nodo puede ser mayor si está conectado con otros nodos que sean a su vez importantes. Este concepto se denomina *eigenvector centrality*: «Instead of awarding vertices just one point for each neighbor, eigenvector centrality gives each vertex a score proportional to the sum of the scores of its neighbors» (Newman, 2010, 169). En las redes sociales *eigenvector centrality* suele aplicarse para detectar grupos de nodos (*cliques*) que interactúan entre ellos.

Para medir la centralidad de los lugares en nuestra red espacial hemos calculado el valor del *eigenvector centrality* para cada nodo⁷, pero teniendo también en cuenta la distancia (euclidiana) que los separa. Incluimos en el cálculo, por tanto, el peso de cada conexión (arista) que une los lugares: a mayor distancia entre nodos, mayor es el valor del peso de la arista. El resultado –que puede resultar contraintuitivo– nos dará el mayor valor (1) al lugar más alejado geográficamente y el valor menor al lugar más central.

⁷ Para análisis con anotación matemática sobre el uso de algoritmos para calcular el centro y la periferia en redes véase Borgatti (2000), Barberá (2015), Mondragón (2015), Rombach (2017).



Lugar	freq	Eigenvector	dir. area
M. de St. Tomás	1	1	956.544469
Islanda	1	0.9890684076507	420.251667
Lisboa	20	0.808783946390438	446.453134
Tetuán	1	0.734181540180586	70.270217
Bituania	3	0.63224124505008	284.485715
Isla Bárbara	18	0.455530052342783	102.299927

Figura 3: Grafo y tabla con los valores de centralidad, áreas de polígonos y frecuencia de mención

3. Presentación de resultados

Para la creación de la red espacial a partir de los lugares geolocalizados se ha usado una serie de funciones en R de Pebesma (2013). Con los paquetes *deldir* (Turner, 2019) y *ggvoronoi* (Garrett, 2018) se han obtenido diversos valores de las triangulaciones. Las métricas de centralidad se han calculado con la función *eigen_centrality* del paquete *igraph* desarrollado por Csardi (2019) para el tratamiento y manipulación de redes. Las visualizaciones gráficas y mapas usan *ggplot2* (Wickham, 2016) y *leaflet* (Cheng, 2018). Los datos, el código y las visualizaciones pueden consultarse en mayor detalle de forma interactiva en la página del proyecto *Digital Mapping of Literature*⁸.

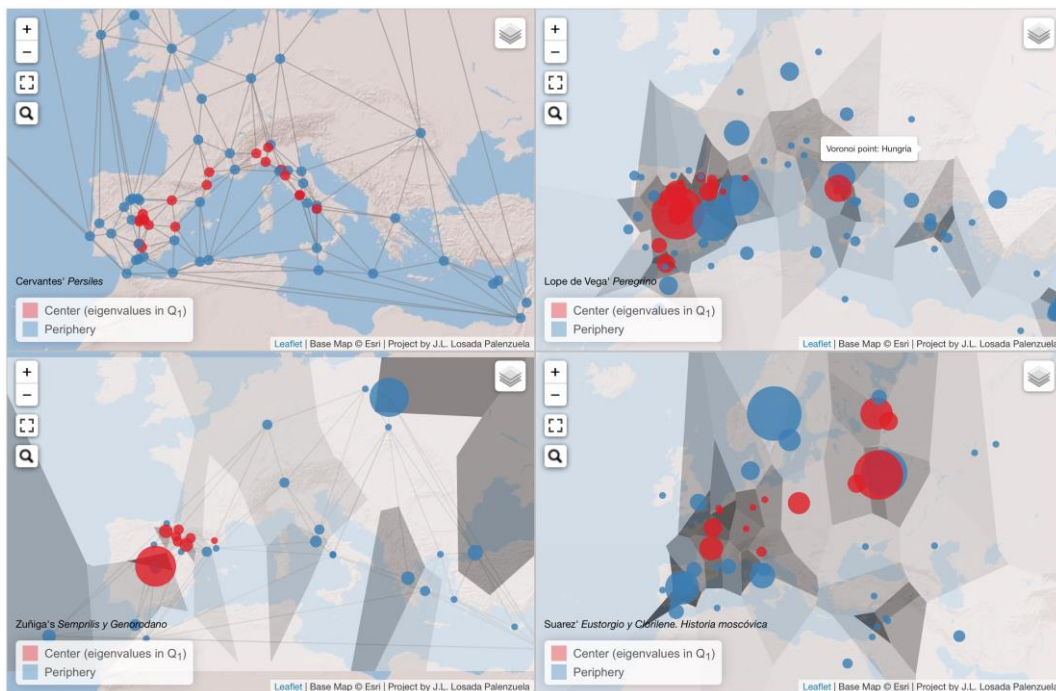


Fig. 4. Visualización sobre un mapa de las medidas de centralidad del corpus

⁸ *Digital Mapping of Literature*, 2019 < <http://editio.github.io/mapping.literature/spatialnet.html> > (cons. 30/11/2019).

Los resultados del *eigenvalue* no representan directamente valores de una posible agrupación central o periférica, pues solo suponen un rango continuo de 0 a 1 para todos los lugares presentes en la red. A lo largo de los distintos conjuntos de datos hemos obtenido para cada novela siempre un valor único superior (1) que representa el punto más periférico; a medida que los valores decrecen nos acercaremos, por tanto, al punto más central. En la ilustración se pueden apreciar en rojo los lugares que quedan dentro del primer cuartil (Q1) y que representan los núcleos más centrales; en azul, los lugares periféricos. Evidentemente se trata de una medida relativa, en tanto que se ha fijado el corte en el primer cuartil para obtener los valores más bajos, pero ya nos permite apreciar si estamos ante varios núcleos o si hay una marcada densidad central. Se observa con claridad que en el *Persiles* no solo Roma e Italia forman parte del centro geográfico que se despliega en la novela, también localizaciones en España. En la periferia aparece el espacio septentrional, junto con, por ejemplo, muchos de los lugares de referencia bíblica. En el *Peregrino* destaca España, confirmando asimismo las consideraciones críticas conocidas, pero sobresalen también localizaciones en Italia y en el sur de Francia. Tanto uno como otro muestran, junto a los centros reconocidos por la crítica, una clara centralidad doble inversa: España-Italia. España destaca también en *Semprilis* como centro geográfico. En *Eustorgio* y *Clorilene* aparece también un doble núcleo central, Centroeuropa y Rusia, esta última, Moscovia, que da nombre al subtítulo de la novela (*historia moscóvica*) y donde se desarrollan los primeros capítulos.

Contamos con otros dos sets de datos que podemos contrastar con los valores de la centralidad: el área de influencia de los polígonos y la frecuencia de mención de cada lugar en las novelas. Ya hemos visto cómo el tamaño del área de influencia puede ser una referencia de la centralidad, donde los valores menores del área corresponden con los núcleos centrales (en la ilustración marcados con una escala de color). Área de influencia y *eigenvector centrality* son además valores complementarios que muestran un coeficiente de correlación positivo. La frecuencia de mención, por último, puede ser útil para destacar la importancia de un lugar en el conjunto de la novela: Roma, en el *Persiles*; Barcelona, Valencia, Toledo, en el *Peregrino*; España, Polonia, en *Semprilis*; Moscovia, Suecia, en *Eustorgio*. El valor

(visualizado con el radio del marcador o con escala de colores en las celdas de Voronoi) nos permite destacar qué lugares centrales o periféricos son a su vez más o menos importantes de entre todos los mencionados.

4. Conclusiones

Una parte del objetivo de este trabajo ha consistido en relacionar conceptos de la crítica literaria con un análisis cuantitativo que busque pautas en un conjunto de datos. La idea de cercanía o lejanía tomada del análisis literario está conforme además con una regla general en el estudio de la Geografía: «everything is related to everything else, but near things are more related than distant things» (Tobler, 1970, 236). El método para evaluar la centralidad y periferia basado en las métricas de redes resulta efectivo en el análisis de los lugares mencionados en las novelas. Soy consciente de que se no tiene en cuenta la diferencia del valor narratológico de los lugares dentro de la obra; para trabajos posteriores sería interesante explorarlos en un corpus en el que se han marcado estas diferencias (lugares intra-, extradiegéticos, digresiones, poemas, etc). Independientemente de cuáles sean los lugares que dominan la acción, *Persiles*, *Peregrino*, *Sempriles* son novelas que enfrentan la centralidad de una España peninsular a su periferia. Se desvía de esta consideración, en parte, la historia moscóvica de Suárez de Mendoza; sin embargo la novela, poco estudiada, tiene algunas características que la diferencian del género. Los lugares mencionados cubren un espacio geográfico mucho mayor, con una periferia desde Filipinas al Caribe. Por otro lado, solo a partir del sexto libro de un total de trece comienzan en propiedad los viajes del protagonista. A pesar del paralelismo con Heliodoro (etiópica) y Cervantes (septentrional) en el uso de los gentilicios para marcar la periferia, en *Eustorgio* (moscóvica) ha sido asignada al centro. Es necesario, sin embargo, tener en cuenta las otras observaciones –área de influencia y frecuencia de mención– para darse cuenta de que España está ciertamente muy presente en la obra.

Los resultados parecen mostrar la influencia del espacio semiótico donde se crea la obra y donde, en definitiva, está inmerso el autor, quien

tiene una influencia directa en la representación espacial: España es en casi todas ellas un centro geográfico.



Bibliografía citada

- Algee-Hewitt, Mark, «Distributed Character: Quantitative Models of the English Stage, 1550–1900», *New Literary History* 48, 4 (2017), pp. 751-782 <<https://doi.org/10.1353/nlh.2017.0038>> (cons. 30/11/2019).
- Armstrong-Roche, Michael, *Cervantes' epic novel: empire, religion, and the dream life of heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Bachtin, Michail, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- Barberá, Pablo, Ning Wang, Richard Bonneau, John T. Jost, Jonathan Nagler, Joshua Tucker, y Sandra González-Bailón, «The Critical Periphery in the Growth of Social Protests», ed. Stephen C. Pratt. *Plos One* 10, 11 (2015) < <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0143611> > (cons. 30/11/2019).
- Bennassar, Bartolomé, *La monarquía española de los Austrias. Conceptos, poderes y expresiones sociales*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
- Borgatti, Stephen P., Martin G. Everett, «Models of Core/Periphery Structures», *Social Networks* 21, 4 (2000), pp. 375-395 < [https://doi.org/10.1016/S0378-8733\(99\)00019-2](https://doi.org/10.1016/S0378-8733(99)00019-2) > (cons. 30/11/2019).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.
- Cheng, Joe, «leaflet: Create Interactive Web Maps with the JavaScript “Leaflet” Library», 2018. URL: < <https://cran.r-project.org/web/packages/leaflet> > (cons. 30/11/2019).
- Csárdi, Gábor, «igraph: Network Analysis and Visualization», 2019. URL: <<https://cran.r-project.org/web/packages/igraph>> (cons. 30/11/2019).

- Dünne, Jörg, *Die kartographische Imagination: Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München, Fink, 2011.
- , «Estudios del espacio. Imaginación cartográfica y ficción cosmopolita en el *Persiles* de Miguel de Cervantes», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. Hispanismo alemán: nuevos métodos, nuevas aproximaciones, 829-830 (2016), pp. 20-23.
- Elson, David, Nicholas Dames, Kathleen McKeown, «Extracting Social Networks from Literary Fiction», *Proceedings of the 48th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, 2010, pp. 138-147.
- Frank, Michael C., «Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin», en *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, ed. Wolfgang Hallet y Birgit Neumann, Bielefeld, Transcript, 2009, pp. 53-80.
- Garrett, Robert, Austin Nar, Thomas Fisher, Karsten Maurer, «ggvoronoi: Voronoi Diagrams and Heatmaps with ggplot2», *Journal of Open Source Software* 3, 32 (2018), 1096. URL: < <https://doi.org/10.21105/joss.01096> > (cons. 30/11/2019).
- Isasi, Jennifer, «Acercamiento al análisis del sistema de los personajes en la narrativa escrita en español: el caso de Zumalacárregui y Mendizábal de Pérez Galdós», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 6, 2 (2017), pp. 107-137.
- La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. de Eberhard Geisler y Mechthild Albert, Barcelona, Anthropos, 2013.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1991.
- Losada Palenzuela, José Luis, «Mapeado digital de lugares en la novela bizantina española», *Artnodes. Journal of art, science and technology* 23, 1 (2019), pp. 72-78. URL: < <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3222> > (cons. 30/11/2019).
- , «Desplazamiento de la imagen septentrional: Polonia en *Historia de las fortunas de Semprius y Genorodano*», en *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de "Los Trabajos de Persiles y Sigismunda" de Miguel de Cervantes*, ed. de Hanno Ehrlicher y Jörg Dünne, Kassel, Reichenberger, 2017, pp. 253-273.

- Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1988.
- , *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*, trad. Desiderio Navarro, Colección Frónesis, Madrid, Cátedra, 1996.
- Lozano Renieblas, Isabel, *Cervantes y el mundo del “Persiles”*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Ma, Athen, Raúl J. Mondragón, «Rich-Cores in Networks», ed. de Bin Jiang, *Plos One* 10, n. 3 (2015). URL: < <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0119678> > (cons. 30/11/2019).
- Moretti, Franco, *Distant reading*, London, New York, Verso, 2013.
- , «Network Theory, Plot Analysis», *New Left Review* 68 (2011), pp. 80-102.
- Newman, Mark, *Networks: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Okabe, Atsuyuki, Barry Boots, Kokichi Sugihara, Sung Nok Chiu, *Spatial Tessellations: Concepts and Applications of Voronoi Diagrams*, Wiley, 2009.
- Pebesma, Edzer, «Spatial Networks», 2013. URL: < <https://rpubs.com/edzer/spatialnetworks> > (cons. 30/11/2019).
- Pelorson, Jean-Marc, *El desafío del Persiles. Seguido de un estudio onomástico por Dominique Reyre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón 16), 2003.
- Rochat, Yannick, Frédéric Kaplan, «Analyse des réseaux de personnages dans Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau», *Les Cahiers du numérique* 10, 3 (2014), pp. 109-133. URL: < <https://doi.org/10.3166/LCN.10.3.109-133> > (cons. 30/11/2019).
- Rombach, Puck, Mason A. Porter, James H. Fowler, y Peter J. Mucha, «Core-Periphery Structure in Networks (Revisited)», *Slam Review* 59, 3 (2017), pp. 619-646. URL: < <https://doi.org/10.1137/17M1130046> > (cons. 30/11/2019).
- Ruhe, Cornelia, «Semiosphäre und Sujet», en *Handbuch Literatur & Raum*, ed. Dünne Jörg y Mahler Andreas, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 170-177.
- Sluiter, Engel, «The Word Pechelingue: Its Derivation and Meaning», *The Hispanic American Historical Review* 24, 4 (1944), pp. 683-698. URL: < <https://doi.org/10.2307/2508105> >.

- Suárez de Mendoza y Figueroa, Enrique, *Eustorgio y Clorilene. Historia moscóvica*, Madrid, Juan González, 1629.
- The history of cartography*, ed. de John Brian Harley y David Woodward Chicago, Chicago University Press, 1987.
- Tobler, Waldo, «A Computer Movie Simulating Urban Growth in the Detroit Region», *Economic Geography* 46 (1970), pp. 234-240.
- Turner, Rolf, «deldir: Delaunay Triangulation and Dirichlet (Voronoi) Tessellation», 2019. URL: < <https://cran.r-project.org/web/packages/deldir> > (cons. 30/11/2019).
- Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- Wallerstein, Immanuel Maurice, *The Modern World System I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, 1, New York, Academic Press, 1974.
- Westphal, Bertrand, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Wickham, Hadley, «Ggplot2: Elegant Graphics for Data Analysis», en *Use R!*, New York, Springer, 2016.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los *Palmerines* italianos

Federica Zoppi
(Universidad de Zaragoza)*

Abstract

El objetivo de mi propuesta es el estudio y la catalogación de los motivos cómicos de los libros de caballerías; el motivo representa una pequeña unidad narrativa que se manifiesta en la tradición con cierta persistencia y adquiere una identidad propia que se hace reconocible en contextos diferentes. A través del análisis de unos casos procedentes de los *Palmerines* italianos, se proponen unos ejemplos de la clasificación de posibles motivos cómicos, al tiempo que se examinan algunos de los problemas metodológicos que el estudio plantea.

Palabras clave: motivos, motivos cómicos, catalogación, *Palmerines*, libros de caballerías.

This article presents a project to study and catalogue comic motifs in the romances of chivalry; the motif represents a small narrative unit that occurs with certain frequency in the tradition, acquiring an identity of its own and becoming recognizable in different contexts. Through the analysis of some comic situations of the Italian chivalric cycle of the *Palmerines*, it is possible to propose a first classification of some potential comic motifs, discussing, at the same time, some of the methodological issues that require consideration.

Keywords: motifs, comic motifs, catalogue, *Palmerines*, romances of chivalry.



La investigación sobre los libros de caballerías se ha ido consolidando en los últimos años considerando el género como un corpus uniforme, donde las diferentes obras presentan rasgos comunes frecuentes, con respecto a situaciones, aventuras, contextos, personajes, etc. Las repeticiones, formales o de contenido, permiten la identificación de estructuras o estilos, que contribuyen a la definición de «género literario», donde,

* Este trabajo se integra en un proyecto que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizon 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención nº 794868.

sin embargo, cada novela puede destacar su propia autonomía e identidad, permaneciendo en un contexto general de corpus que se refiere a un paradigma específico. Los motivos representan, entonces, uno de estos elementos caracterizadores del discurso y de la poética del género, prisma a través del cual es posible analizar la obra en el contexto del género, tanto como en su especificidad individual.

El «paradigma pionero [...] de recogida, organización y clasificación de motivos» (Bueno Serrano, 2007b, 98) fue sin duda la clasificación de las formas folclóricas narrativas de Stith Thompson, el *Motif-Index of Folk-Narratives* (1932-1936). A pesar de que no haya estado exento de críticas¹, el criterio pragmático en el que se funda este catálogo lo ha convertido en una obra de referencia de gran difusión y de la cual se ha sacado gran provecho científico en varias literaturas nacionales y en ámbitos de distintos géneros, que ha servido de base para la elaboración de otros índices que explotan la misma metodología:

- *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, de Dominic Peter Rotunda (1942);
- *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, de John E. Keller (1949);
- *Motif-Index of Early Irish literature*, de Tom Peete Cross (1952);
- *Motif-Index of the English Metrical Romances*, de Gerald Bordman (1963);
- *Tales from Spanish Picaresque Novels: a Motif-Index*, de James Wesley Childers (1977);

¹ Se ha llamado la atención en particular sobre la dificultad de uso y la ordenación heterogénea, que conlleva a una falta de organización y coherencia; Courtés (1982, 116) critica también la falta de distinción entre el concepto de motivo y el mero elemento de clasificación; la crítica más tajante y que impulsó otra tradición metodológica sigue siendo la de Propp (1971, 21), que expresó sus reservas metodológicas por la falta de una distinción clara entre las distintas categorías de motivos, puesto que «no se puede determinar dónde termina un tema con sus variantes y dónde empieza otro»; a pesar de reconocer la utilidad práctica del *Motif-Index* de Thompson en cuanto obra de referencia, lo consideró también criticable por falta de un estudio estructural de los aspectos del cuento que pretende categorizar, premisa metodológica que estima imprescindible para todo estudio histórico. Cacho Blecua (2002) recoge y comenta algunas de las críticas principales que se formularon.

- *Motif-Index of the cuentos of Juan Timoneda*, de James Wesley Childers (1980);
- *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, de Anita Guerreau-Jalabert (1992);
- *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, de Edward J. Neugaard (1993);
- *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, de Harriet Goldberg (1998);
- *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic romancero*, de Harriet Goldberg (2000)
- *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400*, editado por la Austrian Academy of Sciences, bajo la dirección de Helmut Birkhan (2005-2010);
- *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: a Handbook*, de Jane Garry y Hasan El-Shamy (2005)²;
- *A Motif Index of The thousand and one nights*, de Hasan M. El-Shamy (2006).

En esta tradición se inscriben estudios más recientes, dedicados a la catalogación de motivos en los libros de caballerías castellanos:

- la monumental tesis doctoral de Ana Carmen Bueno Serrano, de 2007, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, que se centra en las obras producidas entre 1508 y 1516. En concreto se trata de un corpus de siete libros de caballerías: el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián*, el *Florisando*, el *Palmerín de Olivia*, el *Primaleón*, el *Lisuarte de Grecia* y el *Floriseo*.
- la tesis doctoral de Karla Xiomara Luna Mariscal, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, defendida en 2009 y publicada en 2013;

² Los autores declaran explícitamente la intención de relacionar este índice con la obra de Thompson, presentándolo como su introducción y ampliando su ámbito de estudio.

- a estas se añade otra tesis doctoral, la de Kristin M. Neumayer, *Index and study of plot motifs in some Spanish libros de caballerías*, de 2008, defendida en la Universidad de Wisconsin-Madison³.

Estos estudios, en particular los dos primeros mencionados⁴, complementan una labor científico-teórica que se ha ido construyendo durante años sobre la aplicación del concepto de motivo a la literatura caballerescas castellana, investigando el mismo concepto de motivo, su pragmática y su productividad en el ámbito caballeresco, línea de investigación abierta, en el ámbito hispánico, por Cacho Blecua (2002, 2012). Por lo general, podemos considerar normalizada la definición de motivo como una unidad narrativa recurrente y estereotipada del contenido, que presenta cierta persistencia en la tradición, aunque pueda manifestarse con variaciones dependiendo de los contextos narrativos, de la intención e inspiración del autor. Entre las varias elaboraciones teóricas sobre la definición de motivo fue fundamental la aportación de Segre (1985) destacada por Luna Mariscal (2013, 28) «por rescatar el valor narrativo de esta noción». En particular, Segre operó una distinción entre la realización de los motivos en el plano narrativo del contenido y las funciones narrativas en cuanto modelos estructurales del relato⁵, alejándose de la aproximación de Propp, que coloca, en cambio, el motivo en un plano más abstracto: según la escuela del formalismo ruso el motivo representa una función y es, como tal,

³ Merece la pena añadir también la aportación de Lucía Megías (1996) que, aun sin trabajar en un corpus extenso, al comparar *La leyenda del Cavallero del Cisne* y el *Libro del caballero Zifar*, crea un esquema estructural que se puede extender en su campo de aplicación también a otros textos; de hecho, proporciona un índice que organiza el discurso en tres niveles: el motivo, la fórmula y la expresión formularia, es decir, la realización de la misma fórmula en un contexto determinado (Bueno Serrano, 2007a, 142).

⁴ La tesis de Daniels, en cambio, sigue más el planteamiento de la cuestión proporcionado por Propp, que, según una perspectiva formalista, considera el motivo más como una función relacionada al valor de las acciones de los personajes en el marco del desarrollo del enredo. Se trata de un planteamiento que, aunque admita variaciones en la realización de los motivos, siempre les atribuye el mismo significado narratológico.

⁵ Además de definir los motivos como «unidades de significados» (Segre, 1985, 357), el estudioso reconoció la importancia del factor de la recurrencia de este elemento: «la estereotipia puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (repetición en una sucesión de textos considerados como texto total)» (*ibid.*).

invariable, «verdadera unidad estructural del cuento» (Brémond, 1984, 38), mientras que su contenido no es estable; por lo tanto, no formaría parte en sí mismo del relato, sino que permite establecer relaciones y conexiones entre los elementos que, en cambio, forman parte de la narración⁶.

Aurelio González (1990, 2003, 2012), a partir de la propuesta formalista y en el marco del análisis narratológico del relato, elaboró un concepto de motivo relacionado con los mecanismos de funcionamiento del texto que se expresa, sin embargo, en manifestaciones variables, aplicando esta categoría al estudio del romancero. Tomo prestadas las palabras de Luna Mariscal (2013, 40), que describe cómo, en la perspectiva del estudioso, los motivos son «contenidos narrativos fabulísticos estables expresados a través de estructuras de discurso variables»: en este sentido, son expresiones del significado más profundo de la narración –de la fábula, efectivamente– que, sin embargo, pueden realizarse en formas variadas y variables, manteniendo abierta la estructura de la narración en un plano superior. Si el planteamiento de la cuestión de Cacho Blecua se presenta bajo un enfoque pragmático, para un estudio de los motivos según una perspectiva diacrónica y comparativa, Aurelio González propone una perspectiva sincrónica, que analiza el motivo como unidad sintagmática, centrada en las funciones narratológicas de los motivos (Luna Mariscal, 2013, 39).

La comicidad parece ser un ámbito en el que el concepto de motivo puede ser especialmente fructífero: desde su primer empleo, el motivo como instrumento para analizar el relato produjo los resultados más notables en el campo de los estudios folclóricos. A la hora de la elaboración de los catálogos mencionados, la recurrencia en la tradición y la fijación del contenido en formas estereotipadas representan dos ejes que marcan la misma identificación de los motivos, tanto en el marco de un corpus

⁶ Brémond (1984, 38) llega a considerar esta cuestión como «un falso dilema»: «en realidad, la estructura interna y la función contextual implican ambos elementos relativamente estables, que pueden servir para definir el motivo en su generalidad, y elementos más variables que pueden servir para definir submotivos que especifiquen el motivo en varios sub-corpus, o bien para caracterizar variantes únicas, las llamadas *apax*, en la periferia del motivo». Véanse también sus trabajos más recientes (Brémond, 2000, 2007) para una propuesta de un modelo de índice (desarrollado a partir de su tesis doctoral, *Logique du récit*) que se puede aplicar a todo relato, en particular a las formas narrativas breves.

textual, como en relación con un contexto cultural determinado (Vázquez Precio, 2000, 51). En este sentido, lo cómico, interpretado como categoría literaria, se alimenta de tradiciones folclóricas, incluso festivas y carnavalescas⁷, bien reconocibles para un público que haya podido asistir a estas manifestaciones y tenga, luego, la posibilidad de encontrarlas reinterpretadas en algún contexto literario (o artístico). El estudio de lo cómico, de hecho, bajo una perspectiva metodológica, siempre tiene que contextualizarse en una época concreta; la categoría de la comicidad está estrechamente vinculada con la cultura y la sociedad en la que se produce y a la que se dirige, saca su fuerza irreverente de un patrimonio cultural (incluso folclórico) compartido y, precisamente por esta razón, se mantiene en perpetua evolución.

Además, me parece interesante intentar aplicar esta perspectiva, es decir, la búsqueda de motivos cómicos, a un corpus como el caballeresco, que se produce y desarrolla en el cruce entre Edad Media y Edad Moderna, fundándose en los cimientos culturales medievales, pero dirigiéndose a un público renacentista y, además, perteneciente a una de las estructuras más identificativas del mismo Renacimiento, la corte, que representa también uno de los entornos principales donde se desarrollan los enredos caballerescos.

En este sentido, la vertiente folclórica no es el único factor de identificación de los motivos que es oportuno tomar en cuenta, puesto que la elaboración de lo cómico como categoría literaria (o como género) depende también de una tradición literaria de transmisión culta, que, aunque pueda relacionarse con el folclore, se funde con otras inspiraciones e influencias. No hay que olvidar que, de hecho, lo cómico y la risa son objeto también de planteamientos teóricos en varios tratados de poética y retórica

⁷ Es imposible no mencionar en este sentido un trabajo fundamental en este ámbito, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: en el contexto de François Rabelais*, publicada por Bajtín en 1965, que rastrea varios motivos folclóricos y carnavalescos –aún sin detenerse en detallar la definición teórica de motivo– que se encuentran en la obra de Rabelais. En lo que atañe al motivo, Courtés (1980) caracteriza efectivamente el motivo como una unidad cultural: su realización en múltiples modalidades correspondería, entonces, con la variedad de las realizaciones etno-culturales posibles, con las que el motivo compone figuras combinatorias, que, sin embargo, mantienen un fondo originario antropológico común.

compuestos en el Siglo de Oro, donde se intenta abarcar este asunto relacionándolo, en la mayoría de los casos, con la comedia y con las escasas afirmaciones aristotélicas sobre la cuestión. Se intenta, entonces, interrogarse sobre las causas eficientes de la comicidad, sobre los agentes y los medios de lo cómico, proporcionando en algunos casos una clasificación embrionaria de situaciones, personajes, expresiones retóricas que se configuran como más adecuadas y eficaces para suscitar la risa⁸.

Lo cómico en la literatura caballeresca es un tema relativamente inexplorado, al cual se han dedicado unos estudios específicos sobre unos elementos o episodios concretos detectables en algunas novelas⁹. Falta, sin embargo, una perspectiva de conjunto, que examine estas circunstancias concretas a la luz de una posible poética común.

Durante mi reciente trabajo con el equipo de investigación del Progetto Mambrino de la Universidad de Verona, he tenido la posibilidad de explorar el complejo mundo de las continuaciones italianas que forman parte del ciclo de los *Palmerines*, con el objetivo de redactar un repertorio

⁸ A pesar de que, en el tratamiento de este asunto, la prosa quede al margen con respecto a la comedia, y la novela en particular, género todavía nuevo, cuya descripción y definición quedaba por teorizar, es posible sacar unos datos sobre lo cómico que se puedan generalizar para entender qué se consideraba cómico en la época y cuáles eran los medios artístico-literarios más aceptados para suscitar la risa, frente a los que se consideraban inadecuados e indignos. En este sentido, para profundizar el tema y contextualizar el estudio de los motivos cómicos, algunos de los tratados que me propongo examinar son: M. Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano* (1580); A. López Pinciano, *Philosophia antiqua poética* (1596); L.A. de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602); L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética* (1611); F. Cascales, *Tablas poéticas* (1617). A estos, se añaden algunos tratados italianos, que tuvieron gran difusión y que eran, por lo tanto, conocidos tanto por los teóricos como por los autores, como el mismo Cervantes (según el destacado estudio de Riley sobre la “teoría de la novela” del autor). Entre ellos, merecen especial atención: A.S. Minturno, *L’arte poetica* (1564); L. Castelvetro, *Poetica d’Aristotele volgarizzata et sposta* (1570); A. Piccolomini, *Le annotazioni alla poetica di Aristotele* (1575); A. Riccoboni, *De re comica ex Aristotelis doctrina* (1579); T. Tasso, *Discorsi dell’arte poetica e del poema eroico* (1587). En este marco, también *Il libro del cortegiano* (1528) de Castiglione (y la traducción en castellano realizada por Boscán, de 1535) es una aportación interesante, ya que ofrece un manual de comportamiento sobre lo que se consideraba conveniente en el entorno de la corte, también con respecto a los chistes y a los cuentos o anécdotas humorísticas, sus consecuencias en las interacciones sociales y su utilidad.

⁹ Véanse en particular Bognolo (1995), Herrán Alonso (2003), Marín Pina (2002), Río Nogueras (2004, 2012), Sales Dasí (2005), González (2008). Daniels (1992) dedicó su tesis doctoral (defendida en la Universidad de Harvard en 1976) al estudio de la función del humor en los libros de caballerías, sin detenerse en el contexto cultural y en el concepto general de qué se consideraba en la época.

(que está en sus fases finales) según el modelo del repertorio de los *Amadis* (Bognolo, Cara, Neri, 2013). Las situaciones cómicas que he encontrado a la hora de leer las varias novelas italianas del ciclo de los *Palmerines* me llamaron la atención sobre este aspecto del género; por lo tanto, a título de ejemplo, iré señalando algunos de los casos sacados de este sub-corpus caballeresco en lengua italiana que representan unos potenciales objetos de estudio bajo la perspectiva de la búsqueda de motivos y que me permiten también empezar a enfocar los problemas metodológicos del trabajo¹⁰.

En concreto, voy a enfocar dos categorías de submotivos que dan prueba de ser productivos en este corpus, presentando el ya mencionado rasgo de frecuencia, condición necesaria para la identificación de un motivo. Siguiendo el esquema proporcionado por Luna Mariscal (2013, 20), la jerarquía de los elementos que forman parte del motivo, en la medida de lo posible, dará prioridad a la acción, y, a continuación, al sujeto, al objeto y a la circunstancia. La primera categoría de motivos y submotivos que se analiza es la que se podría definir de «burlas matrimoniales»; la acción concierne algún engaño, en pura forma verbal, por parte de los padres en el ámbito del futuro matrimonio de la hija, haciéndole creer una mentira sobre su esposo; el sujeto son entonces los padres, tanto la madre como el padre; el objeto, la hija y las circunstancias, que se podrían identificar en los pormenores de la mentira, representan las variantes del motivo, que se concreta y especifica en realizaciones diferentes, produciendo, además, reacciones diferentes en la víctima de la burla.

¹⁰ La estructura de los motivos se presentará siguiendo las pautas del índice de motivos de Luna Mariscal (2013, 17-21), siendo el más reciente y fundándose en las mismas premisas teóricas en las que este estudio se inscribe; además, considera un corpus de historias caballerescas breves que se vincula de forma particular a la tradición folclórica. En lo que atañe a la primera forma en la que se presenta su catálogo, el índice clásico por motivos, en su presentación, la estudiosa se acercó al modelo propuesto por Guerreau-Jalabert, que, al vincularse a la tradición literaria artúrica, elabora varios motivos caballerescos, relacionándolos con el folclore. De acuerdo con este modelo, sigo entonces la ordenación alfabética establecida por Thompson, proponiendo una posible incorporación de nuevas variantes. Merece la pena mencionar también que, ya que la redacción de catálogos de motivos de los libros de caballerías representa un campo de investigación que se podría concretamente trasladar al ámbito digital, convirtiéndose en una base de datos, abierta, interrogable e interoperable, parece oportuno y fructífero intentar conformar estos estudios según criterios formales coherentes comunes, que faciliten esta labor futura.

En el cap. 30 del *Flortir I*, el emperador Primaleone finge desconocer las intenciones amorias de la hija Larisea hacia Ernesto; el autor describe esta situación afirmando que Primaleone «si volse pigliare solazzo di lei» (f. 122v):

«Figliuola, mi pare di comprendere che voi non siete ancor disposta a maritarvi e per ciò non vi voglio altramente sforzare ad accasarvi con Ernesto, figliuolo del re di Francia, il quale vi ama svisceratamente, benché mi rendo certo che non ve ne siete ancora avveduta, nondimeno se pur vi piace questo accasamento, ditelomi, che io vi contenterò di tutto quello che desiate». La infanta, che era accorta, comprese che Ernesto l'avesse chiesta per moglie, e vedendo lo imperatore con lieto viso, tutta accesa di color vermiglio rispose: «Signore e padre mio, io dopo che conosco che cosa sia ubbidire a padre e madre, ho disposto di non uscire punto di quanto vi sia in piacere. Bene è vero che mostrandomi Ernesto con quei modi che poteva di amarmi, non ho potuto dopo longa battaglia ripararmi da non amarlo, tuttavia non mi sono lasciata trascorrere a voler quel che a voi non piacesse. Farete adunque di me quel che più vi piacerà, che io del voler vostro sarò contenta». Tanto piacque a Primaleone questa risposta, che tolta nelle braccia la figliuola, le baciò teneramente la fronte e disse: «Benedetto sia Iddio che dà allegrezza di così ubbediente figliuola e perciò vi avviso che siete promessa ad Ernesto per moglie».

La que se presenta, inicialmente, como una inocente burla parece convertirse en una prueba de la obediencia de la hija por parte del emperador a la hora de aceptar sus recomendaciones matrimoniales. Thompson registra los motivos *H387. Bride test: obedience* y *H473. Test of wife's obedience*, que hacen referencia a una ocurrencia parecida, cuyo agente, sin embargo, es el futuro marido o marido de la mujer implicada. No se mencionan motivos análogos que impliquen, en cambio, la presencia del padre que pone a prueba la obediencia de la hija («Bride's obedience tested by father» o «Test of daughter's obedience») y tampoco en los índices de Bueno Serrano y de Luna Mariscal se documenta una ocurrencia similar. Pero, aun admitiendo esta variación, no se haría constar la naturaleza burlesca del episodio, que se declara explícitamente en las palabras del autor al describir las intenciones de Primaleone y que, solo en su conclusión, se concreta en una prueba de obediencia, sin explicitarse esta intención por parte del emperador, cuyo único propósito declarado es el de sacar un momento de

entretenimiento. Por lo tanto, sería quizás más adecuado indicar la pertenencia de este submotivo al motivo genérico *X900. Humor of lies and exaggeration*, en el ámbito del cual se podría proponer la subcategoría de «Lies about marriage», con las consecuentes variantes:

X900-X1899. Humor of lies and exaggeration.

X.1820. (Z)¹¹ Lies about marriage

X.1821. (Z) Parents lie to daughter about her marriage

X1821.1. (Z) Father/mother pretends they do not know daughter's love interest (*Flor. I*, 30)

Además, habría que tener en cuenta también la actitud de la misma Larisea, «che era accorta», y que parece desempeñar la función del «burlador burlado»: de hecho, se percata de las intenciones burlescas del padre (reveladas por su expresión facial, que se describe como «lieto viso») y de que, detrás de ellas, se esconde la efectiva propuesta de matrimonio de Ernesto; la joven da entonces prueba de su astucia, mostrando su obediencia a la voluntad paterna, pero siendo a la vez consciente de que esta coincide con su mismo deseo.

Siempre en el mismo ámbito, en el cap. 60, en cambio, Argenta le dice a Fiordiana, su hija, siempre burlándose de ella, que tendrá que unirse en matrimonio con Tirteo, en lugar de Flortir, su amado:

Fu chiamata Fiordiana, alla quale disse la madre per scherzo: «Figlia mia noi vi abbiamo maritata a Tirteo per consentimento di Flortir, il quale mostra di non volersi maritare.» «Signora madre, rispose la infanta ridendo, quando udirò il signor Flortir ragionare di lasciarmi in poter d'altri, lo riputerò poco savio che abbia voluto arriscarsi nell'avventura del castello perché altri ne possedesse il premio [...]» Queste parole passarono il cuore a Flortir di modo che non si potè contenere di non abbracciarla presente suo padre e madre, i quai della sua schietta natura si risero (f 207r).

En este caso, es la madre la que se burla de la hija y de su futuro

¹¹ Siguiendo el ejemplo de Bueno Serrano (2017b) y de Luna Mariscal (2013), identifico los nuevos registros que propongo con una letra Z entre paréntesis, después del número clasificatorio asignado.

casamiento. El submotivo que se acaba de proponer X.1810 (Z). *Parents lie to daughter about marriage* parece desarrollarse en más variantes, planteando más posibilidades de reacción por parte de los actantes víctimas de la burla: ambas doncellas parecen darse cuenta de que son víctima de una burla, pero manifiestan su inteligencia de formas diferentes; Larisea finge caer en el engaño y acepta someterse a la voluntad del padre, puesto que sabe perfectamente que, de esta manera, va a alcanzar su deseo; Fiordiana, en cambio, más atrevida e impertinente, se ríe abiertamente de la tentativa de la madre y explica los motivos por los que desconfía de sus palabras, que radican en la sabiduría de su amado Flortir. Primaleone interpreta las palabras de Larisea como una prueba de obediencia, sin darse cuenta de la astucia de la hija, mientras que, en este segundo caso, la respuesta de Fiordiana se convierte en una prueba de amor y confianza hacia Flortir.

Nuestro esquema, entonces, podría desarrollarse de la siguiente forma:

X900-X1899. Humor of lies and exaggeration.

X.1820. (Z) Lies about marriage

X.1821. (Z) Parents lie to daughter about her marriage

X1821.1. (Z) Father/mother pretends they do not know daughter's love interest (*Flor. I*, 30)

X1821.2. (Z) Parents lie to daughter about daughter's fiancé abandoning her

X1821.2.1. (Z) Father/mother pretends daughter's intended does not want to marry (*Flor. I*, 60)

La casuística de estas burlas abarca también otro episodio, otra vez procedente del *Flortir I*: en el cap. 110¹², Gaudenzio, tras haber comprobado los sentimientos del caballero Tarando hacia su hija Corazia, le hace creer a la doncella que Tarando está a punto de casarse con otra joven, la princesa de Egipto:

Volendo pigliarssi giuoco, disse: «Questo cavaliere è venuto a pigliar commiato

¹² En el ejemplar que manejamos, se indica erróneamente como cap. 109.

da voi perché lo imperatore ha scritto che lo ha maritato con la figliuola del re di Egitto ed è astretto di partirsi ora.» Grinalda mostrò che le ne dolesse, ma Corazia svenne di maniera che se ne sarebbe avveduto ciascuno se non si appoggiava alla madre, la quale vedendo il marito ridere, disse: «Confortatevi figliuola, che io vi certifico che sarà contento il cuor vostro» (f. 355v).

Se produce entonces una nueva reacción, en este caso física, el desmayo. Y la risa, en este episodio, es la respuesta del mismo Gaudenzio – también en este caso padre de la víctima de la burla, así que la relación entre los dos agentes autor/víctima permanece invariable–, que expresa de esta forma la satisfacción al ver a su hija caer en el engaño. La verdad queda revelada por parte de la madre de la víctima, Grinalda, que se mueve a compasión por el dolor de la hija. Seguimos, entonces, desarrollando nuestro esquema con una variante: la razón burlesca por la cual el futuro esposo habría abandonado a la joven, de hecho, tiene una nueva especificación, es decir, la supuesta intención de casarse con otra doncella:

X900-X1899. Humor of lies and exaggeration.

X.1820. (Z) Lies about marriage

X.1821. (Z) Parents lie to daughter about her marriage

X1821.1. (Z) Father/mother pretends they do not know daughter's love interest (*Flor. I*, 30)

X1821.2. (Z) Parents lie to daughter about daughter's fiancé abandoning her

X1821.2.1. (Z) Father/mother pretends daughter's intended does not want to marry (*Flor. I*, 60)

X1821.2.2. (Z) Father/mother pretends daughter's fiancé abandoned her to marry someone else (*Flor. I*, 110)

Análogamente, en el cap. 107 del *Flortir I*, se presenta otra situación parecida, pero protagonizada por el Soldán de Persia, que se burla de su propia hija, Aurora, enamorada del héroe protagonista, Flortir, haciéndole creer que el caballero la había rechazado en búsqueda de una doncella más hermosa que ella:

Il Soldano, per pigliarsi giuoco, levò in piè e presa la figliuola per mano, disse: «Io vi giudico, o signora, di gran giudizio, poi che vi avete saputo eleggere così bello, valoroso, e ricco marito, ma egli dice che vorrebbe donzella di maggior

bellezza, che non siete voi». Aurora tutta arrossita di vergogna rispose: «Se vorrà il signor Flortir guardare al grande amore che io gli porto e non alle mie bellezze, egli mi giudicherà degna di lui: ma se io non sapessi che voi ancora avete sentito quanto voglia la possanza di amore, vi chiederei perdono del mio fallo» e cominciò a piangere. Il Soldano abbracciandola teneramente, disse: «Qua non si ha da piagnere, perché io sono venuto per rallegrarvi di quel che più bramate», e preso per mano Flortir se lo strinse al petto e disse: «Figliuolo mio, io benedico quel giorno che tornasti in Persia, poi che me ne doveva riuscir tanto bene» (f. 347r).

Se sigue ampliando el abanico de posibles reacciones: Aurora en este caso aparece en seguida resignada a aceptar la voluntad de Flortir y rompe a llorar, reacción diametralmente opuesta a la risa de Fiordiana. Al contrario de Fiordiana, entonces, la doncella representa no solo la función narrativa, sino también la actitud de víctima. Además, en el marco de la estructura jerárquica de nuestras burlas matrimoniales, se añade un ulterior pormenor en lo que atañe a la circunstancia, es decir, la razón (fingida) de la acción (fingida):

X900-X1899. Humor of lies and exaggeration.

X.1820. (Z) Lies about marriage

X.1821. (Z) Parents lie to daughter about her marriage

X1821.1. (Z) Father/mother pretends they do not know daughter's love interest (*Flor. I*, 30)

X1821.2. (Z) Parents lie to daughter about daughter's fiancé abandoning her

X1821.2.1. (Z) Father/mother pretends daughter's intended does not want to marry (*Flor. I*, 60)

X1821.2.2. (Z) Father/mother pretends daughter's fiancé abandoned her to marry someone else (*Flor. I*, 110)

X1821.2.2.1. (Z) Father/mother pretends daughter's fiancé abandoned her to marry a more beautiful maiden (*Flor. I*, 107)

Se puede entonces notar cómo el autor, Mambrino Roseo, proporciona varias ocurrencias del mismo motivo de las burlas matrimoniales, jugando con algunas variaciones que acaban ofreciendo un abanico de reacciones posibles, que configuran rasgos diferentes de la personalidad de las doncellas víctimas de estas burlas y, a la vez, una breve casuística de

cómo las hijas se relacionan con los padres en el contexto de las decisiones matrimoniales. El autor desarrolla el enredo de estos episodios creando una estructura común, en la que se insertan pequeñas variaciones significativas; siguiendo este planteamiento, sería posible comprobar si también en el marco de otros episodios, no necesariamente burlescos, Roseo aplica este mismo esquema, para sacar unas conclusiones sobre sus estrategias narrativas: el motivo, entonces, constituye una herramienta útil no solo para identificar, en un corpus dado, elementos que se relacionan con la tradición literaria o folclórica, sino también para analizar técnicas narrativas, que pueden ser específicas de un autor o también extenderse a todo un género.

Otro elemento que en los *Palmerines* italianos manifiesta cierta persistencia y que se relaciona con momentos de diversión y risa es el enano enamorado. Bueno Serrano (2007a, 110) subraya que normalmente el enano en los libros de caballerías desempeña el papel de «medianero o intermediario en el amor»; pero, por otra parte, «los enanos [...] son feos, traidores, perversos, mentirosos, descorteses y vengativos» (308).

En los *Palmerines* italianos los enanos aparecen frecuentemente como seres ridículos, según la postura destacada por Marín Pina (2002, 252) con respecto al *Clarisel de las Flores*, donde Jerónimo de Urrea explora la «comicidad de la fealdad, la estética risible de los feos». El enano Membrudín pertenece a esta categoría, a pesar de tener un gentil rostro y un aspecto agradable y tener sangre noble; se enamora de la princesa Felisalva, según el modelo ya proporcionado por el «enano muy torpe y feo» Busendo (*Amadís de Grecia*, II, 23, 295), enamorado de Niquea en el *Amadís de Grecia*. Marín Pina llama la atención sobre el trato a Membrudín por parte de la princesa y sus doncellas, que se ríen de sus pretensiones amorosas a pesar de su aspecto físico, así que el enano acaba desempeñando el papel de bufón de corte¹³.

Bueno Serrano, entre los motivos que conciernen a los enanos, incluye motivos amorosos, por ejemplo, el *Rechazo de enano como pretendiente por doncella* (y *Resistencia de doncella a los avances de un enano*) y la *Venganza del*

¹³ Para el enano en cuanto motivo caballeresco véase también Bueno Serrano (2005).

enano, pretendiente de una doncella (ambos en *Florisando*, 6, 7). El enano se menciona como sujeto burlado en el motivo *Burla por cobardía de enano* (en *Floriseo*, 2, 12), así como burlador: *Burla de enano por su propia fealdad* (en *Floriseo*, 2, 8).

En el ámbito de la categoría identificada por Thompson X700-X799. *Humor concerning sex*, se podría plantear la hipótesis de incluir un motivo específico sobre las manifestaciones amorosas que implican la presencia de enanos como agentes y, en concreto, su amor hacia doncellas hermosas, que contrastan con su propia fealdad:

X700-X799. Humor concerning sex
X770. (Z) Humor concerning dwarf's love

En las continuaciones de los *Palmerines* podemos mencionar al enano Belviso (*Primaleone IV*), que, como le ocurre a Membrudín, se enamora de Aliandra, enamorada, por su parte, de uno de los caballeros protagonistas, Darineo:

«Per certo signora donzella quando non mi paresse che il Cavalier dalla Sirena vi amasse e che voi teneste a lui per Cavalier vostro, io mi offrirei di servirvi tutto il tempo di mia vita, così mi ha cattivato la vostra gran bellezza.» Aliandra ri-
dendo molto insieme con Darineo della proferta del nano sì come piacevole molto, gli rispose: «Belviso mio, il Cavalier dalla Sirena serve altra donzella più di me bella e più degna del suo amore, però [non] sarei io riputata volubile se in altri ponessi il mio amore.» «Signora mia, le disse Belviso tutto allegro, non voglio adunque (quando io non faccia dispiacere al Cavalier della Sirena) che altro amante e servitore accettate che Belviso, perché mi siete così entrata nella fantasia che se con l'arme vincerete i Cavalieri in battaglia come avete me vinto con la vostra bellezza, già potete presumere che tutto il mondo sia vostro.» «Non voglio, disse Darineo allora, che voi Belviso mi togliate l'amore di questa vaga donzella, perché non consento io in quel che ella ha detto che io non l'ami, provvedetevne pur di un'altra che questa è la mia, che a voi non è per mancarne.» [...] Darineo per prendersene diletto, dopo l'averlo stancheggiato un pezzo, gli disse: «Orsù Belviso, ancora che a me gravi molto il concedervi quel che chiedete, considerato nondimeno i meriti vostri e i servigi che mi avete fatti né cessate di fare, son contento di condescendere a vostri prieghi.[...]» Tre giorni navigaron con questa allegrezza nei quali il nano serviva con tanta affezione la donzella che ella si stupiva della gran prontezza sua e dove prima si burlava

dell'amore del nano cominciò per forza di tanti amorevoli servigi a portargli affezione, ma non di quella che avrebbe egli voluto» (cap. 21, f. 74v-75r).

Podemos seguir desarrollando la estructura de nuestro motivo:

X700-X799. Humor concerning sex

X770. (Z) Humor concerning dwarf's love

X771. (Z) Dwarf in love with beautiful princess/maiden

X771.1. (Z) Dwarf's unrequited love (*Primaleone IV*, 21; *Clarisel*, f270va¹⁴)

Estamos en el mismo ámbito identificado por Bueno Serrano con los motivos *Rechazo de enano como pretendiente por doncella* (y *Resistencia de doncella a los avances de un enano*), pero cambia el punto de vista, puesto que el enfoque es, en nuestro caso, el agente más que la acción, es decir el enano en cuanto agente cómico: su amor no correspondido lo convierte en objeto de burlas por intentar conquistar a una doncella tan superior a él, por hermosura y nivel social.

La misma situación se encuentra también en *Platir II*, con el enano Raganello, enamorado de Placida, así como con Busendo del *Amadís de Grecia*.

Avevano in questo viaggio solazzevoli ragionamenti sempre perciò che Raganello il nano, che si era tutto perso nell'amore della bella Placida e si credeva di esser da lei amato per la buona cera che di continuo gli faceva, diceva cose di gran piacere e gran trastullo, con che si rallegrava il re molto e perciò che talora la bella Placida era in qualche stretto ragionamento con don Darnandro, il nano ne era entrato in gran gelosia e non potendo star saldo veniva in tanta collera che diceva cose di pazzia. Arispoldo, che aveva piacer grande di vederlo sdegnato, gli diceva: «Io molto mi dubito Raganello mio che tu non ti abbi giuocato quanto favore hai mai avuto dalla bella Placida, che mi par di veder che questo don Darnandro ti vuole scavalcare; apri gli occhi se non vuoi trovarti con le mosche in mano.» Raganello, quasi piangendo di collera e di sdegno, gli rispose: «Bene mi sta ogni male, io me lo merito, che mi ho nodrita la serpe in seno; voglio che sappiate [...] che, innanzi che io mi mettessi a servir questa gentil

¹⁴ En lo que atañe al enano Membrudín en el *Clarisel* se indican las referencias de Marín Pina (2002, 253).

donzella, ella faceva a lui poco favore, ma io avendomi la sua grazia acquistata, la pregai che per mio amore gli volesse far qualche favore, sciocco che io fui, e ella che è non men graziosa che bella, per farmi onore della mia richiesta, lo fece [...]. So che ama me solo, e niun'altro da me in fuori è signor del cuor suo.» [...] Il re, che nel suo secreto smascellava di ridere, per più irritarlo gli diceva: «Di tutte queste cose Raganello mio tu stesso te ne hai dato cagione e per qual cagione ti movesti a fargli far favore da questa bella signora perché mi vincesses, che ingiuria ti ho io mai fatta?» «Tanto è, rispose Raganello, se l'uomo potesse far una cosa due volte, so ben io come andrebbe, ma per Dio, signor cavaliere, aiutatemi contra questo traditore, e uccidiano tutti due, vendicandoci a un tratto amendui dell'una, e l'altra ingiuria. Io per non esser anco stato armato cavaliere non posso portare arme se non questo cortello che mi è concesso per poter difendermi da gatti, e da cani, che se cavalier fossi, ben gli farei vedere quel che egli è, facendolo pentire del suo errore, ma supplirete voi nel dargli che sete cavalier così valente.» Il re rideva di cuore nel suo secreto e la Duchessa e Lucida, che gli erano appresso, non potevano contenere le risa, di che, avvedutosi il nano, saltò in maggior furia e disse: «Vi paiono signore, cose queste da ridere? Non ho io forse ragione?». «Raganello amico, gli disse Lucida, ben sappiamo noi la ragion grande che avete e il gran torto che ha avuto don Darnandro e ha contra di voi, ma ci ridiamo come sete stato sì poco accorto in cercar in danno vostro mettere in grazia di Placida questo cavaliere. Fu error grande, Raganello, e fosti mal consigliato [...]» (cap. 66, f. 248v-250r).

En este caso podemos encontrar también un ejemplo de enano celoso, encolerizado e indignado a causa de las atenciones que un caballero manifiesta hacia su amada¹⁵.

¹⁵ Inolvidable el episodio del *Furioso* de Ariosto, donde Orlando, por celos, enloquece después de descubrir la relación entre su amada Angelica y Medoro; sin embargo, antes que resignarse a la evidencia, Orlando niega esta posibilidad e intenta convencerse de que está siendo víctima de un engaño y que Angelica está enamorada de él (cantos XXIII, 100-136; XXIV, 1-14), como también intenta hacer el mismo Raganello. Thompson registra esta clase de motivos con *T24.3 Madness from love*, aunque, también en este caso, podría haber casos de coincidencias, puesto que la locura es factor desencadenante de muchas situaciones cómicas.

X700-X799. Humor concerning sex

X770. (Z) Humor concerning dwarf's love

X771. (Z) Dwarf in love with beautiful princess/maiden

X771.1. (Z) Dwarf's unrequited love (*Primaleone IV*, 21; *Clarisel*, f270va)

X771.2. (Z) Dwarf's suffering for his own ugliness in comparison to his beloved's beauty (*Amadís de Grecia*, II, 23,)

X771.3. (Z) Jealous dwarf (*Platir II*, 66)

En este caso, el enano se hace víctima de la actitud burlesca del rey Arispoldo, que alimenta su enojo provocándolo con la acusación de ser el único responsable de esta situación. Emerge, entonces, la naturaleza vengativa de Raganello, que se deja llevar por la cólera y propone a Arispoldo matar a su rival en amor. También en este caso, nuestro motivo se superpone y entrelaza a otros, puesto que uno de los rasgos que se atribuyen a los enanos en el patrimonio folclórico rastreado por Thompson es precisamente su naturaleza traidora, como se expresa en los motivos *F451.5.2. Malevolent dwarf*—del que se tiene constancia también en el corpus caballeresco, como registran Bueno Serrano (2007b, 708) y Luna Mariscal (2013, 350)—, *F451.6.11. Dwarf's betray* y *K2277. Treacherous dwarf*—Bueno Serrano (2007b, 793) y Luna Mariscal (2013, 402).

Orsachino en el *Flortir II* se describe como un enano «molto piacevole e allegro» (cap. 13, f. 53v), que sabe entretener con sus «dolci motti» (*ibid.*) la compañía caballeresca durante el viaje, manteniéndola «in festa» (*ibid.*). Sus cuentos sobre sus hazañas amorosas, efectivamente, proporcionan un momento de diversión y risa, en particular su pasado casamiento con una doncella contra su voluntad; después de un año transcurrido serenamente, empezó a emerger la naturaleza «bestial» de la mujer, que le pegaba numerosas palizas de las que Orsachino no sabía defenderse, puesto que la mujer era de tamaño superior al suyo. El resultado es un sabroso cuento de las peleas matrimoniales de Orsachino: la mujer es comparada con una criatura infernal y con un tigre por los rasguños y los mordiscos que el enano recibía de su parte. Con esta mujer vivió durante cinco años (aunque le parecieron veinte), después de los cuales su esposa falleció; precisamente a causa del trauma de este casamiento, el enano ya no quiere volver a casarse.

En el *Índex* de Thompson encontramos el motivo *S60. Cruel spouse* en el ámbito de *S. Unnatural cruelty*, que sin embargo adquiere en este caso un valor cómico e, incluso, carnavalesco, con la violencia física padecida por el pobre Orsachino, que se configura como un elemento típico que suscita risa:

«Deh, narraci nano mio, gli disse Clizia, ciò che ti è con cotesta tua moglie avvenuto, che sarà un trastullarci alquanto per l'affanno di questo lungo camino» «Voi saprete, il nano disse, che la reina mia signora quando venne in questo regno a marito, condusse seco una donzella assai bella e conforme alla statura mia, e fece col re tanto che me la diede per moglie ben contra volontà mia, non perché la donzella mi dispiacesse per difetto che nella sua persona avesse, ma perché aveva da molti udito e in molti libri letto che sono le donne indomite e bestiali, perché sì come sono sottoposte all'ire, a gli sdegni, alla alterezza e a tanti altri difetti umani e per non avere in loro discorso di ragione e la discrezione da poter questi difetti moderare, si lasciano trasportar da essi, come il cavaliere da cavallo che non abbia in bocca il freno, pur come la mia sorte volle, mi lasciai governare ad accettarla e da principio credetti di avere trovato la mia ventura, ma non passò un anno che, tornando ella nella sua bestial natura [...], mi diventò sì fiera, sì dispettosa e indiavolata, che ogni dì mi conveniva venir seco per disperato a pugni e a calci e sì come io sono di poco corpo, come vedete, e ella più tosto maggior di me, i pugni e calci andavano di pari e talora con qualche mio disvantaggio. Né fu mai possibile che io potessi raffrenarle la lingua, che sempre malediceva, bestemmiava e gridava, che pareva che avesse mille diavoli addosso. Era tanto superba e altiera che, essendo nana come io, si aveva dato ad intendere che nella corte dalla reina in poi non fosse donna o donzella più bella di lei, né più savia, né più prudente e accorta. Non faceva io cosa di che ella, per parere savia, non mi riprendesse in pubblico e in secreto, se in casa io voleva e ordinava una cosa, ella voleva e ne ordinava un'altra contraria. [...] La sua lingua non cessava mai di pungere questa e quella, né donna era sì perfetta a cui non desse qualche difetto. [...] Ma che cosa può dirsi più insopportabile che la bestialità della donna? Che non ha né rovescio, né dritto; che non ha né ragione, né giudizio; con chi non può viveri né col bene, né col male; con chi non può stare né il riso, né il pianto e bisogna con loro desiderare di non più vivere per uscir della morte. Se vuoi batterle, fai male, se le sopporti, fai peggio, se taci, sei tenuto da poco, se gridi, oltre che gracchi invano, tu ti arrechi maggior rognà alle spalle, oh vadano in cento para di diavoli quante ne sono al mondo, che non sono nate se non per afflizione de gli uomini.» [...] Mentre queste cose diceva il nano, don Darnandro e Clizia non potevano contener la risa, vedendo massimamente la grazia con che le diceva. [...] Clizia che, come si è detto, era burlevole molto,

per trattenerlo allegro entrò in motteggiare col nano avendo presa occasione dal ragionamento che egli aveva fatto circa la moglie e, dopo che ebbero mangiato, ripigliando quel parlare gli disse Clizia che, se la moglie che aveva avuta era stata così ritrosa e dispettosa, doveva tanto più desiderare di averne un'altra, perché tutto il suo purgatorio e tutta la sua penitenza era passata e che doveva ormai sperare che gliene toccasse una dolce, amorosa, bella e piacevole, e non aspra crudele, ritrosa e dispettosa come era stata la prima. «Con miglior fondamento, rispose il nano, avreste voi signora potuto nella vostra retorica argomentarmi che io dovessi prenderne un'altra dicendomi che, ormai che ho fatto l'abito in sopportare simili ingiurie dalla moglie, dovrei di nuovo ammogliarmi perché con la seconda non sentirò tanto quel dispiacere che sentirei quando non mi fossi assuefatto a sostenerle, perché ho io più presto dubbio di non mi abbattere in una peggiore che in migliore della prima, essendo (a dir il vero) voi donne tutte macchiate di una pece» (cap. 13-14, f. 55r-57r).

De cierta actitud misógina se encuentran huellas también en el patrimonio folclórico explorado por Thompson, en particular en referencia al motivo de las falsas acusaciones de adulterio (*K2100. False accusation; K2112. Woman slandered as adulteress; K2110.1. Calumniated wife*), del que hay huellas también en el *Amadís de Gaula* (1, 12). Sin embargo, no podemos olvidar, en este caso, el contexto en el que surge este discurso injurioso: se trata de una situación evidentemente cómica que brota de la descripción de la maldad de la mujer, a partir de la cual el enano saca unas conclusiones misóginas sobre el género femenino en su totalidad; el pensamiento que achacaba maldades y defectos a las mujeres, hasta llegar a características demoniacas, pertenece también a la tradición de los discursos sermonarios medievales y resuena en el *Libro de buen amor*, que juega con el género discursivo conocido como «Injurias contra las mujeres» o *Querella de las mujeres* (Sánchez Vázquez, 2008). Además, en las palabras del enano —que forman parte de un diálogo humorístico («motteggiare»)— se funden otros elementos que pertenecen a la tradición cómica y carnavalesca, por ejemplo, la violencia física, aún más porque parte de una mujer contra un hombre, lo que puede implicar también una situación de inversión de los papeles femenino y masculino, con el hombre victimizado por la mujer.

Después de haber comprobado la existencia de otros casos recurrentes de esta clase de discurso cómico, se podría plantear la posibilidad de introducir otro motivo, con su submotivo consecuente, por ejemplo:

X780. (Z) Humor on feminine cruelty

X781. (Z) Dwarf married to beastly woman (*Flortir II*, 13-14)

Examinando estos pocos casos, se puede ya plantear un problema estructural en la catalogación de los motivos cómicos: el enano, como se decía, es un personaje frecuentemente relacionado con situaciones cómicas, que, sin embargo, no aparece en los libros de caballerías con esta caracterización unívoca. En el *Motif-Index* de Thompson también la presencia del enano (*F451. Dwarf*) en el folclore se registra en *F. Marvels* y en la subcategoría *F200-F699. Marvelous creatures* y *F450. Underground spirit*. Consecuentemente, Bueno Serrano (2007b, 707-709) y Luna Mariscal (2013: 350-351) registran todos los casos de presencia y acción de enanos en su corpus que corresponden a las categorías creadas por Thompson. Se nos plantea entonces la cuestión de dónde colocar un submotivo específico sobre las situaciones cómicas protagonizadas por enanos o que impliquen su presencia como factor determinante, si insertarlo en el ámbito de los submotivos que brotan del motivo *F451. Dwarf* o en el ámbito de la categoría que Thompson dedica a las expresiones cómicas, *X. Humor*.

La misma cuestión surge también con los ejemplos de las que hemos definido como «burlas matrimoniales» que, en los casos detectados, están protagonizadas por padres que se mofan de los deseos matrimoniales de sus hijas. Nuestra elección ha sido trabajar dentro del tema *X. Humor*, pero nada impide que se pueda tomar una decisión distinta, teniendo en cuenta otras categorías de motivos donde incluir estos submotivos, por ejemplo *T100. Marriage* o *P230. Parents and Children* (y, consecuentemente, *P232. Mother and daughter* y *P234. Father and daughter*). En este sentido, no cabe duda de que muchos motivos contenidos bajo la categoría que Thompson designa como *K. Deceptions* puedan tener mucho que ver con lo cómico y con los engaños burlescos.

Nos encontramos, entonces, en el ámbito de una de las críticas a la coherencia del índice de Thompson: agrupar los motivos por temas conlleva inevitablemente la superposición de algunas ocurrencias, así que el mismo motivo puede aparecer bajo más temas, multiplicándose, en forma

casi idéntica, de manera redundante¹⁶. Este problema es especialmente evidente en el ámbito del humorismo: los elementos que se pueden considerar intrínsecamente cómicos son escasos (aunque los que atañen a la fealdad, como los enanos, puedan caer en esta categoría¹⁷); en la mayoría de los casos la comicidad es una connotación añadida que se adquiere dependiendo del contexto y de la situación, y que se revela a través de varias señales, que pueden ser 1) paralingüísticas o cinéticas, es decir, la descripción de los gestos y de la mímica de los personajes implicados, 2) señales socioculturales, como las alusiones o las referencias a un patrimonio cultural e histórico compartido que se reconoce como cómico o humorístico, 3) señales morfosintácticas, plasmadas a través de recursos retóricos (fórmulas enfáticas, hipérbos, ironía, reiteraciones, elipsis, etc.) con el fin de comunicar esta función expresiva, y 4) señales léxico-semánticas, como el doble sentido, las ambigüedades, valores figurados ocasionales, combinaciones inesperadas, etc¹⁸. La superposición de estas señales puede afectar cada categoría de motivos, atribuyéndole una connotación cómica.

De momento, mi elección es la de trabajar dentro del tema propuesto por Thompson del *X. Humor*, con conciencia de que esta propuesta no soluciona el problema de la incoherencia: incluso en el ámbito del mismo tema un submotivo puede caer dentro de más categorías; un ejemplo se puede proporcionar en el caso en examen del enano, que puede catalogarse como elemento cómico por su fealdad (y Thompson efectivamente propone el motivo *X137. Humor of ugliness*), pero, como acabamos de ver, esta connotación cómica puede aparecer también en otros ámbitos de su acción.

¹⁶ «Es importante hacer notar la repetición de motivos con enunciados similares en bloques temáticos distintos [...] cuyas variaciones dependerán del punto de vista utilizado: en unos se valora la acción y en otros el agente. Esta falta de uniformidad en los criterios dificulta la búsqueda» (Bueno Serrano, 2007b, 28).

¹⁷ Por lo general, podemos considerar que forman parte de esta categoría de elementos intrínsecamente cómicos los que pertenecen a la categoría de la fealdad, según la aproximación aristotélica a la definición de lo cómico, que fue aceptada a lo largo del Renacimiento y que caracteriza el mismo concepto de comicidad y, en particular, de comedia, así como los que se relacionan con el lenguaje del carnaval y con lo bajo corporal, así, por ejemplo, la comicidad de la violencia, del erotismo, el humor escatológico.

¹⁸ Formulo estas categorías a partir de las propuestas por Barros García (1990).

Merece la pena concluir recordando que el estudio y la catalogación de los motivos puede representar un ámbito de investigación especialmente fructífero también por sus posibles desarrollos en el campo de las Humanidades Digitales. Un ejemplo es el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* de Harriet Goldberg¹⁹, puesto en marcha en 2000, que incluye una base de datos bibliográfica y otra textual, un rico conjunto de informaciones contextuales sobre los romances que forman parte del repertorio y un archivo de reproducciones sonoras; a esto se añade el *Índice de motivos folklóricos en el Romancero*, «modificado y ampliado para optimizar su implementación y funcionalidad en la web», y compuesto por tres índices distintos: uno clasificado por motivos, siguiendo las categorías de Thompson, con enlaces directos a los romances, una lista alfabética por palabra y una por romances. Otra base de datos, que se hizo accesible en red desde el año 2000, fue creada por el grupo SATOR (*a*), que se ocupa precisamente del estudio de los motivos (llamados *topoi*), dedicando a este tema reuniones y congresos desde hace 1987. Uno de los resultados más notables de las investigaciones de la asociación ha sido la compilación de un catálogo en línea de los motivos de la literatura en lengua francesa anterior a la Revolución Francesa²⁰, compuesto también por tres índices distintos: las categorías de los motivos (descriptivos, narrativos, discursivos), los motivos y la lista de las obras repertoriadas²¹.

También se intentó convertir el *Motif-Index* de Thompson en un recurso electrónico (Ardanuy Baró, 2016), a partir de la publicación de una versión en CD-ROM en 1993, por parte de la Indiana University Press, para llegar al desarrollo de una versión en línea²² elaborada entre 2006 y 2008 en el marco del proyecto de investigación del folclorista ruso Artem Kozmin; sin embargo, sus prestaciones se limitan a ofrecer las entradas principales del índice por categorías, tal como figuran en la obra original. Desde finales de 2014, la University of California y la Indiana University incluyeron en la biblioteca digital *HathiTrust* los volúmenes digitalizados

¹⁹ URL: < <http://depts.washington.edu/hisprom/> > (cons. 1/12/2019).

²⁰ URL: < <http://www.satorbase.org> > (cons. 1/12/2019).

²¹ Bueno Serrano (2007b, 31 y 38 ss.) ofrece una breve descripción de estos proyectos digitales.

²² URL: < <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> > (cons. 1/12/2019).

de los índices de Thompson y de Keller²³, mientras que, desde el año 2011, está disponible en la red, gracias al Center for Symbolic Studies, un motor de búsqueda²⁴ para recuperar los motivos del índice de Thompson: se trata de una herramienta básica, que, por sus limitaciones, ha servido sobre todo como fuente de inspiración para posteriores investigaciones e incluso para escritores (Ardanuy Baró, 2016). Sin duda, el desarrollo más significativo en este ámbito es el motor de búsqueda MOMFER (Meertens Online Motif FindER)²⁵, nacido en 2015 por iniciativa de Folgert Karsdorp y sus colaboradores, un recurso más sofisticado para recuperar los motivos, que se han expandido semánticamente de manera que, para cada búsqueda, el sistema devuelve no solo los motivos que incluyen explícitamente los términos de la misma búsqueda, sino también los motivos que se conectan conceptualmente a estos resultados (Karsdorp [et. al.], 2015, 43), proporcionando un acceso más eficaz al índice, para poder explorar las distintas categorías de forma más completa²⁶.

De hecho, recoger los motivos en una base de datos permitiría eludir muchos de los inconvenientes concretos, agilizando el manejo de los índices, ofreciendo posibilidades de visualización simultáneas que podrían relacionar categorías y subcategorías no solo con vínculos de dependencia directa, sino también de interdependencia entre categorías no asociadas directamente, de manera que la coincidencia de un mismo motivo en categorías diferentes dejaría de ser un factor que dificulta la consulta y la búsqueda, puesto que la misma información se podría presentar desde perspectivas diferentes y complementarias, sin perjudicar el orden formal y estructural de la presentación. Se trata, entonces, de un ámbito en el que las Humanidades Digitales nos pueden servir de ayuda para optimizar los resultados de esta línea de investigación y permitir una evolución concreta

²³ URL: < <https://catalog.hathitrust.org/Record/001276245> > (cons. 1/12/2019).

²⁴ URL: < <http://storyseeds.org/storysearch> > (cons. 1/12/2019).

²⁵ URL: < <http://www.momfer.ml> > (cons. 1/12/2019).

²⁶ Karsdorp [et. al] (2015) ofrece también unos casos de estudios sobre el uso de la plataforma, por ejemplo, los seres monstruosos, cuya presencia es frecuente en el folclore, pero fueron catalogados por Thompson en motivos diferentes, como *Mythological animals* (B0-B99), *Marvelous creatures* (F200-F699) y *Kinds of ogres* (G10-G399).

con resultados rentables, según una perspectiva abierta que impulse, además, la colaboración y la compenetración de perspectivas diferentes.



Bibliografía citada

- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, eds. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Ardanuy Baró, Jordi, «MOMFER: una eina de cerca de motius folklòrics en el context de les humanitats digitals», *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 36 (2016), <<http://bid.ub.edu/36/ardanuy.htm>> (cons. 30/05/19).
- Barros García, Pedro, «La connotación contextual en el lenguaje humorístico», en *Actas del segundo congreso nacional de ASELE. Español para extranjeros: didáctica e investigación, Madrid, del 3 al 5 de diciembre de 1990*, eds. Salvador Montesa Peydró y Antonio Garrido Moraga, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 255-265.
- Bognolo, Anna, «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 1, pp. 371-378.
- , Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli: Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Brémond, Claude, «Sobre la noción de motivo en el relato», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1984, pp. 31-39.

- , «Vers un Index des actions narratives», *Crisol, Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age (domaine roman) II, Nouvelle Serie*, 4 (2000), pp. 243-250.
- , «Un index parmi d'autres», en *Classer les récits. Théories et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 19-47.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, «Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas», en *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alicante, 16-20 de septiembre de 2003)*, eds. Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. 1, pp. 441-452.
- , «Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, eds. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés, Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007a, pp. 95-113.
- , *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis de doctorado dir. por Juan Manuel Cacho Bleuca, Universidad de Zaragoza, Filología Hispánica (Literaturas Española e Hispánicas), 2007b, 4 vols.
- , «Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 83-108.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-57.
- , «El motivo en la literatura caballeresca. Presentación», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 11-30.
- Courtés, Joseph, «Le motif, unité narrative et/ou culturelle?», *Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques-Institut de la Langue Française (Le motif en ethno-littérature)*, 16 (1980), pp. 44-54.

- , «Motif et Type dans la tradition folklorique. Problèmes de typologie», *Litterature*, 45 (1982), pp. 114-127.
- Daniels, Marie Cort, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1992.
- Flortir I = Il Cavallier Flortir. La historia, dove si ragiona dei ualorosi, & gran gesti, & amori del Cauallier Flortir. Con altre varie aventure de molti nobili, & ualorosi Cauallieri*, Venezia, Michele Tramezzino, 1565.
- González, Cristina, «Erotismo y comicidad en Carlos Maynes y Enrique Fi de Oliva», *Romance Quarterly*, 55: 1 (2008), pp. 3-12.
- González, Aurelio, “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”, en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 353-384.
- , *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, México, El Colegio de México, 1990.
- , «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 129-147.
- Herrán Alonso, Emma, «Humor y libros de caballerías o el caso de tres burladores sin piedad: el Caballero Encubierto, el Fraudador de los Ardides y el Caballero Metabólico», en *El humor en todas las épocas y culturas. Actas del IX congreso internacional sobre el discurso artístico*, eds. José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo, Daniel García y Natalia Menéndez, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003, pp. 1-15.
- Karsdorp, Folgert; Van der Meulen, Marten; Meder, Theo y Van den Bosch, Antal, «MOMFER: A Search Engine of Thompson's Motif-Index of Folk Literature», *Folklore*, 126:1 (2015), pp. 37-52.
- Lucía Megías, José Manuel, «Dos caballeros en combate: batalla y lides singulares en *La leyenda del caballero del Cisne* y el *Libro del caballero Zifán*», en *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La Literatura en la época de Sancho IV”* (21-24 febrero 1994), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá/Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 427-452.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013.

- Marín Pina, M.^a Carmen, «El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote)*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 245-266.
- Platir II = La Seconda parte et aggiunta novamente ritrovata al libro di Platir, valoroso Principe, figliuolo del gran Primaleone Imperador di Grecia, tradotta nella lingua Italiana, da gli Annali antichi di Grecia*. Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Río Noguera, Alberto del, «Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*», en *Literatura caballeresca entre España e Italia (del Orlando al Quijote)*, ed. Folke Gernert, Salamanca, SEMYR/CERES, 2004, pp. 53-65.
- , «Motivos folklóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 285-302.
- Sales Dasí, Emilio José (2005), «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7 (2005), pp. 115-158.
- Sánchez Vázquez, M.^a. Esperanza: «La visión de lo femenino en el *Libro de Buen Amor*: modelos y representaciones», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor». Congreso homenaje a Alan Deyermond*, eds. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates, Alcalá la Real, (Jaén), Área de Cultura, 2008, pp. 341-362
- Segre, Cesare, «Tema/Motivo», en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Critica, 1985, pp. 339-366.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements*, Helsingfors-Bloomington, FFC-Indiana University Studies, 1932-1937; ed. revisada, Copenhagen-Bloomington, 1955-1958.
- Vázquez Precio, Nieves, *Una «Yerva enconada»: sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz/Fundación Machado, 2000.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Amadís de Europa. El fin de de los ciclos de *Amadís de Gaula*: las continuaciones francesas de *Esferamundi de Grecia*

Jorge Francisco Sáenz Carbonell
(Universidad de Costa Rica)*

Abstract

En la literatura caballeresca europea de los siglos XVI y XVII corresponde un lugar descollante a la serie o ciclo de *Amadís de Gaula*. La historia de las hazañas de Amadís y de sus descendientes ocupó largamente el interés de escritores y lectores y llevó a la publicación de numerosos libros, primero en español y después en italiano, en alemán y en francés. En este estudio, además de describir brevemente las incidencias del ciclo amadisiano en España, Italia, Alemania y Francia, dedicamos especial atención a los tres libros de la serie escritos originalmente en francés, que se publicaron en París entre 1626 y 1629 bajo el título conjunto de *Le romant des romans* y que se debieron a la pluma de Gilbert Saulnier Duverdier. Como veremos, aunque ya desde 1615 se habían publicado en francés los amadises alemanes, Saulnier Duverdier prefirió pasarlos por alto y continuar la acción de la voluminosa serie italiana conocida en conjunto como *Esferamundi de Grecia*, cuyos seis libros se debían a la pluma de Mambrino Roseo y que también habían sido ya traducidos al francés. Las tres obras de Saulnier Duverdier, que se publicaron en inglés en 1640, representaron el cierre final de la acción de los amadises.

Palabras clave: ciclo de Amadís de Gaula, Europa, Francia, *Esferamundi*, Saulnier Duverdier.

In the European chivalric literature of the sixteenth and seventeenth centuries the cycle of *Amadís de Gaula* occupies an outstanding position. The histories of Amadis and many of his descendants long occupied the interest of writers and readers and led to the publication of numerous different books, first in Spanish and then in Italian, in German and in French. In this study, after briefly describing the incidents of the Amadisian cycle in Spain, Italy, Germany and France, we pay special attention to the three books of the series originally written in French, which were published in Paris between 1626 and 1629 under the joint title of *Le romant des romans* by Gilbert Saulnier Duverdier. As we will see, although since 1615 the German Amadises had been published in French, Saulnier Duverdier preferred to ignore them and continue the action of the voluminous Italian series known as *Esferamundi*, whose six books were written by Mambrino Roseo and had also been translated into French. The three works of Saulnier Duverdier, which were published in English in 1640, represent the final closure of the Amadis series.

Keywords: Amadis of Gaul, *Le romant des romans*, Gilbert Saulnier Duverdier, *Sferamundi of Greece*

* Agradecemos profundamente a Anna Bognolo, Henrike Schaffert, Christine de Buzon, José Martínez Varela y Stefano Neri las valiosas orientaciones que nos brindaron para realizar esta investigación. También queremos expresar nuestra gratitud a Silvia Kruse Quirós por la inapreciable ayuda que nos prestó para la lectura y la comprensión de textos originales de los amadises alemanes.

A José Martínez Varela,
compañero de afanes caballerescos.

El ciclo español de *Amadís de Gaula*

El más famoso de los libros de caballerías españoles es sin duda el *Amadís de Gaula*, cuya versión definitiva en cuatro libros se debió al regidor de Medina del Campo Garci Rodríguez de Montalvo, quien fue además el autor del libro cuarto. Aunque el *Amadís* original, en tres libros, posiblemente fue escrito a principios del siglo XIV, la más antigua edición conocida, que corresponde a la versión de Rodríguez de Montalvo, es la impresa en Zaragoza por Jorge Coci en 1508, aunque posiblemente hubo otras antes.

Rodríguez de Montalvo escribió también el libro quinto del ciclo, *Las sergas de Esplandián*, que narraba las hazañas del hijo de Amadís y cuya primera edición conocida es de 1510. Ese mismo año apareció el sexto libro, *Florisando*, obra de Ruy Páez de Ribera, cuyo protagonista era un sobrino de Amadís. Sin embargo, Feliciano de Silva, autor del sétimo libro, *Lisuarte de Grecia* (1514), pasó por alto el *Florisando* y en su obra, cuyo protagonista era un hijo de Esplandián, continuó la acción de *Las sergas*. A su vez, Juan Díaz, autor del libro octavo, también llamado *Lisuarte de Grecia* (1526), pasó por alto la obra de Silva e hizo de la suya, famosa porque en ella moría Amadís de Gaula, una continuación del sexto. Feliciano de Silva reaccionó publicando el noveno libro, *Amadís de Grecia* (1530), en el que continuaba el sétimo con las hazañas del hijo de «su» Lisuarte. Más tarde, el propio Silva dio a luz los libros décimo y undécimo del ciclo, *Florisel de Niquea* (1532) y *Rogel de Grecia* (1535), dedicados respectivamente al hijo y al nieto de Amadís de Grecia.

Para profunda irritación del prolífico autor, en 1546 Pedro de Luján publicó el duodécimo libro, *Silves de la Selva*, cuyo protagonista era un medio hermano de don Florisel; al final de la segunda parte de la obra, Luján anunció que en el decimotercer libro se relatarían las hazañas de Esferamundi, hijo de don Rogel de Grecia y de su esposa la princesa Léonida de Persia. Feliciano de Silva descalificó acremente *Silves de la Selva* y en 1551

publicó la enorme *Quarta parte de don Florisel de Niquea*, en la cual se pasaba por alto el libro rival y se continuaba la acción del *Rogel de Grecia*. Al poner fin a la *Quarta*, Silva no habló específicamente de una continuación, pero dejó abierta esa posibilidad al relatar en el último capítulo el nacimiento de Felismarte de Grecia, hijo de don Rogel y de su esposa, que en esta obra es Archisidea, hija del gran kan Aquilidón (II, XCIX).

Sin embargo, en España no se publicó ningún otro libro amadisiano, por lo cual la postrera obra de Silva, fallecido en 1552, cerró definitivamente el ciclo español¹, aunque en los años siguientes hubo en España numerosas reimpresiones del *Amadís de Gaula* y de otras obras populares de la serie.

El ciclo italiano

El *Amadís de Gaula* y varias de sus continuaciones fueron pronto traducidos a otros idiomas europeos y tuvieron un éxito clamoroso. En 1546 el impresor Michele Tramezzino dio a luz en Venecia el *Amadís de Gaula* en italiano; en 1547 *Las sergas de Esplandián*, en 1550 el *Florisando*, el *Lisuarte de Grecia* de Silva y el *Amadís de Grecia*, y en 1551 *Florisel de Niquea*, *Rogel de Grecia* y *Silves de la Selva*. Los únicos libros amadisianos españoles que no fueron traducidos al italiano fueron el *Lisuarte* de Juan Díaz y la *Quarta parte de don Florisel de Niquea*.

El traductor de todos estos amadisises al italiano fue Mambrino Roseo da Fabriano, escritor de cierto renombre, quien también tradujo otros libros de caballerías españoles. Sin embargo, este literato no se conformó con traducir, sino que decidió continuar el ciclo amadisiano con obras de su propia cosecha². Roseo también dedicó ingentes esfuerzos a continuar

¹ Los primeros estudios detallados del ciclo amadisiano en español son los de Gayangos (1857) y Thomas (1952 y 1916). Menos conocido, aunque con información interesante, es el estudio en portugués de Varnhagen (1872).

² Las traducciones y continuaciones de los libros amadisianos escritos por Mambrino Roseo han sido detalladamente analizadas en la obra de Bognolo, Cara y Neri (2013). De este estudio tomamos los principales datos contenidos aquí sobre las obras de Roseo.

el ciclo hispano-portugués de los palmerines, iniciado en 1511 con el *Palmerín de Olivia*, atribuido a Francisco Vázquez³.

Cabe notar que la traducción italiana de *Silves de la Selva* fue impresa en 1551, el mismo año en que Feliciano de Silva publicó su última obra, la *Quarta parte de don Florisel*. Posiblemente Roseo no conoció la *Quarta* o en todo caso decidió pasarla por alto, porque no la tradujo, y continuó la obra de Pedro de Luján en una serie dedicada a *Esferamundi de Grecia*, el hijo de Rogel de Grecia, que ya había aparecido en el *Silves*.

En 1558 apareció en Venecia *La prima parte del terzodecimo libro di Amadis de Gaula, nel quale si tratta delle meravigliose prove e gran cavalleria di Sferamundi, figliuolo di don Rogello di Grecia*. Aunque por razones editoriales la obra se anunció como una traducción del español, era obra de Mambrino Roseo. Esta primera parte de *Esferamundi* tuvo muy buena acogida, como lo revela el elevado número de reimpressiones que tuvo (1560, 1569, 1574, 1582, 1584, 1600 1609 y 1619).

Roseo no tardó en continuar la acción de *Esferamundi de Grecia* en cinco volúmenes más: *La seconda parte del libro di Sferamundi* (1559), *La terza parte dell'istoria dello invitissimo príncipe Sferamundi di Grecia* (1563), *La quarta parte della historia del príncipe Sferamundi di Grecia* (1563), *La quinta parte dell'istoria dello invitissimo príncipe Sferamundi di Grecia* (1565) y *La sesta et ultima parte della historia dell'invitissimo príncipe Sferamundi di Grecia* (1564). Estas obras fueron consideradas como los libros decimotercero, decimocuarto,

³ El *Palmerín de Olivia* fue continuado en el *Primaleón* (1512), atribuido al mismo Francisco Vázquez, aunque es dudoso que ambos libros sean del mismo autor. *Primaleón* fue continuado en español en *Platir* (1533), obra posiblemente de Francisco de Enciso Zárate, y en portugués en la primera y segunda parte de *Palmerín de Inglaterra*, ambas escritas por Francisco de Moraes y cuyas primeras ediciones conocidas se publicaron en Toledo en 1547 y 1548. El prolífico traductor y continuador amadisiano Mambrino Roseo aportó seis obras al ciclo de los palmerines: *Flortir* (continuación de *Platir*, impresa por primera vez en 1554), el tercer libro de *Palmerín de Inglaterra* (1559), el segundo libro de *Palmerín de Oliva* (1560); la cuarta parte del libro de *Primaleón (Darineo de Grecia)* (1560), la segunda parte de *Platir* (1560) y el segundo libro de *Flortir* (1560). El único libro del ciclo del ciclo italiano de los palmerines no escrito por Roseo fue el *Polendos* (1566), de Pietro Lauro. Posteriormente, en portugués hubo otras tres continuaciones: la *Crónica de don Duardos de Bretanha*, de Gonçalo Coutinho, que quedó inédita; el *Don Duardos de Bretaña* de Diogo Fernandes (Lisboa, 1584) y la *Crónica del famoso príncipe Don Clarisol de Bretaña* (1602) de Baltasar Gonçalves Lobato. V. Bognolo, Cara, Neri (2013, 190); Gayangos (1857); Vargas Díaz-Toledo (2009-2010).

decimoquinto, decimosexto, decimosétimo y decimoctavo de Amadís de Gaula, según la numeración combinada del ciclo español y el ciclo italiano. Al final de la Sexta parte de *Esferamundi* Roseo hizo que la mayoría de los protagonistas de los libros anteriores, incluyendo al ya viejísimo Amadís de Gaula, muriera en una terrible batalla en Alepo, luchando contra los enemigos de la cristiandad.

En España hubo estudiosos que tomaron en serio la afirmación de Roseo de que *Esferamundi* había sido escrito originalmente en castellano, y aun quien manifestara haber visto ejemplares en español de las dos primeras partes de la serie. Sin embargo, el autor del primer estudio detallado sobre el género caballeresco español, don Pascual de Gayangos, no quedó convencido por tales aseveraciones, según consignó en el *Estudio preliminar* a su *Catálogo razonado de los libros de caballerías*:

aunque varios sujetos, y entre ellos nuestro entendido y respetable amigo don Agustín Durán, aseguran haber visto en castellano las dos primeras, nadie, que sepamos, ha dado puntual noticia del libro castellano, si es que ha existido, y la opinión más común es de que las inventó Roseo, a quien habrán igualmente de atribuirse las demás (1857, XXXVII).

Aunque Mambrino Roseo pusiera expresamente punto final a la serie amadisiana con el último *Esferamundi*, al parecer se resistía a despedirse del ciclo, porque en 1563, un año antes de la publicación de ese libro, dio a luz en Venecia una curiosa *Aggiunta al quarto libro di Amadis di Gaula*, cuya acción se iniciaba al final del *Amadís de Gaula* y terminaba justo antes del inicio de *Las sergas*. Repitió esta modalidad en 1564, al publicar *Il secondo libro delle prodezze di Splandiano*, cuya acción se iniciaba al final de *Las sergas* y concluía justo antes del inicio del *Lisuarte* de Silva. Al *Segundo libro de las sergas* le siguieron también en 1564 cuatro obras más: *Il secondo libro di Lisuarte di Grecia*, cuya acción se intercalaba entre el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia*; *La terza parte di Amadis di Grecia* (el *Amadís de Grecia* español estaba dividido en dos partes), cuya acción se intercalaba entre el *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea*; el *Libro delle prodezze di Don Florarlano*, cuya acción se intercalaba entre *Florisel de Niquea* y *Rogel de Grecia*, y la *Aggiunta al secondo volumen di don Rogello di Grecia*, cuya acción se intercalaba entre el *Rogel* y el *Silves de la Selva*. La última contribución de Mambrino Roseo al ciclo

amadisiano italiano fue otra «adjunta», *Il secondo libro di Don Silves de la Selva*, que se publicó por primera vez en 1568 y cuya acción se intercalaba entre el *Silves* y la *Primera parte de Esferamundi*. Las siete «adjuntas» tuvieron en Italia una considerable popularidad y fueron reimpresas en varias ocasiones. Son realmente asombrosas las dimensiones de la obra literaria de Roseo, tanto por lo que respecta a las traducciones como a las obras originales.

No deja de llamarnos la atención el hecho de que ninguno de los amadises italianos fue traducido al español. En los decenios de 1550 y 1560, mientras en Italia se imprimían y se reimprimían las numerosas obras de Roseo, en España aparecieron nuevos libros de caballerías, algunos tan populares como el *Espejo de príncipes y caballeros (El caballero del Febo)* de Diego Ortúñez de Calahorra, y también nuevas ediciones de otros ya publicados. Entre las novedades estuvo *Leandro el Bel*, publicado en 1563, aunque había una edición anterior en italiano, impresa en Venecia en 1560 por Michele Tramezzino, el principal impresor de los libros de Mambrino Roseo. Citamos específicamente esa obra porque todavía hay fuertes dudas sobre si es una obra original italiana que se tradujo al español o una obra española traducida al italiano, escrita o publicada en español antes de 1560 (Bognolo, 2002). Independientemente de esa polémica, la existencia de ediciones italiana y española de *Leandro el Bel* es una indicación de que la traducción podía correr en distintas direcciones. Es curioso que ningún impresor español de esa época se diera a la tarea de publicar una edición castellana de algunas de las obras de Mambrino Roseo, sobre todo las del ciclo de Amadís de Gaula. Los amadises de Roseo aparecieron en francés,

en alemán y hasta en neerlandés⁴, pero nunca en español⁵, aunque es de suponer que hubieran sido bien recibidos por los lectores, dada la inmensa popularidad de que gozaban en España *Amadís de Gaula* y sus descendientes. Y por supuesto, no se puede descartar la posibilidad de que el joven Miguel de Cervantes Saavedra haya leído alguno de ellos durante su prolongada estadía en Italia.

Con aisladas excepciones, las obras de Roseo tampoco han llamado especialmente la atención de los estudiosos de habla hispana. En cambio, sí han sido objeto un detallado estudio en Italia, publicado en 2013 por Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri con el título de *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis de Gaula*. En esta obra se analizan todos los libros amadisianos escritos por Mambrino Roseo, tanto las seis partes de *Esferamundi* como las siete «adjuntas», con detallados resúmenes de sus argumentos y un copioso diccionario de sus personajes.

El ciclo amadisiano en Francia: las traducciones del español y del italiano

El *Amadís de Gaula* había sido traducido al francés antes que al italiano. Por deseo del rey Francisco I, el militar Nicolás d'Herberay, señor des Essarts, tradujo a la lengua francesa el primer libro del ciclo, que se publicó en 1540 (Cazauran, 2000). El mismo d'Herberay tradujo los otros

⁴ En Bognolo, Cara, Neri (2013, 196-197) se incluye una tabla comparativa de la difusión europea del ciclo de *Amadís de Gaula*. Además de las versiones en italiano, francés y alemán que detallamos en el lugar correspondiente, cabe mencionar que se tradujeron al neerlandés el *Amadís de Gaula* (1546-1574), *Las sergas de Esplandián* (1587), el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (1592-1593), el *Amadís de Grecia* (1592-1593), el *Florisel de Niquea* (1596-1597), el *Rogel de Grecia* (1598), el *Silves de la Selva* (1607-1608), el *Segundo libro de Silves de la Selva* de Roseo (1609), y los seis libros de *Esferamundi de Grecia* (1612-1624). En inglés se publicaron el *Amadís de Gaula* (1590-1619), *Las sergas de Esplandián* (1598), el *Lisuarte de Grecia* de Silva (1652), la parte inicial del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1664, traducido de su versión plagaria francesa *Flores de Grecia*) y el *Amadís de Grecia* (1693).

⁵ Los primeros dos capítulos de la Primera parte de *Esferamundi* pueden leerse en español en Sáenz Carbonell (2014).

tres, que vieron la luz en francés en 1541, 1542 y 1543. En 1544 publicó el V, *Las sergas de Esplandián*. *Florisando* no fue traducido, por lo cual el *Lisuarte de Grecia* de Silva apareció en francés en 1545 como libro VI. El *Amadís de Grecia*, cuyo original español era una sola obra dividida internamente en dos partes, fue publicado en dos libros distintos, numerados como VII (1546) y VIII (1548) respectivamente. D'Herberay, autor de todas estas traducciones, también tradujo al francés la primera mitad del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, pero cambió el nombre del protagonista y la publicó en 1552 como si fuera una obra nueva y distinta, con el título de *Flores de Grecia*, por lo que cabe calificarla de mero plagio (Sáenz Carbonell, 2011). Cuando este libro se imprimió, ya otros traductores habían publicado como libros IX (1551) y X (1552) las dos primeras partes de *Florisel de Niquea*, por lo cual *Flores de Grecia* no fue incluido en la numeración del ciclo francés. El libro XI español, *Rogel de Grecia*, fue dividido en dos en la versión francesa, para ser publicado en 1554 y 1555 como libros XI y XII del ciclo francés, y lo mismo se hizo con el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, cuyas dos partes se publicaron en francés en 1571 y 1574 como libros XIII y XIV de Amadís (Thomas, 1952, 151-153).

Para continuar el ciclo amadisiano, los franceses decidieron recurrir a la copiosa producción italiana. En 1577 apareció en Lyon el libro XV francés, *Le quinzième livre d'Amadis de Gaule*, que era una traducción de *Il secondo libro di Don Silves de la Selva* de Mambrino Roseo, efectuada por el joven literato Gabriel Chappuys⁶, que había vivido dos años en la corte del duque de Saboya⁷. Simultáneamente, Antoine Tyron, que había traducido varias obras del latín al francés, publicó en Amberes «otro» libro XV, que era una traducción de los primeros treinta y tres capítulos de los setenta y uno que constituían la *Primera parte de Esferamundi de Grecia* de Roseo. Para aumentar la confusión, Nicolás de Montreux dio a la luz también en 1577 otra traducción, dicho sea de paso bastante libre y con muchos elementos originales, de la *Primera parte de Esferamundi*, como libro XVI, en

⁶ *Le quinzième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Benoist Rigaud, 1577. Disponible en Google Books.

⁷ Sobre Chappuys y el ciclo amadisiano cfr. Buzon (2018). Agradecemos a la profesora Buzon su gentileza en brindarnos acceso a este artículo.

continuidad a la traducción de *Il secondo libro di Don Silves* (Thomas, 1952, 153). A pesar de estas dos obras, Chappuys logró imponerse como traductor de los amadises italianos al francés, ya que en 1578 dio a luz en Lyon su propia versión de la *Primera parte de Esferamundi*, como «verdadero» libro XVI del ciclo; ese mismo año publicó en la misma ciudad la *Segunda parte de Esferamundi* como libro XVII; en 1579 la *Tercera* como libro XVIII; en 1581 la *Cuarta* como libro XIX y en 1582 la *Quinta* como libro XX. En 1581, también en Lyon, publicó su traducción de la *Sexta* y última parte de *Esferamundi*, como libro XXI francés, *Le vingt unièsme et dernier libre d'Amadis de Gaule*, con la advertencia de que en él se relataba la muerte del famoso héroe.

Las traducciones y continuaciones alemanas: *Amadis auß Franckreich*

En 1569, al año siguiente de la publicación en Italia de *Il secondo libro di Don Silves de la Selva*, apareció en Francfort una traducción alemana del primer libro del *Amadís de Gaula*, con el título de *Neue Historia Vom Amadis auß Franckreich* (Nueva historia de Amadís de Francia). Cabe indicar que el traductor confundió a Gaula o Gales (*Wales* en alemán) con Galia o Francia (*Frankreich*), por lo cual la serie de traducciones y continuaciones alemanas del *Amadís de Gaula* se conoce convencionalmente con el nombre de ciclo de *Amadís de Francia*.

La serie de traducciones alemanas iniciada en 1569 con el libro I del *Amadís de Gaula* prosiguió en 1570 con los libros II y III, en 1571 con el IV y en 1572 con *Las sergas*. El *Florisando* y el *Lisuarte* de Díaz no se tradujeron al alemán, por lo cual el *Lisuarte* de Silva apareció en alemán como libro VI. Al igual que había ocurrido en Francia, el *Amadís de Grecia*, que en sus versiones española e italiana era una sola obra dividida en dos partes, fue publicado en alemán en 1573 como dos libros separados, el VII y el VIII del ciclo de *Amadis auß Franckreich*. Lo mismo ocurrió con el *Florisel de Niquea*, cuya primera y segunda parte, originalmente publicadas en español como una sola obra, se convirtieron en los libros IX (1573) y X (1574) de la serie alemana. También el *Rogel de Grecia* y el *Silves de la Selva* fueron divididos en dos libros cada uno, para constituir el primero los

libros XI y XII (ambos impresos en 1574) y el segundo los libros XIII (1575) y XIV (1590) del ciclo alemán. En 1578 se publicaron en alemán dos de las «adjuntas» de Roseo, la Adjunta al cuarto libro de *Amadís de Gaula* y el Segundo libro de las *Sergas de Esplandián*, pero no recibieron numeración en la serie alemana (Thomas, 1952, 168).

Después de la publicación en alemán del libro XIV (segundo libro del *Silves* español), lo lógico hubiera sido continuar con la traducción de la *Primera parte de Esferamundi*; sin embargo, como lo habían hecho los franceses, los editores o traductores alemanes decidieron publicar en su idioma *Il secondo libro di Don Silves de la Selva*, que apareció en Francfort en 1590 como libro XV del ciclo de *Amadis auß Franckreich*. Las otras cuatro adjuntas de Roseo (al *Lisuarte* de Silva, al *Amadís de Grecia*, al *Florisel* y al *Rogel*) no se tradujeron al alemán.

El ciclo de *Amadis auß Franckreich* continuó en 1591 con las traducciones de las dos primeras partes de *Esferamundi*, que pasaron a ser los libros XVI y XVII del ciclo alemán; en 1592 con la de la *Tercera parte*, como libro XVIII, y en 1593 con las de la *Cuarta*, la *Quinta* y la *Sexta parte*, como libros XIX, XX y XXI. Dado que en los países germánicos la lengua francesa gozaba de mayor prestigio que la italiana, los editores de Francfort optaron por presentar las obras de Mambrino Roseo como traducciones del francés y no del italiano.

Agotadas las posibilidades de las traducciones, la avidez de los lectores alemanes llevó a escribir continuaciones autóctonas de la serie amadisiana. En 1594 apareció en Francfort *Das Zwey und zwentzigste Buch der Hystorien vom Amadis auß Franckreich* (El vigesimosegundo libro de la historia de Amadís de Francia), una obra enteramente original, en la cual se continuaba la acción donde la había concluido Mambrino Roseo en la última parte de *Esferamundi*. Este libro relata nuevas aventuras de Esferamundi de Grecia y de otros príncipes y caballeros. En un giro poco habitual en el ciclo amadisiano, en sus páginas se da una relevancia especial a las hazañas de un caballero no vinculado familiarmente con Amadís de Gaula, llamado Láscaris de Rodas, que era hijo de unos personajes secundarios del *Rogel de Grecia*, Lindamarte de Rodas y Ermiliana de Armenia.

El ciclo continuó en *Das Drei und zwentzigste Buch der Hystorien vom Amadis auß Franckreich* (El vigesimotercer libro de la historia de Amadís de

Francia), publicado también en Francfort en 1594 y cuyo principal personaje es Fulgorán de Canabea, hijo extramatrimonial de Rogel de Grecia y de Florela, reina de la ínsula Canabea. Algunas de las aventuras de Fulgorán se desarrollan en el Perú prehispánico, país donde tiene amores con la reina Zarzaparilla, esposa del rey Atabalipa, de los cuales nace un hijo llamado Fulgorandor.

El ciclo alemán llegó a su culminación en 1595, con la publicación en Francfort de *Das Vier vnd zwentzigst buch der Historien vom Amadis auß Franckreich* (El vigesimocuarto y último libro de Amadís de Francia), entre cuyos protagonistas figura Safiramán, hijo de Esferamundi de Grecia y de su esposa Ricarda, princesa de Partia. Aunque en el capítulo LXXXVI y penúltimo de esta obra se indica que Safiramán tuvo con su esposa Rosorea, hija del rey Anaxartes, dos hijos llamados Orleander y Amadís de Trapisonda, el autor le puso expresamente punto final al ciclo amadisiano en el capítulo LXXXVII y último de esta obra, en un breve y seco párrafo en el que indicaba que ya era la hora de desembarcar después de haber navegado tanto tiempo, y poner fin a las historias de Amadís de Francia⁸.

Los tres amadises alemanes se publicaron sin indicación del nombre de su autor, y no se ha determinado si corresponden a una única pluma o a dos o tres escritores diferentes. Al parecer no tuvieron demasiado éxito en Alemania, ya que no volvieron a imprimirse, y tampoco han llamado mucho la atención de los estudiosos de este género de libros. En un estudio publicado en 1923, titulado *Studien zu den letzten Büchern des Amadisromans*, el erudito filólogo alemán Werner Mulertt les dedicó unas referencias poco elogiosas:

⁸ El traductor francés de esta obra amplió considerablemente este postrer párrafo, diciendo al final de su último capítulo: «Ahora bien, siendo este el propósito al que aspirábamos (dejando muchas particularidades que se han omitido, y que se deducen ampliamente del complemento de tan estas grandes historias), después de haber navegado tanto tiempo en el vasto mar de tantos y tan variados asuntos sin descanso, y no pudiendo casi más al respecto, y apremiados por el cansancio, nos veremos obligados a tomar tierra en este lugar, y a poner fin al último libro de las bellas y entretenidas historias de Amadís de Gaula y los suyos: rogando a Dios que conceda a cada lector la gracia de seguir los buenos ejemplos que aquí se nos proponen y huir de los malos, para vivir bien y honorablemente» (traduzco de la versión francesa a partir de la edición de *Le vingt quatrième et dernier livre d'Amadis de Gaule*, París, Olivier de Varennes, 1615, cap. LXXXIX).

Si miramos el contenido de los tres últimos libros del Amadís en Alemania (1594-1595) vemos que se trata de una plenitud confusa y poco clara de aventuras en bosques o castillos encantados, de monstruosidades alegóricas y sexualidad, de batallas de masa y torneos, presentados en un idioma rígido, serio y seco con la convicción de su valor educativo (*apud* Schaffert, 2015a, 132).

En 2015 la investigadora alemana Henrike Schaffert publicó un breve pero valioso estudio sobre la serie⁹, en el cual destaca que la conclusión del ciclo alemán en realidad no tenía el propósito de ser definitiva. Al hacer referencia a algunos elementos del final del último Amadís alemán, la profesora Schaffert indica:

Evidentemente aquí se quiere dejar algo para contar. Incluso más adelante se anuncia un apéndice, que completaría todo aquello que se había dejado sin contar (*Amadis* XXIV, 1443). Ciertamente se trata de una estrategia común y corriente en el Amadís, para poder abandonar el hilo de la acción de un personaje secundario en un momento determinado⁶. Sin embargo de ese modo se mantiene abierta una «puerta trasera» para contar una continuación. Aunque el libro XXIV estaba destinado a ser expresamente el último de la serie, los nudos de acción siguen sin ser totalmente desatados. Quizás esto señala –al igual que la batalla decisiva un poco forzada– la imposibilidad de darle en absoluto un final adecuado a una serie continua. La novela justamente no fue diseñada para que llegara a una meta narrativa y de este modo cualquier conclusión parece ser fingida (2015a, 131).

Los amadises alemanes en Francia

Al iniciarse el siglo XVII, el ciclo de los amadises parecía haber quedado cerrado en Francia con el libro XXI impreso en 1581, es decir la Sexta parte de *Esferamundi* traducida por Gabriel Chappuys. Sin embargo, como la serie seguía gozando de considerable popularidad entre los lectores franceses, pronto se decidió proseguirla recurriendo a las únicas

⁹ Schaffert (2015a). Pero véase ahora su monografía sobre la serie alemana, titulada *Der Amadisroman. Serielles Erzählen in der Frühen Neuzeit* (Schaffert, 2015b).

continuaciones disponibles, es decir, a los tres amadises alemanes publicados en Francfort entre 1594 y 1595.

El 1º de diciembre de 1614 el librero parisiense Claude Rigaud, asociado con Olivier de Varennes y Gilles Robinot, obtuvo del rey Luis XIII el privilegio para la publicación de los libros XXII, XXIII y XXIV de *Amadís de Gaula*, que eran traducciones al francés de los amadises alemanes. Del mismo modo que los editores alemanes habían presentado esas obras como traducciones del francés, los editores franceses las publicaron como traducciones del español. Por supuesto, en todas ellas se volvió a utilizar el nombre correcto de «Amadís de Gaula», en lugar del «Amadís de Francia» de los originales alemanes. Ninguno de los libros indicó el nombre del traductor o traductores.

Los tres libros fueron publicados en París en 1615, los dos primeros por Gilles Robinot y el tercero por Olivier de Varennes. El primero, publicado con el título de *Le vingt et deuxième livre d'Amadis de Gaule*, fue dedicado por el librero Rigaud al rey Luis XIII e incluyó un largo prefacio para defender el ciclo amadisiano de la crítica de los moralistas. El segundo apareció con el título de *Le vingt et troisième livre d'Amadis de Gaule*, con una dedicatoria del impresor Robinot a la reina María de Médicis, madre de Luis XIII. El tercero, con el título de *Le vingt quatrième et dernier livre d'Amadis de Gaule*, fue dedicado por el editor Varennes a Luisa Margarita de Lorena, hija del duque de Guisa y viuda del príncipe de Conti.

Los tres nuevos amadises no parecen haber sido bien recibidos por el público francés, ya que no volvieron a imprimirse. Un escritor francés de finales del siglo XVIII, que trató de hacer en dos tomos una apretada síntesis de los principales libros de los ciclos de Amadís y del Caballero del Febo, vio con desdén a los amadises alemanes, que suponía obras originalmente escritas en lengua francesa:

Les derniers volumes n'ont jamais été comptés qu'en français; ils sont encore plus mauvais qu'ils ne sont rares, et je n'ai pu en faire rien entrer dans les deux volumes que voici. [Los últimos volúmenes han sido solamente publicados en francés; son incluso más malos que raros, y no he podido incluir nada de ellos en los dos volúmenes que siguen] (*Histoire du Chevalier du Soleil, de son frère Rosclair et de leur descendants*, Amsterdam y París, Pissot, Libraire, 1780, I, p. XIV, traducción nuestra).

Aún más desfavorables fueron los conceptos que les dedicó Eugène Bahut —aparentemente sin saber que eran una traducción del alemán— en su estudio *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs et la literature au XVI et au XVII siècle*, publicado en 1853:

Ces trois livres, que l'auteur donne pour traduits de l'espagnol, forment une continuation et une nouvelle conclusion des Amadis. Le continuateur n'a fait qu'introduire de nouveaux héros sur la scène, qu'il donne pour fils des anciens, et leur fait arriver les mêmes aventures qu'à leurs pères, sans prendre la peine d'y rien changer. Ces trois livres sont d'ailleurs d'un ton absolument différent des précédents, et ils paraissent avoir été composés longtemps après. Le style n'a ni la noblesse ni la simplicité des premiers. Il est rempli d'expressions triviales et basses. La liberté naïve des premiers livres est remplacée dans ces derniers par des peintures grossières, et souvent obscènes, qu'il est inconcevable que l'on ait osé présenter et dédier au roi, à la reine-mère, et à madame la princesse de Conti. [Estos tres libros, que el autor ofrece como traducciones del español, constituyen una continuación y una nueva conclusión de los amadises. El continuador sólo ha introducido nuevos héroes en el escenario, que presenta como hijos de los anteriores, y les hace vivir las mismas aventuras que a sus padres, sin molestar en cambiar nada. Estos tres libros tienen un tono absolutamente diferente al de los anteriores, y parecen haber sido escritos mucho después. El estilo no tiene ni la nobleza ni la sencillez de los primeros. Está lleno de expresiones triviales y bajas. La libertad ingenua de los primeros libros es reemplazada en estos últimos por pinturas toscas, y a menudo obscenas, que hace inconcebible que se haya osado presentarlos y dedicarlos al rey, a la reina madre y a la princesa de Conti] (Bahut, 1853, 201-202, traducción nuestra).

Cabe mencionar, sin embargo, que Werner Mulertt, tan crítico de los amadises alemanes, consideró que sus versiones francesas eran más ordenadas, que habían eliminado los errores lógicos de aquellos y que su estilo es más esbelto y su tonalidad más irónica (Mulertt, 1923, 25 y ss. *apud* Schaffert, 2015a, 132).

Gilbert Saulnier du Verdier y *Le romant des romans*

La continuidad de la serie amadisiana en Francia y la conclusión definitiva del ciclo se debió a un joven y prolífico escritor, llamado Gilbert Saulnier Duverdier. De familia aristocrática, nació en París alrededor de 1598. Se dio a conocer como literato con la novela *Le temple des sacrifices* (1620), a la que siguieron *La Bergère amoureuse* (1621), *L'amour aventureux* (1623), *La nymphe solitaire* (1624), *La Diane Française* (1624), *La parthénice de la cour* (1624) y *La Floride* (1625).

A pesar de su juventud, Saulnier Duverdier contaba con una vasta cultura y era sin duda un ávido lector. Es posible que hubiera leído todos los amadises publicados en francés, tanto los españoles como los italianos y los alemanes. Estos últimos, según veremos, parecen no haberle agrado, y cuando decidió aportar su propia contribución al ciclo amadisiano, optó por pasarlos por alto y comenzar la acción de su primer *Amadís* donde la había dejado Mambrino Roseo en 1564, es decir, el final de la Sexta parte de *Esferamundi de Grecia*.

Saulnier Duverdier fue el autor único de una nueva serie amadisiana, a la que dio el título de *Le romant des romans* (“La novela de las novelas”), integrada por tres obras distintas, que publicó como *Primera parte*, *Segunda parte* y *Tercera parte* de *Le romant des romans*. Cabe mencionar que el escritor no las vinculó expresamente con la numeración del ciclo amadisiano, sin duda para evitar confusiones con los amadises alemanes publicados en francés: si les hubiera adjudicado los números XXII-XXIV, para indicar su continuidad con la serie de *Esferamundi*, los lectores habrían podido pensar que sus obras eran simplemente los mismos libros publicados en 1615, mientras que si les asignaba expresamente los números XXV, XXVI y XXVII, el público hubiera podido suponer que eran continuaciones de los amadises XXII-XXIV, que como ya vimos no habían gustado. Sin embargo, aun sin numeración, las obras amadisianas de Saulnier Duverdier efectivamente constituyen los libros XXV, XXVI y XXVII del ciclo francés. Sus protagonistas son respectivamente Fulgorán de Canabea, hijo de Rogel de Grecia y la reina Florela de Canabea; Rosalmundo de Grecia, hijo de Esferamundi de Grecia y su esposa la emperatriz Ricarda de Partia, y

Amadís de Trapisonda, hijo menor de Amadís de Grecia y su esposa la emperatriz Niquea.

Supuestamente, en *Le romant des romans* se daría fin y remate, combinadamente a las historias de los personajes de los ciclos de *Amadís de Gaula* y *El Caballero del Febo* y también a la serie de *Don Belianís de Grecia*, y así se anunció al aparecer la primera obra de la trilogía. Sin embargo, Saulnier Duverdier no cumplió con ese ambicioso propósito, y en ese libro y los dos que le siguieron se dedicó a continuar principalmente la acción del ciclo amadisiano; los protagonistas de *El Caballero del Febo* y *Don Belianís de Grecia* solo aparecen al final de la tercera y última parte de *Le romant des romans*. Con la publicación de este postrer libro, la serie de *Amadís* alcanzó un total de veintinueve obras diferentes, escritas en cuatro distintos idiomas: diez en español, trece en italiano, tres en alemán y tres en francés (Cervantes ya había hablado en el *Quijote* de «aquella infinidad de amadisés» y de «Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje», y eso que se refería solamente a los personajes de los libros españoles...).

Además de sus primeras novelas, ya mencionadas, y de los tres libros del *Le romant des romans*, Saulnier Duverdier publicó otras cuatro novelas: *Le Roman des dames* (1631), *Le Chevalier hypocondriaque* (1632), *La Sibille de Perse* (1632) y *La Fuite de Rozalinde* (1648). También fue autor de varias obras históricas: *Les Esclaves, ou l'Histoire de Perse* (1628); *Abrégé de l'histoire de France* (1651), *Abbrégé de l'histoire des Turcs* (1662), *Abbrégé de l'histoire d'Espagne* (1663), *Abbrégé de l'histoire d'Angleterre, d'Escosse et d'Irlande* (1667) y *Abrégé chronologique de l'histoire romaine* (1670). Publicó además dos textos sobre la Francia de su época: *Le Vray et nouveau estat de la France*, (1654) e *Histoire de notre temps sous Louis XIV* (1655), en la que continuaba una obra de Claude Malingre; una *Abbrégé de l'histoire sainte* (1664) y de una *Mémoire des reliques qui sont dedans le thrésor de S. Denys en France* (1665). Su última obra fue una *Histoire d'Alexandre le Grand* (1671).

En su ancianidad, el fecundo escritor se vio aquejado por la pobreza y hubo de ser recibido junto con su esposa en el hospicio de la Pitié-Salpêtrière en París, donde murió en 1686¹⁰.

¹⁰ Sobre la vida de Saulnier Duverdier y sus obras, cfr. Bardón (2010, 253-259).

El vigesimoquinto libro amadisiano de la serie francesa: *Fulgorán de Canabea*

La primera parte de *Le romant des romans*, cuyo protagonista es Fulgorán de Canabea, uno de los numerosos hijos extramatrimoniales de don Rogel de Grecia, apareció en París en dos tomos, publicados por el librero Toussainets de Bray en 1626.

El libro se inicia detallando el lamentable estado en que se encontraba el diezmando ejército de los príncipes cristianos después de la sangrienta batalla de Alapa (Alepo), a pesar de haber derrotado a los paganos. Cabe mencionar que aunque en el último capítulo de la Sexta parte de *Esferamundi de Grecia* Mambrino Roseo había hecho morir en ese combate a Amadís de Gaula y a muchos otros príncipes de su linaje, Gilbert Saulnier Duverdier decidió mantenerlos con vida, al igual que lo había hecho el anónimo autor alemán del libro XXII.

Se introduce después un nuevo personaje, el sabio Alcandro, quien en épocas anteriores había encantado a don Belianís de Grecia, al Caballero del Febo y a numerosos príncipes y princesas de la parentela de ambos, y decide hacer lo propio con Amadís de Gaula, Esplandián y otros personajes de las primeras generaciones del linaje amadisiano, por haber vislumbrado que en su momento salvarían a la cristiandad de un terrible peligro. Quedan libres del encantamiento Florisel de Niquea, Rogel de Grecia, Esferamundi de Grecia, emperador de los partos, y algunos otros príncipes de las generaciones más jóvenes de la familia de Amadís de Gaula, que en el primer capítulo pueden ver encantado a su famoso antepasado:

[...] passerent iusques à la porte du Palais, où dans la premier tour ils virent le grand Roy Amadis de Gaule dans un chiese armé de toutes pieces except des mains, dans une desquelles ils sustenoit sa teste en telle façon qu'il sembloit sommeiller [pasaron hasta la puerta del Palacio, donde en la primera torre vieron al gran rey Amadís de Gaula en una silla armado de todas piezas salvo las manos, en una de las cuales sostenía su cabeza en tal manera que parecía dormir] (*Le romant des romans*, I, 1. Traducción nuestra).

Sin embargo, el principal personaje del libro es Fulgorán de Canabea, hijo extramatrimonial de Rogel de Grecia y la reina Florela de Canabea, llamado también el Caballero Ardiente. Criado en el paganismo por el gigante Encélado, sin conocer la identidad de su padre, Fulgorán profesa una profunda animadversión a los cristianos y está decidido a hacer lo posible para eliminarlos.

Al comienzo de sus aventuras, el Caballero Ardiente auxilia a los reyes de Romería, Dardanor y Claringia, cuando estaban a punto de ser raptados. Esto le da una prominente posición en la corte de esos monarcas, pero pronto surge una secreta relación amorosa entre él y la reina. El conde de Clina, un cortesano que desea a la reina, percibe lo que ocurre y requiere de amores a Claringia, pero esta lo rechaza indignada. El conde escribe entonces a Dardanor para denunciar el adulterio de la reina con el Caballero Ardiente, y el enfurecido monarca ordena el arresto de los amantes. Aunque los hombres del rey no logran capturar a Fulgorán, Claringia es condenada a muerte, a menos que algún caballero defienda su honor contra el conde de Clina y sus amigos. El gigante Grandimor, amigo de Fulgorán, asume la defensa de la reina y después le ayuda un caballero extranjero, a los que se une más tarde el propio Caballero Ardiente. Juntos, los tres logran vencer al acusador y a sus amigos y salvar la vida de la reina, quien espera un hijo de Fulgorán, sin que este lo sepa. Enseguida, una doncella se presenta en la corte de Romeria y pide un don al Caballero Ardiente, que lo lleva a abandonar ese reino y a correr otras aventuras, en una de las cuales combate, sin conocer su identidad, con su abuelo don Florisel de Niquea. Con él marcha el caballero extranjero que le había ayudado en Romería, quien resulta ser su primo hermano Florimundo de Canabea.

De regreso en Canabea, donde es proclamado rey, Fulgorán decide organizar una coalición de reyes paganos para atacar el imperio de Trapi-sonda. Se producen sangrientas batallas, en una de las cuales Fulgorán se enfrenta violentamente con el emperador Esferamundi, sin saber que es su medio hermano, pero el combate es interrumpido por arte del sabio Alcandro. Después se decide efectuar un combate de cuatro contra cuatro entre paganos y cristianos, en el cual le corresponde a Fulgorán enfrentarse

precisamente con Esferamundi. La feroz lucha es interrumpida otra vez, cuando dos doncellas se llevan cada una a los dos medios hermanos.

Fulgorán, junto con un caballero desconocido cuya identidad nunca se revela, llega al castillo de la perversa sabia Argenea, donde vencen a los guardianes, deshacen los encantamientos de la maga y liberan a sus cautivos. En la aventura les ayuda otro caballero, que resulta ser el príncipe Prigmaleón de Etiopía, con el cual después Fulgorán da cima a otras proezas, entre ellas la de rescatar a la reina de Francia. Entre tanto, en Constantinopla, Rusián de Media, quien es hijo extramatrimonial de don Rogel y de la bella reina Grianda aunque desconoce la identidad de su padre, da cima a la aventura de la pirámide; y después de dar fin junto con don Rogel a los encantamientos del castillo del amor, queda encantado junto al lado de su progenitor bajo los arcos de la fuente de los amantes.

Los paganos, tras fracasar en su intento de apoderarse de Trapisonda, atacan Constantinopla y se producen furiosos enfrentamientos entre ellos y los cristianos. Después de varias incidencias, y durante una tregua, el emperador de Malí desafía a los cristianos a un combate de cinco contra cinco, en el cual vencen los cristianos y muere ese monarca. Llega entonces a Constantinopla la aventura de la fuente de los amantes, en la cual Fulgorán y Prigmaleón se enfrentan con dos caballeros encantados, que son Rusián de Media y don Rogel de Grecia. La aventura concluye con la revelación de que Fulgorán es hijo de don Rogel. Esto afecta decisivamente al Caballero Ardiente, quien decide convertirse al cristianismo, en lo cual lo imita Prigmaleón, enamorado de la bella Polixena, hija de don Florisel de Niquea y su segunda esposa la reina Sidonia de Guindaya.

Los reyes paganos, enterados de que Prigmaleón y Fulgorán han hecho amistad con los príncipes de Grecia, resuelven lanzar un gran ataque contra Constantinopla, pero fracasan totalmente en sus propósitos y sus ejércitos son destruidos. El sabio Alcandro efectúa un encantamiento en el cual rejuvenece en su aspecto a los príncipes griegos y los desencanta a los pocos días. La obra concluye cuando el sabio se lleva en un carro volante al joven príncipe Rosalmundo de Grecia, hijo de Esferamundi y de su esposa Ricarda.

La influencia de los amadises alemanes en *Le romant des romans*

Saulnier Duverdier, como ya indicamos, pasó por alto los tres amadises alemanes publicados en francés en 1615, y optó por continuar en su obra la serie de *Esferamundi de Grecia* escrita por Mambrino Roseo, cuyos seis volúmenes se habían publicado en lengua francesa entre 1577 y 1583. Aparentemente, Saulnier tuvo una pobre opinión de los amadises alemanes e incluso les dedicó unos comentarios casi injuriosos en el capítulo IX de la *Primera parte* de *Le romant des romans*:

[...] l'histoire de cet enfant miraculeux n'a pas esté mise encor en lumière, au moins que par un traducteur ignorant qui s'est contenté d'en escrire des fables impertinentes. [la historia de este infante milagroso [Fulgorán] no ha sido aún dada a la luz, salvo por un traductor ignorante que se ha contentado con escribir al respecto fábulas impertinentes] (*Le romant des romans*, I, IX. Traducción nuestra).

A pesar de mostrarse tan despectivo, lo cierto es que Saulnier Duverdier entró a saco en los amadises alemanes, y muy especialmente en el libro XXIII, cuyo protagonista era precisamente Fulgorán de Canabea, que tanto en el original alemán como en la obra del escritor francés lleva el apelativo de Caballero Ardiente.

Al comienzo del libro XXIII, Fulgorán, que ignora quién es su padre, viaja por los aires hasta el Perú, donde libra de las garras de un león al rey Attabaliba (Atahualpa) y llega a ser un personaje prominente en su corte. Sin embargo, Fulgorán y la esposa del monarca peruano, la reina Zarzaparilla, se enamoran y se convierten en amantes durante una estadía en el castillo de Xareriborc. Guacananarillo, duque de Cuscón (Cuzco) se percata de la relación y requiere de amores a la reina Zarzaparilla, que lo rechaza indignada. Guacananarillo escribe entonces al rey para denunciar el adulterio de la reina e incluso falsifica una carta de Fulgorán a Zarzaparilla. El monarca, presa de la ira, ordena conducir a la reina y a Fulgorán a la ciudad de Casiamalca (Cajamarca), pero el Caballero Ardiente logra escapar. La reina es condenada a ser quemada, a menos que alguien logre desmentir por las armas las afirmaciones de Guacananarillo, a quien apoya un perverso gigante llamado Mandrabul. Cuando se va a efectuar la ejecución,

aparecen primero un caballero desconocido y después el Caballero Ardiente, quienes se enfrentan a Guacanarillo y a Mandrabul y les dan muerte. Se proclama la inocencia de la reina, aunque en realidad está encinta del Caballero Ardiente. Este entre tanto debe enfrentarse con los parientes de Guacanarillo y también es víctima del odio del hechicero Mandrabulín, hijo del gigante muerto, que le roba su grifoleón. También es atacado por otros parientes de Mandrabul a los que logra vencer. Zarpaparilla da secretamente a luz un hijo, al que se da el nombre de Fulgorandor, y muere poco después del parto. Una encantadora llamada la Sabia Doncella conduce al Caballero Ardiente de regreso al Viejo Mundo, donde sigue dando cima a asombrosas hazañas, hasta que se descubre su identidad.

No dice mucho de la honestidad intelectual de Saulnier Duverdier que calificara de «fábulas impertinentes» lo relatado en los amadises alemanes y a la vez no tuviera empacho en copiar su argumento. Como es evidente, todo lo narrado en *Le romant des romans* con respecto a las aventuras de Fulgorán de Canabea en el reino de Romería y sus amoríos con la reina Claringia está calcado de las que en el libro XXIII había protagonizado el mismo héroe en el Perú, con idéntico desenlace. Y aunque el resto de ambas obras transcurre por derroteros muy distintos, hay otros detalles que revelan la influencia de los libros alemanes en la obra de Saulnier Duverdier, como por ejemplo el nombre de personajes como Amadís de Trapisonda, si bien en el ciclo alemán este personaje, que apenas se menciona, es hijo de Safiramán y nieto de Esferamundi, mientras que en *Le romant des romans* se convierte en hijo de Amadís de Grecia y su esposa Niquea y es el protagonista de la Tercera parte de la serie, el libro XXVII y último de los amadises franceses.

Las continuaciones: *Rosalmundo de Grecia*

Saulnier Duverdier continuó su propia obra con una Segunda parte de *Le romant des romans*, publicada en París en dos tomos en 1627 y 1628, que venía a ser el vigesimosexto libro de la serie de *Amadís de Gaula*. Curiosamente, y sin razón aparente, el segundo tomo apareció con un título

distinto, *Les amours et les armes des princes grecques* («Los amores y las armas de los príncipes griegos», lo cual ha originado confusiones en algunos bibliógrafos)¹¹.

El protagonista de esta obra¹² es Rosalmundo de Grecia, hijo de Esferamundi de Grecia y su esposa la emperatriz Ricarda¹³, cuyas aventuras se alternan con las de otros valerosos caballeros, como su primo Clarisel de Guindaya y especialmente el francés Alcidamante, llamado el Caballero de las Palmas. Cabe indicar que este último, hijo de los marqueses de Monte Claro, no tiene ningún vínculo de parentesco con Amadís de Gaula, a pesar de lo cual la relación de sus hazañas ocupa muchísimas páginas en la obra. Fulgorán de Canabea, protagonista del libro precedente, no aparece en este.

La acción de la obra se inicia cuando Rosalmundo de Grecia es llevado por el encantador Alcandro al imperio de Gardacia, donde el emperador lo arma caballero. Allí vence al gigante Fulmigadán y se enamora de Armacia, hija del emperador. Después va a la Ínsula Secreta, donde estaba encantado Clarisel de Guindaya, hijo de Florisel de Niquea y la reina Sidonia, lo libera del encantamiento y lo arma caballero. Clarisel, al ver la imagen de una bellísima pastora francesa llamada Miralinda, se enamora de ella.

Rosalmundo, con el nombre de Caballero de las Rosas, continúa sus aventuras, en compañía de Silverín, y junto con este combate contra Grian (el Caballero del Salvaje) y Griolanís. El combate es interrumpido por los príncipes Prigmaleón de Etiopía, Lucibel de Francia, y dos hijos de Rogel de Grecia, Rusián de Media y Pérsides de Persia, pero después ambos cuartetos se enfrentan por las intrigas de una perversa doncella. La lucha

¹¹ Al respecto dice Maurice Magendie (1978, 173): «Le tome IV, que dans le roman complet est intitulé *Les amours et les armes des princes grecques*, *quatrieme du Romant des romans*, a été, á tort, considéré par quelques catalogues comme un ouvrage distinct, du meme auteur».

¹² Para el resumen de esta obra y de la siguiente nos basamos en su traducción inglesa, *The love and armes of the Greeke princes. Or, The romant of the romants. Written in French by Monsieur Verdere...*, Londres, Thomas Harper, 1640, cuyo texto completo puede consultarse en el portal EEBO (Early English Books Online).

¹³ Como ya indicamos, en los amadises alemanes el hijo de Esferamundi y Ricarda, personaje muy importante del libro XXIV, se llama Safiramán y casa con Rosorea, hija del rey Anaxartes, quien le da dos hijos, Orleander y Amadís de Trapisonda.

se detiene gracias a las artes del sabio Alcandro, quien logra dirigir a los combatientes por diversos caminos. Después de relatar varias aventuras de Griolanís, Grian y Clarisel de Guindaya, la obra narra cómo este último se hace pastor para poder vivir cerca de la hermosa Miralinda, que se enamora de él. A solicitud de la sabia Nerea arma caballero a un joven francés llamado Alcidamante, hijo de los marqueses de Monte Claro. Alcidamante da cima a varias aventuras en Francia y en Grecia con el nombre de Caballero de las Palmas; alcanza un gran renombre, tiene varios amoríos y entre otras cosas logra liberar a Amadís de Trapisonda, encantado en la Ínsula Temible. Mientras tanto, Rosalmundo vence al gigante Orfurón y sus hermanos y da cima a la aventura de la gruta de los amantes.

En Constantinopla se celebran las bodas de Prigmaleón de Etiopía con la princesa Polixena de Grecia y se efectúa un lucido torneo, en el cual se enfrentan el Caballero de las Rosas y el de las Palmas, pero llega la noche sin que ninguno resulte vencedor. Después Rosalmundo parte de Constantinopla y corre varias aventuras. Participa en unas justas en el reino de Florertán y vence a un gigante; la reina de Florertán se enamora de él y se le ofrece, pero él se mantiene fiel a Armacia y la rechaza. La reina, enfurecida, planea su muerte, pero Rosalmundo logra vencer a sus hombres y escapar. Después libera a la bella Basiliana del poder de Dramante y ella le declara su amor, pero también es rechazada por él; encuentra al Caballero de las Palmas y se enfrentan otra vez, pero el combate es interrumpido por Casandra, hija de Alquife y Urganda la Desconocida.

Alcidamante marcha a la ciudad de Alfarta, sitiada por el rey Fango-madán de Licagená, al cual derrota, y tiene diversos amoríos, pero finalmente se enamora de Trasiclea, princesa de Tramasonda, al ver su retrato. En el paso de un puente se enfrenta con un caballero, que resulta ser la propia Trasiclea, y marcha con ella a Tramasonda. En un bosque encuentran a Rosanel de Astra, hijo de Amadís de Astra, quien les relata su enamoramiento de Angelea de Sobradisa, nieta de Amadís de Gaula, y juntos corren aventuras hasta llegar a Tramasonda. En vísperas de sus esponsales con Alcidamante, Trasiclea intercepta una carta que dirige al caballero una de sus antiguas enamoradas, es presa de los celos y le escribe una furiosa epístola. Alcidamante, desesperado, se retira a un yermo como ermitaño;

mientras tanto, Trasiclea se convence de su inocencia y envía a su doncella Cesarina en busca del caballero, con una carta de disculpas.

Las continuaciones: *Amadís de Trapisonda*

El mismo Saulnier Duverdier continuó la acción de *Le romant des romans* en una tercera parte, publicada en París en tres tomos en 1629, que fue el vigesimosétimo y último de la serie de los amadises. El protagonista de esta obra es Amadís de Trapisonda, hijo de Amadís de Grecia y su esposa la emperatriz Niquea.

La acción se inicia cuando Amadís de Trapisonda salva la vida al príncipe Floridán de Persia, víctima de un naufragio. Ambos llegan al poderoso imperio de Martaria, donde Amadís, enamorado de la bellísima Palmirena, hija del emperador, repite la estratagema de algunos de sus antepasados y se hace pasar por una esclava griega para poder ingresar a la corte de Martaria y acercarse así a su amada. Por su parte, Floridán se enamora de Amplamira, hermana de Palmirena. Tras diversas incidencias, ambas princesas se enamoran de sus cortejantes y contraen secretamente matrimonio con ellos. Las aventuras de Amadís y Floridán se alternan con las de Rosalmundo de Grecia, Clarisel de Guindaya y otros caballeros.

Al final de esta tercera parte de *Le romant des romans*, Amadís de Gaula, su esposa Oriana y otros muchos reyes y príncipes que se hallaban con él en un encantamiento dispuesto por el sabio Alcandro en el Castillo del Tesoro, ubicado nada menos que en México, son desencantados por Rosalmundo de Grecia, Clarisel de Guindaya, Amadís de Trapisonda, Alcidamante, Grian y Griolanís. Entre los desencantados figuran también don Belianís de Grecia, el Caballero del Febo y otros príncipes de la parentela de este último.

Como era frecuente en casi todos los libros del ciclo amadisiano, en la parte final de *Amadís de Trapisonda* se relata un sangriento enfrentamiento entre cristianos y paganos, esta vez en el imperio de Etiopía, en el cual resultan vencedores los príncipes de la cristiandad. En el último capítulo de la obra se cuenta cómo Amadís de Gaula y otros personajes, después de participar en la guerra de Etiopía, se despiden de los demás príncipes

cristianos y emprenden el regreso a sus respectivos países. Al final de esta Tercera parte, Saulnier Duverdier prometió una cuarta, que nunca vio la luz:

These delights continued fifteen dayes together, during the which, the Christian Army had been dismiss, and sent away, all these Princes separated themselves with many tears; Amadis of Gaule, Amadis of Greece, Don Silves, Clarisel of Guindaya, the valiant Esquilan of Poland, and the beautifull Emprise of the Amazons, who would needs accompany them, went with their Wives to Constantinople; Florisel of Niquea into Trebisond with Falanges, Alastraxerea, Agesilan, and his fairest Diana; Don Rogel with Persides, and Fulgoran into Persia; Amadis d' Astre to the Empire of the Parthians, where the faire Infanta Rosiliana, was ready to expire with joy at his arrivall; Fortunian into France with Florisel; Rozalmond, Russian, and Silverin of the Desart into Gardacia; Amadis of Trebisond; Floridan and Lucibel with their Father-in-law into Martaria; Alciamant with Trasiclea, Grian and Brandimanda to Tramizond; Griolanis and his beautious Adelazia to Corolandaya; Prigmaleon remained in Aethiopia, untill such time as his Subjects were somewhat better assured; The Knight of the Sun and Belianis according to the great Alcanders directions, set forth with their kinsmen towards China, and the Empire of Mexico; And all the other Christian Princes embarquing themselves, set saile for their own Countreys, where we will leave them to enjoy all the happinesse of peace for to finish this third Volumne, in the sequell whereof shall be seen the adventures of Don Belianis, and of the Knight of the Sun, together with a continuation of the marvellous acts of Alciamant, Rozalmond, Clarisel, Persides, and other young Knights of Greece.

[Estos deleites continuaron quince días enteros, durante los cuales el ejército cristiano fue disuelto y devuelto a sus tierras, y todos estos príncipes se separaron con muchas lágrimas; Amadís de Gaula, Amadís de Grecia, Don Silves, Clarisel de Guindaya, el valiente Esquilán de Polonia, y la bella emperatriz de las Amazonas, quien necesariamente los acompañaría, se fueron con sus esposas a Constantinopla; Florisel de Niquea a Trapisonda con Falanges, Alastraxerea, Agesilao y su bella Diana; Don Rogel con Persea y Fulgorán a Persia; Amadis de Astra al imperio de los partos, con la bella infanta Rosiliana, que estaba por morir de alegría con su llegada; Fortunián a Francia con Florisel; Rosalmondo, Rusián y Silverino del Desierto a Gardacia; Amadís de Trapisonda, Floridán y Lucibel con su suegro a Martaria; Acidamante con Trasiclea, Grian y Brandimanda a Trapisonda; Griolanís y su bella Adelazia a Corolandaya; Prigmaleón permaneció en Etiopía, hasta que sus súbditos estuvieran algo más asegurados; el Caballero del Febo y Belianís, según las instrucciones del gran Alcandro, se dirigieron con sus parientes hacia China y el imperio de México; y todos los otros príncipes

cristianos se embarcaron y zarparon hacia sus propios países, donde los dejaremos disfrutar toda la felicidad de la paz para dar fin a este tercer volumen, en la continuación del cual se verán las aventuras de don Belianís, del Caballero del Febo, junto con una continuación de los maravillosos hechos de Alcidamante, Rosalmundo, Clarisel, Pérsides y otros jóvenes caballeros de Grecia] (*The love and armes of the Greeke princes...*, LII, 225. Traducción nuestra).

La continuación nunca fue publicada, aunque Saulnier Duverdier todavía vivió más de medio siglo después de la publicación de su *Tercera parte*. La obra no parece haber suscitado demasiado interés en los lectores franceses, ya que nunca se reimprimió. Según Michel Stanesco, para esa época ya los libros de caballerías estaban pasando de moda:

[...] personajes como Aruro, Lanzarote y Percival caen en el olvido, y otros en el ridículo. Y en vano Gilbert Saulnier, señor de Verdier, publica entre 1626 y 1629 un *Roman des romans*, vasta compilación de libros de caballerías españoles, tratando de obtener «un fruto excelente de un árbol seco en apariencia»: en la caracterización burlesca de una proxeneta que el poeta De la Croix hace en 1629, el *Roman des romands* figura en buen sitio en la biblioteca de la arpía, al lado de libros piadosos, de Guérin, de Ariosto, del Aretino de L'Astrée, de Clément Marot y de Rabelais. Se diría más bien que la vieja no carecía de cierto gusto literario; pero esa no era en absoluto la opinión del público cultivado de la misma época, para el cual esas novelas eran «monstruos ya vencidos» (Stanesco, 1980. Traducción nuestra).

El mismo Saulnier Duverdier contribuyó al hundimiento del género caballeresco, al publicar en 1632 una especie de autoparodia, *Le Chevalier hypocondriaque* cuyo protagonista, el atractivo joven Clarazel, pierde la razón por el desdén de su amada Sylviane y decide dedicar la mitad de su tiempo a lamentarse y la otra mitad a la lectura del *Amadís de Gaula* (Sánchez Tallafigo, 2009). En un interesante artículo publicado en 2011 por la profesora francesa Christine de Buzon, se dice a propósito de *Le Chevalier hypocondriaque*:

Si se limita el campo al punto final francés de la historia de los amadises, Gilbert Saulnier du Verdier aparece bien como la figura simétrica de Herberay. Es él quien cierra lo que Herberay comenzó, pero también el primero no en basar la identidad ficticia de su protagonista en la lectura apasionada del Amadís

(Cervantes había pensado en ello), sino en construir la trama sobre una parodia exclusiva de Amadís.... En otras palabras, Gilbert Saulnier du Verdier es un continuador o coautor, pero también un parodista que cuestiona los límites de los géneros. Si *Le Roman des romans* pertenece a dos series, la de los amadis franceses y la de las obras de Du Verdier, la segunda obra amadisiana se desvincula de la «Historia inmensa» pero conserva irónicamente su memoria (Buzón, 2001, traducción nuestra¹⁴).

Pocos estudiosos ha dedicado atención a *Le romant des romans*, aunque sí a otras obras de Saulnier Duverdier. La mayoría de quienes la han mencionado en conexión con el tema de los libros de caballerías solamente le han dedicado pocas líneas. Otros la han descrito incorrectamente como una compilación o síntesis de los libros amadisianos, cuando en realidad se trata de tres obras nuevas del mismo ciclo. Sir Henry Thomas, en su famoso estudio sobre los libros de caballerías españoles y portugueses, le dedicó un breve y desfavorable comentario en una nota de pie de página, aunque al parecer confundió el apacible final de la Tercera parte de *Le romant des romans* con la trágica conclusión de la Sexta parte de *Esferamundi de Grecia*, donde Mambrino Roseo había hecho perecer a Amadís de Gaula y a muchos otros de sus descendientes:

Esta extensísima novela es una composición original que recibió inmerecidamente los honores de ser publicada en inglés, en 1640, habiendo hecho la traducción el conde de Pembroke. Dicha obra conduce las novelas citadas a una conclusión conjunta al final del volumen séptimo, en el que todos los héroes con sus ejércitos perecen luchando contra los turcos y sus aliados en una acción adecuadamente descrita como una «terrible mélé» (Thomas, 1952, 158, n.61).

La traducción inglesa

El descomunal ciclo amadisiano, tan popular en España, Francia, Italia, los Países Bajos y Alemania, no lo fue tanto en Inglaterra. El primer

¹⁴ Agradecemos a la profesora de Buzon su gentileza en brindarnos acceso a este artículo.

libro del *Amadís de Gaula* no apareció en lengua inglesa sino hasta 1590 y le siguió el segundo en 1595. *Las sergas de Esplandián* se publicaron en inglés en 1598, y no fue sino hasta 1618-1619 que aparecieron el tercer y cuarto libro del *Amadís de Gaula*. Curiosamente, las siguientes obras amadisianas que se tradujeron al inglés no fueron las españolas, italianas o alemanas, sino los tres libros finales de la serie, es decir los de Gilbert Saulnier Duverdiere.

Los tres libros de *Le romant des romans* fueron publicados en Londres en 1640 por los impresores Thomas Harper y John Dawson, con el título de *The love and armes of the Greeke princes*, que se había usado en la edición original francesa del segundo tomo de la *Segunda parte*¹⁵. Según la portada, la traducción había sido encargada por Philip Herbert (1584-1650), conde de Pembroke, conspicuo personaje de las cortes de Jacobo I y Carlos I:

The love and armes of the Greeke princes. Or, The romant of the romants. Written in French by Monsieur Verdere, and translated for the Right Honourable, Philip, Earle of Pembroke and Montgomery, Lord Chamberlaine to his Majesty.

Cabe mencionar que la traducción no fue demasiado literal, ya que, por ejemplo, en la versión inglesa se omitió por completo el capítulo 19 de la Primera parte de *Le romant des romans*. En todo caso, la versión inglesa no mereció los honores de la reimposición, ni menos tuvo quien la continuara. El siguiente libro amadisiano que apareció en inglés fue el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva en 1652. En 1664 se publicó una traducción de la supuesta obra francesa *Flores de Grecia*, que no era sino una traducción plagaria de la parte inicial del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, y en 1693 apareció el *Amadís de Grecia*, que puso punto final a las traducciones inglesas.

¹⁵ VERDERE [DUVERDIERE], Monsieur, *The love and armes of the Greeke princes. Or, The romant of the romants*, 1640, 3 vols.

La última y apacible muerte de Amadís de Gaula

Si bien nunca se publicó una continuación de *Le roman des romans*, en 1780, sin nombre de autor, apareció en francés en Amsterdam y París una curiosa obra en dos tomos con el título de *Histoire du Chevalier du Soleil, de son frère Rosicclair et de leur descendants. Traduction libre et abrégée de l'Espagnol, avec la conclusion tirée du Roman des Romans, du Sieur Duverdier* (París y Amsterdam, Pissot Libraire, 1780, 2 vols), en la que se hacía una apretada síntesis de los libros del *Espejo de príncipes y caballeros* que habían sido traducidos al francés pero además también de las principales obras españolas, italianas y francesas del ciclo de *Amadís de Gaula*, incluyendo las obras de Saulnier Duverdier (los amadises alemanes se pasan por alto). Esta obra de 1780, que no menciona el nombre de su autor, ha sido atribuida a la labor conjunta de Antoine-René de Voyer Argenson, marqués de Paulmy, y André-Guillaume Contant d'Orville, y también a Louis-Elisabeth de la Vergne, conde de Tressan, aunque hay bibliógrafos que descartan esta última posibilidad (Buzon, 2001, 33, n.17; Conlon, 1999, 377).

Literariamente, Amadís de Gaula había muerto y resucitado varias veces. En su refundición del Amadís primitivo, Rodríguez de Montalvo había posiblemente eliminado el episodio de la muerte del héroe a manos de su hijo, para que continuara sus hazañas en un cuarto libro y en *Las sergas de Esplandián*. Juan Díaz lo había hecho morir cristianamente, ya anciano, en su *Lisuarte de Grecia* de 1526, pero Feliciano de Silva lo había hecho reaparecer en el *Amadís de Grecia* en 1530, y el personaje se mantuvo con vida en todos los demás libros españoles e italianos de la serie, hasta que Mambrino Roseo lo hizo morir en una batalla en el sexto y último *Sferamundi di Grecia*, publicado en 1564. Sin embargo, tanto en los tres amadises alemanes de 1594-1595 como en los franceses de Saulnier Duverdier se dejó de lado ese trágico detalle, y Amadís de Gaula continuó existiendo. Al final del *Amadís de Trapisonda*, el último de los amadises franceses, incluso tenía suficiente energía como para combatir en defensa de la cristiandad en la guerra de Etiopía, al lado de muchos de sus descendientes, a pesar de su avanzadísima edad, y seguir con vida al concluirse la obra.

Sin embargo, en la síntesis final de 1780 se modificó lo escrito por Saulnier Duverdier, para incluir una pequeña referencia al cuarto y

definitivo fallecimiento del famoso héroe y consignar brevemente que murió en Gran Bretaña y que heredó el trono británico su «bisnieto» (en realidad su retataranieto) Clarisel de Guindaya, hijo de Florisel de Niquea y su segunda esposa la reina Sidonia:

Le premier [Amadís de Gaula] retourna dans la Grande-Bretagne, héritage de sa chère Oriane; mais voulant s'assurer d'un successeur, il y conduisit avec lui son arriere petit-fils le charmant Clarisel et son épouse Miralinde. Ce fut effectivement a eux qu'il laissa le trône de la Grande-Bretagne, et il mourut comblé de gloire et d'années. [El primero [Amadís de Gaula] retornó a la Gran Bretaña, herencia de su querida Oriana; pero queriendo asegurarse un sucesor, llevó allí consigo a su bisnieto el encantador Clarisel y su esposa Miralinda. Fue efectivamente a ellos a quienes les dejó el trono de la Gran Bretaña, y murió colmado de gloria y años] (*Histoire du Chevalier de Soleil, de son frère Rosclair, et de leur descendants*, París y Amsterdam, Pissot, 1780, vol. II, libro X. Traducción nuestra).

De este modo tan apacible llegó a su definitivo fin terrenal Amadís de Gaula y se cerró para siempre el prodigioso ciclo literario de la que Cervantes llamó «la infinita caterva de su linaje».

Conclusiones: Amadís de Europa

El *Amadís de Gaula*, popularísimo en España, alcanzó en Europa una difusión verdaderamente extraordinaria por el gigantesco ciclo al que dio origen, con continuaciones en español, en italiano, en alemán y en francés, y traducciones tanto de la obra original como de muchas de sus continuaciones a esas tres últimas lenguas como al neerlandés y al inglés.

El caso de Saulnier Duverdier es muy interesante, porque si bien ya en 1615 habían aparecido en francés las tres obras alemanas que continuaban la acción de la serie italiana de Esferamundi (los llamados Amadises XXII-XXIV), el prolífico autor evidentemente no quedó satisfecho con ellas y prefirió dedicar a esfuerzos a escribir su propia serie de continuaciones amadisianas, aunque sin darles una numeración específica como parte del ciclo, sin duda para evitar confusiones con las alemanas. Aunque se trató de obras de juventud (el autor viviría todavía casi sesenta años más

después de la publicación de la última), el ciclo llegó hasta allí. Posiblemente Saulnier Duverdier debió advertir que los gustos del público estaban cambiando y en efecto así era: ni sus amadises ni los alemanes publicados en 1615 tuvieron reimpressiones, ni menos continuaciones. No obstante, sus tres obras amadisianas lograron cruzar el canal de la Mancha y aparecer en 1640 en inglés, cosa que hasta ese entonces solamente habían logrado el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*.

Todas las vicisitudes y ramificaciones plurinacionales del ciclo amadisiano resultan sumamente significativas, porque ponen de manifiesto la vocación verdaderamente europea de la serie: si bien era (y es) habitual que se tradujesen obras exitosas a otros idiomas, el hecho de que en otras tres lenguas se escribieran continuaciones y que estas a su vez fueran también objeto de traducciones, es un fenómeno singular en la literatura de Europa occidental de esa época, y prácticamente no conocemos otro caso que pueda comparársele. Lo que comenzó como una obra española dedicada al heredero del pequeño reino galés, terminó siendo una serie que casi podría ser vista como un remoto antecedente de la Unión Europea: gracias a los empeños engarzados de multitud de autores, refundidores, continuadores y traductores, *Amadís de Gaula* terminó por convertirse en un verdadero *Amadís de Europa*, cuyas hazañas y las de sus infinitos descendientes deleitaban por igual a muchas gentes de diversas nacionalidades, lenguas y credos.

Apéndice 1

Traducción de la Tabla de capítulos del primer volumen de *Le romant des romans* (*Fulgorán de Canabea*) de Gilbert Saulnier Duverdier, París, Toussainets de Bray, 1626.

1. Las maravillas que llegaron al final de la gran batalla entre los emperadores de Grecia y los príncipes del paganismo, en tierras del soldán de Alapa.
2. Quién era Alcandro y como encantó a don Belianís de Grecia, el Caballero del Febo y el rey Amadís con los más excelentes caballeros de sus tiempos.
3. Cómo la mayoría de los príncipes de Grecia murieron, y cómo Alcandro fue a visitar al sabio Alquife y a Urganda.
4. De las aventuras que tuvieron los príncipes de Grecia al retornar a sus imperios.
5. Lo que le avino a los príncipes Dorigel, Silván y Amanio de Astra.
6. Cómo el emperador Esferamundi, hallándose en un peligro extremo, fue socorrido por ciertos caballeros.
7. Quiénes fueron los príncipes raptados por los gigantes y cómo Esferamundi retornó al imperio de los partos.
8. De la llegada de los príncipes de Grecia a sus imperios y cómo el pequeño Amadís de Trapisonda fue raptado.
9. Quién era el Caballero Ardiente y por qué odiaba a los cristianos.
10. Cómo la reina Claringia, yendo a Celibana, fue raptada dos veces y socorrida por Fulgorán.
11. La traición que el conde de Clina hizo a Claringia y a Fulgorán. La prisión de la reina, y el suceso de las aventuras que ocurrieron a Fulgorán después de partido de Celibana.
12. Del horrible combate que hubo entre el gigante Grandimor, el conde Clinay los tres hermanos, y como el dicho Grandimor, estando a punto de perder la vida, fue socorrido por un caballero extranjero y después por Fulgorán.
13. Cómo una doncella vino a la corte del rey Dardanor para obtener un don de la reina, por medio del cual se llevó consigo al Caballero Ardiente con el extranjero y de las aventuras que tuvieron después de su partida del reino de Romería.
14. Las aventuras que ocurrieron a Fulgorán y a Florimundo de Canabea después de que se separaron de Silván.
15. Cómo Florisel de Niquea, habiendo encontrado en un peligro extremo al Caballero Ardiente, al cual buscaba, lo socorrió, y del cruel combate que tuvieron acerca de la muerte de Balardo.
16. De las justas que se hicieron en el imperio de los partos con motivo del nacimiento de Rosalmundo de Grecia y de un sinnúmero de pequeños príncipes y princesas.

17. La continuación de los torneos por las magnificencias de las bodas de Silván con la bella Selvagia, y cómo estos placeres fueron interrumpidos por las nuevas que recibió Esferamundi del rapto del pequeño Clarisel de Guindaya, hijo de Florisel de Niquea.
18. De las aventuras de los caballeros noveles después de que fueron partidos de la corte, y cómo el emperador Esferamundi fue advertido de que el rey de Canabea preparaba una poderosa armada para entrar en el imperio de Trapisonda.
19. La agradable aventura ocurrida a Perión de Turquía, Florisarte, Cuadragante, Florestán y Dardanio.
20. La llegada de los príncipes paganos al imperio de Trapisonda, el combate que dieron los príncipes de Grecia para disputarles el desembarco, el asalto a la ciudad durante la furiosa batalla entre el emperador Esferamundi y Fulgorán de Canabea, y la resolución que tomaron los paganos.
21. La alegría que recibieron los príncipes de Grecia por la llega del excelente emperador de los persas, y cuál fue el resultado de la batalla.
22. Como en el momento del combate que debía haber entre Fulgorán, el carife de África, Florimundo y el caballero desconocido, contra Esferamundi, Amanio de Astra, Rusián y Esquilán, llegaron dos doncellas que se los llevaron a otra parte.
23. Como Fulgorán y el caballero desconocido llegaron al castillo de Argenea, hermana del rey de las Islas Heladas, forzaron a sus guardias, deshicieron los encantamientos y liberaron a un sinnúmero de buenos caballeros que tenía cautivos allí.
24. Cómo la nave en la que iban Fulgorán y Prigmaleón llegó cerca de dos armadas que combatían, una de las cuales obtuvo la victoria por su socorro.
25. Cómo Fulgorán y Prigmaleón llegaron a la Isla Temible, y de las aventuras que allí encontraron.
26. Cómo Florisel de Niquea hizo publicar justas por la llegada de la bella reina de Francia, y del fin de ellas con los maravillosos hechos de armas de un sinnúmero de buenos caballeros.
27. Cómo Fraudador de los Ardides llegó a engañar a los príncipes de Grecia.
28. Cómo la aventura de las pirámides fue acabada por la gloria del bravo Rusián de Media, que fue conocido como hijo del emperador de los persas y de la bella reina Grianda.
29. Cómo los príncipes de Grecia hubieron consejo sobre la guerra. La revista general de los ejércitos de Prigmaleón y de Fulgorán, y cómo una doncella que llegó a Constantinopla se llevó consigo a Rusián de Media.
30. Cómo el emperador don Rogel fue conducido al castillo del amor por la más extraña aventura del mundo, y cómo habiendo dado fin a sus encantamientos con Rusián de Media, quedaron ambos encantados bajo los arcos de la fuente de los amantes.
31. La agradable aventura que encontraron Esquilán de Polonia y Perión de Turquía yendo en demanda de don Rogel de Grecia.

32. La llegada de los paganos al puerto de Constantinopla y del cruel combate que presentaron los príncipes de Grecia para disputarles el desembarco.
33. Los maravillosos hechos de armas que se hicieron tanto en una salida que hicieron los príncipes de Grecia como en el asalto que se dio a Constantinopla, con la extraña matanza de paganos por una nueva armada llegada a favor de los cristianos.
34. Cómo los paganos desafiaron a a batalla a los cristianos y de lo que seobre ello se hizo de una parte y de otra.
35. Cómo durante las treguas acordadas entre ambos bandos, el emperador de Melí mandó pedir el combate de cinco contra cinco y del resultado de la lucha cuerpo a cuerpo.
36. Cómo llegó la fuente de los amantes a Constantinopla y quiénes fueron los caballeros que empezaron a probarla.
37. Cómo tuvo fin la aventura de la fuente de los amantes por el combate de los dos caballeros encantados contra Fulgorán y Prigmaleón, las maravillas que se vieron entonces y cómo Fulgorán fue conocido.
38. Los reyes paganos, enterados de que Prigmaleón y Fulgorán eran amigos de los príncipes de Grecia, resolvieron masacrar sus tropas, el orden que tuvieron estos dos bravos guerreros para distraer una tormenta tan grande y como todo el ejército pagano fue hecho pedazos.
39. Las ceremonias observadas en el bautismo de Prigmaleón y Fulgorán, y cómo Alcandro encantó a la mayoría de la mayoría de los príncipes y damas de Grecia.
40. Cómo Prigmaleón, llevado por la violencia de sus deseos, descubrió su amor a Polixena, y de la respuesta que tuvo.
41. Una doncella llegó a Constantinopla con la cabeza del gran Marandor, muerto por el Caballero del Salvaje.
42. Cómo una doncella que llegó a Constantinopla se llevó a Prigmaleón para combatir con Griolanís, llamado el Bello Caballero, y cuál fue el resultado de esta aventura.
43. Cómo Prigmaleón encontró a Melina, que le dio cuenta de las aventuras de Griolanís, y del fin del combate que Griolanís tuvo con el Caballero del Salvaje.
44. De lo que avino a Griolanís y el Caballero del Salvaje después de su combate.
45. Cómo los príncipes griegos fueron liberados del encantamiento en que estaban, la partida de Rosalmundo de Grecia en el carro de los grifos de Alcandro con los maravillosos hechos de armas efectuados en el torneo que se hizo después de que estos jóvenes príncipes recibieron la orden de caballería.

Apéndice 2

Tabla cronológica de primeras ediciones conocidas de los libros del corpus amadisiano

Nº	Año	Título	Autor	Lengua original
1	1508	<i>Amadís de Gaula</i> (en cuatro libros)	Garci Rodríguez de Montalvo	Español
2	1510	<i>Las sergas de Esplandián</i>	Garci Rodríguez de Montalvo	Español
3	1510	<i>Florisando</i>	Ruy Páez de Ribera	Español
4	1514	<i>Lisuarte de Grecia</i>	Feliciano de Silva	Español
5	1525	<i>Lisuarte de Grecia</i>	Juan Díaz	Español
6	1530	<i>Amadís de Grecia</i>	Feliciano de Silva	Español
7	1532	<i>Florisel de Niquea</i>	Feliciano de Silva	Español
8	1535	<i>Rogel de Grecia</i>	Feliciano de Silva	Español
9	1546	<i>Silves de la Selva</i>	Pedro de Luján	Español
10	1551	<i>Cuarta parte de don Florisel de Niquea</i>	Feliciano de Silva	Español
11	1558	<i>Esferamundi de Grecia, I</i>	Mambrino Roseo	Italiano
12	1559	<i>Esferamundi de Grecia, II</i>	Mambrino Roseo	Italiano
13	1563	<i>Esferamundi de Grecia, III</i>	Mambrino Roseo	Italiano
14	1563	<i>Esferamundi de Grecia, IV</i>	Mambrino Roseo	Italiano
15	1564	<i>Esferamundi de Grecia, VI</i>	Mambrino Roseo	Italiano
16	1565	<i>Esferamundi de Grecia, V</i>	Mambrino Roseo	Italiano
17	1563	<i>Adjunta al cuarto libro de Amadís de Gaula</i>	Mambrino Roseo	Italiano
18	1564	<i>Segundo libro de las sergas de Esplandián</i>	Mambrino Roseo	Italiano
19	1564	<i>Segundo libro de Lisuarte de Grecia</i>	Mambrino Roseo	Italiano
20	1564	<i>Tercera parte de Amadís de Grecia</i>	Mambrino Roseo	Italiano
21	1564	<i>Don Florarlán de Tracia</i>	Mambrino Roseo	Italiano
22	1564	<i>Adjunta al segundo tomo de don Rogel de Grecia</i>	Mambrino Roseo	Italiano
23	1568	<i>Segundo libro de Don Silves de la Selva</i>	Mambrino Roseo	Italiano
24	1594	<i>El vigesimosegundo libro de la historia de Amadís de Francia</i>	Desconocido	Alemán
25	1594	<i>El vigesimotercer libro de la historia de Amadís de Francia</i>	Desconocido	Alemán
26	1595	<i>El vigesimocuarto y último libro de Amadís de Francia</i>	Desconocido	Alemán
27	1626	<i>Le romant des romans, I</i> (<i>Fulgorán de Canabea</i>)	Gilbert Saulnier Duverdier	Francés
28	1627- 1628	<i>Le romant des romans, II</i> (<i>Rosalmundo de Grecia</i>)	Gilbert Saulnier Duverdier	Francés
29	1629	<i>Le romant des romans, III</i> (<i>Amadís de Trapisonda</i>)	Gilbert Saulnier Duverdier	Francés

Bibliografía Citada

Libros de caballerías

- Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.
- Das Drei und zwentzigste Buch der Hystorien vom Amadis auß Franckreich*, Francfort, Sigmund Feyerabend, 1594.
- Das Vier vnd zwentzigst buch der Historien vom Amadis auß Franckreich*, Francfort, Sigmund Feyerabend, 1595.
- Das Zwey und zwentzigste Buch der Hystorien vom Amadis auß Franckreich*, Francfort, Sigmund Feyerabend, 1594.
- Histoire du Chevalier du Soleil, de son frère Rosclair et de leur descendants*, Amsterdam y París, Pissot, Libraire, 1780, 2 vols.
- Le quinzième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Benoist Rigaud, 1577.
- Le seizième livre d'Amadis*, Lyon, François Didier, 1578.
- Le vingt quatrième et dernier livre d'Amadis de Gaule*, París, Olivier de Varennes, 1615.
- Le vingt et deuxième livre d'Amadis de Gaule*, París, Gilles Robinot, 1615.
- Le vingt et troisième livre d'Amadis de Gaule*, París, Gilles Robinot, 1615.
- Le vingt unième et dernier livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Loys Cloquemin, 1581.
- Le vingtième livre d'Amadis de Gaule*, Lyon, Antoine Tardif, 1582.
- Saulnier Duverdier, Gilbert, *Le romant des romans*, París, Toussainets de Bray, 1626.
- Verdere [Duverdier], Monsieur, *The love and armes of the Greeke princes. Or, The romant of the romants*, Londres, Thomas Harper, 1640.

Estudios

- Bahut, Eugène, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs et la littérature au XVI et au XVII siècle*, París, Auguste Durand, Libraire-éditeur, 1853.
- Bardon, Maurice, *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

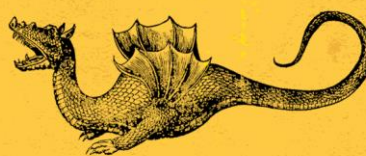
- Bognolo, Anna, «El *Lepolemo, Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Beb*», *Edad de oro*, XXI (2002), pp. 271-288.
- Bognolo, Anna, Cara, Giovanni, y Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis de Gaula*, Roma, Bulzoni, Editore, 2013.
- Buzon, Christine de, «Fortune et infortune des Amadis : le cas Du Verdier», en MICHAUD, Monique Michaud. *Mateo Aleman et les voies du roman au tournant des XVIe et XVIIe siècles*, Université de Poitiers, Cahiers FORELL 2001, pp.29-40.
- , «Notes sur la circulation d’*Amadis de Gaule* en Europe de l’Ouest: Gabriel Chappuy, traducteur lui-meme traduit», *Réforme Humanisme Renaissance*, 87.2 (2018), pp. 199-232
- Cazauran, Nicole, «Amadis de Gaule en 1540: un nouveau “roman de chevalerie”», en *Les Amadis en France*, París, Éditions Rue d’Ulm, 2000, pp. 21-39.
- Conlon, Pierre M., *Le siècle des lumières. Bibliographie chronologique, Tome XIX. 1779-1781*, París, Droz, 1999.
- Gayangos, Pascual de, «Discurso preliminar», en *Libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1857, v. XL, pp. XXI-XXXVIII.
- Magendie, Maurice, *Le roman français au XVIIe. siècle. De l’Astrée au Grand Cyrus*, Ginebra, Slaktine Reprints, 1978.
- Sáenz Carbonell, Jorge Francisco, «Entre la traducción y el plagio: El segundo *Lisuarte de Grecia* y *Don Flores de Grecia*», *Lemir*, 15 (2011), pp. 207-216.
- , «Esferamundi. Primera Parte. Traducción de los capítulos I y II», *Historias fingidas*, 2 (2014), pp. 199-212. URL: < <http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/index.php/hf/article/view/16> > (cons. 11/11/2019).
- Sánchez Tallafigo, Cristina, «De la letra al símbolo: imitaciones francesas del Quijote en el siglo XVII», en *Don Quijote cosmopolita*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 183-215.
- Schaffert, Henrike, «Historias después del final. Sobre las continuaciones alemanas del *Amadís*», *Historias fingidas*, 3 (2015^a), pp. 123-138. URL:

- < <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/38/66> > (cons. 11/11/2019).
- , *Der Amadisroman. Serielles Erzählen in der Frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter, 2015.
- Stanesco, Michel, «Châteaux en Espagne: aspects sur la réception des “vieux romans” a l’époque classique», en *Travaux de Littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 41-52.
- Thomas, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, pp. 35-64.
- , «The romance of Amadis of Gaul», *Revista de Historia*, 17 (1916), pp. 1-33.
- Varnhagen, Francisco Adolfo de, *Da litteratura dos livros de cavallarias: estudo breve e consciencoso*, Viena, Imprensa do Filho de Carlos Gerold, 1872.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, «Los libros de caballerías portugueses manuscritos», *Destiempos*, 23 (2009-2010), pp. 217-231. URL: < www.destiempos.com/n23/vargas.pdf > (cons. 11/11/2019).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



La storia familiare di Mambrino Rosei tra Fabriano, Castelnuovo di Porto e Monterotondo

Riccardo Di Giovannandrea
(Universidad de Salamanca)*

Abstract

Il contributo espone le vicende della vita di Mambrino Rosei da Fabriano e della sua famiglia durante il XVI secolo così come sono emerse dal lavoro d'indagine presso l'Archivio notarile di Fabriano, l'Archivio storico del Comune di Fabriano, l'Archivio notarile di Castelnuovo di Porto e l'Archivio notarile di Monterotondo.

Parole chiave: Mambrino Rosei, Mambrino Roseo, Biografia, Fabriano, Castelnuovo di Porto, Monterotondo.

This paper uncovers the events in the life of Mambrino Rosei da Fabriano and his family during the 16th century. The research has come to light from the Notarial Archive of Fabriano, the Historical Archive of Fabriano, the Notarial Archive of Castelnuovo di Porto and the Notarial Archive of Monterotondo.

Keywords: Mambrino Rosei, Mambrino Roseo, Biography, Fabriano, Castelnuovo di Porto, Monterotondo.



Mambrino Rosei deve aver condotto una di quelle vite piene di esperienze e ricche di fatti privati vissuti all'ombra dei grandi eventi ai quali, pur non lasciando tracce evidenti, egli ha preso parte e, in certa misura, ha costruito il loro svolgimento così come la storia l'ha conosciuto, magari non per impegno diretto, ma filtrando, consigliando, raccontando. Simili personaggi, purtroppo, non si lasciano seguire e a distanza di secoli, i loro spostamenti, il loro cercare condizioni sempre nuove e migliori li tagliano fuori dalle linee marcate di esposizione mediatica di cui i tempi moderni, invece, sono assai pregni anche esulando dalla volontà del singolo

* Dottorando in «Prehistoria y Ciencias de la Antigüedad».

individuo. L'unico dato che l'uomo sottolinea, quasi pedantemente, è la sua origine marchigiana essendo rarissime le occasioni nelle quali il suo nome non sia seguito da «Fabrianensis» o da «de Fabriano». Volendo rianodare i fili della sua vita appare dunque necessario partire proprio da quel centro tra le montagne marchigiane¹.

L'archivio notarile di Fabriano non conserva traccia, allo stato della ricerca, della presenza e attività di Mambrino Rosei², del resto il suo nome non è segnalato nemmeno nel più antico strumento di ricerca ovvero nell'«Inventario generale di tutti e singoli protocolli e scritture che si conservano nell'Archivio di Fabriano fatto da Giacomo Merli, cittadino fabrianese, l'anno MDCCLX»³.

L'adunanza dei notai fabrianesi, convocata il 17 aprile 1518 «in sacratio ecclesiae collegiatae Sancti Venantii» su mandato di ser Pierdomenico di Francesco, «dictae artis capitaneus», presenta la lista dei notai attivi in

¹ La scelta di utilizzare in questo lavoro il cognome Rosei si basa sul fatto che nei protocolli dei notai Fulvio e Mambrino, facenti parte dell'Archivio notarile di Monterotondo, la mano dell'archivista o del curatore del fondo, quando esso si trovava ancora nella sede istituzionale, indicò sulla coperta dei rispettivi volumi «Fulvio Rosei» e «Mambrino Rosei», in un solo caso «Roseo». La stessa indicazione al plurale si ritrova nell'elenco dei notai eretini stilato dall'archivista Giacinto Frosi il 24 marzo 1865. A tal proposito, esempi di trasposizione in volgare di cognomi latini di notai o meglio dei loro adattamenti dotti tratti dall'originaria lingua d'uso comune sono: «Carosus», «Venantius» e «Manzius» attualmente diffusi a Monterotondo come Carosi, Venanzi e Manzi. Ad essi si aggiungano i più noti casi del cognome Manelfi, appartenente a quel Giovanni medico eretino legato ai Barberini, costantemente latinizzato in «Manelphus» o «Manelfus» e dei coevi esponenti della famiglia Orsini: «Franciottus Ursinus», «Paulus Aemilius Ursinus», «Octavius Ursinus» con le speculari forme femminili «Aemilia Ursina» e «Camilla Savella», unanimemente attualizzati in Orsini e Savelli. Per queste motivazioni si preferisce qui adottare la forma «Rosei» definitivamente fissata nel corso della seconda metà del XIX secolo, allineandosi con la «normalizzazione anagrafica» che, come visto, preferì le forme cognominali al plurale. Rimane evidente che nelle sottoscrizioni autografe e nei frontespizi dei testi a stampa di Mambrino si legge «Roseo», forma letteralmente trasposta in volgare rispettando la concordanza grammaticale latina per cui si declina «Mambrinus Roseus» a seconda del contesto sintattico. Numerosi i lavori che hanno preceduto questa indagine biografica dai quali essa ha preso inizio. Si veda soprattutto: Bognolo (2013, pp. 25-75) e la bibliografia in esso citata. Si ringraziano il prof. Stefano Neri, che ha accolto con generosità ed entusiasmo la genesi di questo contributo, e Maria Temide Bergamaschi che, pur non comparendo come coautrice dell'articolo, ha seguito tutte le fasi di ricerca e di stesura del testo. Un ulteriore ringraziamento va al personale dell'Archivio di Stato di Ancona che ha agevolato quanto più possibile una ricerca svolta in tempi brevissimi.

² La ricerca effettuata presso i repertori in uso in ASANCONA (=Archivio di Stato di Ancona) non ha evidenziato l'attività del Rosei nemmeno tra i notai della provincia.

³ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 2877.

quel momento in città che risultarono essere, oltre al predetto Pierdomenico, «ser Nicholaus Venturinis, ser Benignus de Benignis, ser Augustinus magistri Antonii, ser Gabriel Marini, ser Blaxius Pieri, ser Iohannes Baptista Permarci, ser Domitius Ventorinus, ser Cecchus ser Iohannis Guglelmi, ser Bartholomeus Perulus, ser Silvestrus ser Lucae, ser Permathias Francisci, ser Theophilus Fuscus, ser Marcellus Galassinus, ser Zaffirius Marci» e il notaio estensore dell'atto ovvero Romualdo Rigi, «omnes notarii matriculati cum matricula dictae artis». Tuttavia risultarono assenti «ser Thoma ser Iacobi, ser Francisco ser Bartholomei, ser Antonio Raffaelis, ser Augusto ser Francisci, ser Appollonio Petri, ser Possente Ambroxii, ser Iohanne Baptista ser Lucae, ser Fabritio Risio, ser Iohanne Francisco Perino, ser Alberto Bernardi, ser Luca M(...)aris et ser Ludovico Pellegrini»⁴. A quell'altezza cronologica, dunque, non emerge né il nome di Mambrino né quello della sua famiglia annoverata tra quelle di rilevanza per il notariato locale.

A prestar fede alla primissima attestazione di Mambrino Rosei finora nota agli studiosi bisognerebbe rivolgersi all'attività del Comune di Fabriano per rintracciarne la presenza agli inizi del XVI secolo. L'uomo sottoscrisse infatti il verbale della seduta del consiglio del 7 ottobre 1527 con il seguente testo: «Et ego Mambrinus Roseus publicus notarius fidem facio de premissis fuisse rogatus cancellario prelibato absente», al quale corrisponde la nota nel margine destro del foglio «ser Mambrinus rogatus de presenti cancellario»⁵. Si apprende dunque che egli era notaio ma che non svolgeva un incarico istituzionale presso il comune, attestando di sua mano che estese il documento in sostituzione del titolare, il cancelliere in carica Domenico Tomassini di Ripatransone. Non è un caso che si tratti proprio dei consigli che, a fronte delle notizie giunte da Roma riguardo al Sacco della città e alle mosse di Sciarra Colonna, rendevano urgenti dei provvedimenti per la pubblica sicurezza. Del resto gli inizi del XVI secolo non furono felici per la città e nel regesto dell'archivio comunale, opera di

⁴ Nel fondo notarile di Fabriano non si conserva l'attività di tutti i notai citati. ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 147, ff. 44^r-45^r.

⁵ ASCF(=Archivio Storico del Comune di Fabriano), *Riformanze*, 42, 206^v.

Aurelio Zonghi, si rintraccia la presenza di un «Liber Luguberrimus continens hispanorum stragem ac depredationem in homines et terram Fabriani commissam de anno 1517 XXII septembri, sedente Leone X»⁶. A ciò si aggiunga che il repertorio generale della produzione del notaio fabrianese Gianbattista Sarracino conserva un'ulteriore preziosa notizia per la ricostruzione della situazione sociopolitica della città in quegli anni. Egli, infatti, annotò la sua assenza da Fabriano nel 1519 trovandosi «in terra Cassie ubi fui propter seditiones fabrianenses». La sua produzione in città riprese dall'anno 1528, una data coincidente pure con il nuovo inizio della serie dei protocolli dei cancellieri della comunità che, dopo una mancanza di documentazione iniziata il 25 aprile 1512, dal 19 luglio 1529 trova attualmente un'ininterrotta attestazione fino al 25 aprile 1808⁷. L'instabilità sociopolitica del centro marchigiano in quegli anni potrebbe essere stata la causa di un precoce allontanamento da Fabriano di Mambrino poiché la ricerca⁸ ha fatto emergere la quasi totale assenza del cognome Rosei nel tessuto sociale fabrianese della prima metà del XVI secolo, pure assente, con un'unica eccezione, il nome Mambrino, evidentemente non diffuso localmente⁹. Gli unici dati che hanno permesso di ricostruire un piccolo nucleo familiare dei Rosei sono contenuti in alcuni documenti della seconda e terza decade del secolo.

Il 27 febbraio 1520 nella casa di ser Benigno di Pierluigi, davanti agli eredi di Bartolomeo di Benigno e alla presenza di Ludovico di Marcantonio, Allegrezza Benigni, figlia del fu Pierluigi di Fabriano e moglie del fu ser Giangiorgio de Saracenis, notaio e cancelliere del comune, col

⁶ ASCF, *Regesto, Calamità pubbliche*, f. 291^{r-v}.

⁷ ASCF, *Regesto, Protocolli dei cancellieri della comunità*, ff. 260^{r-v}, 269^v-270^r.

⁸ Per quanto riguarda la metodologia seguita per l'Archivio notarile di Fabriano si segnala che, partendo dall'inventario del 1986 di Alessandro Mordenti, sono state dapprima selezionate tutte le rubriche e i repertori disponibili sui quali è stata fatta una ricerca onomastica con l'analisi dei relativi rimandi notevoli, in un secondo momento sono stati invece individuati i notai attivi nella prima metà del XVI secolo, intervenendo a campione per la documentazione relativa agli anni 1500-1504 e 1517-1527, con qualche sconfinamento.

⁹ Nomi particolari possono essere assai diffusi in comunità anche di modeste entità per ragioni devozionali, storiche o geografiche. Si rimanda ad esempio al caso del nome Bellezza/Bellezze studiato per la Comunità di Colvecchio in Sabina nell'ambito della ricerca di prossima pubblicazione sulla famiglia Orsini ad opera dell'autore e di Maria Temide Bergamaschi.

consenso dello stesso Benigno e di Pierantonio di Giovanni Battista Benigni, suoi parenti più stretti, costituì come suoi procuratori Polidoro Rosei e ser Antonio di Battista Raffaelli di Fabriano¹⁰. Il 7 marzo successivo la donna, alla presenza del dottor Filippo di Profilo de Porfiriis e di Pier Romualdo di Girolamo Rosei di Fabriano, a causa della morte, nel novembre 1519, del figlio Andrea, avuto dal defunto marito, chiese al giudice della comunità di Fabriano, Giacomo de Talpis di San Severino, di poter prendere possesso di tutti i beni mobili ed immobili del figlio, in mancanza di altri eredi e successori¹¹. Effettivamente l'8 marzo, dato il mandato del giudice, il suo procuratore Polidoro di Girolamo Rosei prese possesso ed entrò nei beni spettanti ad Allegrezza, consistenti in alcuni appezzamenti di terreno siti nel territorio di Fabriano¹².

Con un salto decennale si ritrova di nuovo Polidoro, definito in quella circostanza dottore in legge, che il 17 aprile 1532 dettò il suo testamento nuncupativo al notaio fabrianese Apollinare dell'Uomo, cassando ogni altro simile atto stabilito in precedenza. Egli volle farsi seppellire fuori porta Cervara nella chiesa dell'Annunziata che beneficò con un lascito «pro fabrica», donazioni toccarono anche alle chiese di S. Francesco e S. Biagio, per lo stesso motivo, inoltre donò 20 bolognini per le chiese di S. Benedetto e S. Agostino, ma lasciò l'usufrutto di tutti i suoi beni a suo padre Girolamo di Pietro di Gregorio vita natural durante. Una tunica e un pallio toccarono a fra Sebastiano dei frati conventuali di S. Francesco del convento di S. Donato di Fabriano «iuxta solitum et honestatem illius», suoi eredi universali designò invece i nipoti Benedetto e Adriano figli di suo fratello Pieromualdo e, in caso di loro morte in mancanza di discendenza, l'eredità sarebbe arrivata a Pierleone di ser Pierantonio di Giovanni Battista nipote del testatore da parte della sorella Francesca, fatti salvi ulteriori nipoti ed eredi nascituri. L'atto venne sottoscritto nella loggia dei fabbri di Fabriano¹³. Queste disposizioni vennero però parzialmente cambiate il 14 agosto 1535 con i codicilli dettati allo stesso notaio. In

¹⁰ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 351, ff. 51^v-52^r.

¹¹ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 351, ff. 53^{r-v}.

¹² ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 351, f. 55^{r-v}.

¹³ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 208, ff. 144^r-145^v.

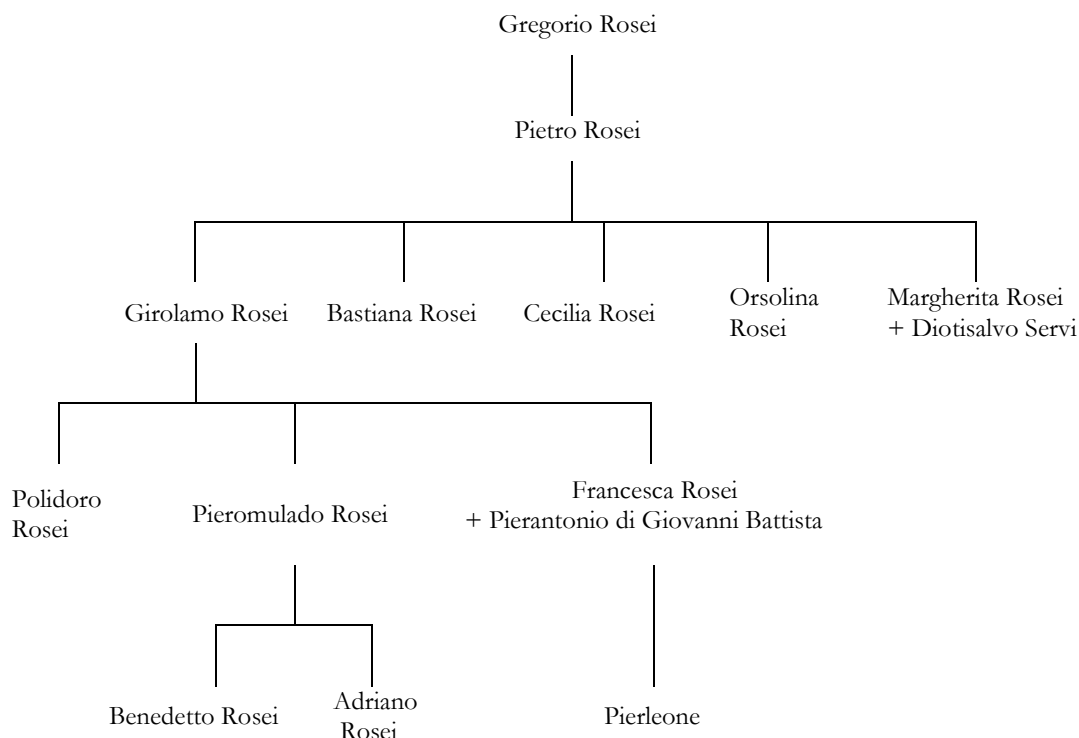
particolare l'uomo revocò tutti i lasciti a favore del fratello Pieromualdo e del nipote Benedetto, considerandoli come morti, lasciando la totalità dei suoi beni al nipote Adriano e scegliendo come luogo di sepoltura la chiesa di S. Biagio di Fabriano¹⁴.

A questo personaggio appare legata Margherita, in quanto figlia del fu Pietro Rosei di Fabriano e moglie di Diotisalvo Servi (?). Alcuni anni prima, il 4 marzo 1522, la donna dettò il suo ultimo testamento allo stesso notaio al quale si rivolse Polidoro. Ella volle essere seppellita nel sepolcro delle monache di S. Caterina da Siena nella chiesa di S. Domenico di Fabriano, alla quale, oltre ai lasciti necessari per le esequie, assegnò 6 fiorini «pro fabricanda cora in honorem beati Vincentii». Beneficò con un lascito nuziale di 8 fiorini la nipote Beatrice, figlia di Lorenzo Scortichini. Una soccita di pecore toccò invece a Piergiacomo di Giovanni Conti di Perugia. Erede universale venne nominato il marito della donna, Diotisalvo, e, dopo la sua morte, Bastiana, Cecilia e Orsolina, sorelle della testatrice, con i loro figli ed eredi. Il testamento venne scritto nella casa di Diotisalvo alla presenza di testimoni¹⁵.

In base a tali notizie è dunque possibile ricostruire il seguente quadro genealogico:

¹⁴ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 208, f. 173^r.

¹⁵ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 208, ff. 33^r-34^r.



Una ricostruzione che, essendo al momento l'unica attestazione dei Rosei a Fabriano, escluderebbe totalmente Mambrino dal quadro familiare. A questo punto risulta necessario citare un *instrumentum* del 21 agosto 1528 col quale Girolamo Rosei costituì come suo procuratore il figlio Polidoro, assegnandogli una somma utile per curare la causa contro Mambrino «Gentilini» di Fabriano e suo figlio Giovanni Battista¹⁶. Ad oggi si tratta della più antica attestazione del nome Mambrino in tutti i documenti consultati riguardanti la comunità di Fabriano.

Il quadro sopra descritto, all'apparenza schematico e chiaro, non risulta però esente da incongruenze a tener conto che il 19 agosto 1531 davanti ai giudici della mercanzia comparve un Mambrino di Girolamo Rosei di Fabriano in qualità di procuratore di suo padre, come da mandato di ser

¹⁶ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 150, f. 185^{r-v}.

Giacomo de Santis in territorio Cesi (?), per chiedere a Berto Manzotti, sempre di Fabriano, il pagamento di una somma in virtù di diverse ragioni, come appariva evidente nel libro della mercatura dello stesso Girolamo scritto di sua mano, la stima era di 5 fiorini, fatto salvo il diritto di calcolo¹⁷. Infatti, due giorni dopo Mambrino riportò la copia esatta delle partite contabili come registrate nel libro grande della mercatura del padre dal giorno primo settembre 1506. Alla carta 34 per il giorno 12 dicembre 1509 risultava un debito di 3 fiorini ai quali andavano aggiunti 2 fiorini per una sella e 20 bolognini per una briglia entrambe di cuoio rosso venduti al detto Berto¹⁸.

L'anno successivo, l'11 giugno 1532, per la causa di Girolamo Rosei contro un tale Betto¹⁹, riguardante una somma di denaro, venne interrogata dal giudice Maddalena moglie del fu Pellegrino, come registrato dal notaio fabrianese Giovanni Battista Saraceni²⁰.

Nulla di più finora hanno rivelato le carte fabrianesi per le quali Mambrino era in città sicuramente nel 1531. Un risultato parziale che pure non è un risultato poiché la chiara documentazione che ha permesso di ricostruire l'albero genealogico della famiglia di Polidoro Rosei non permette invece incastrare evidenti con la figura di quel Mambrino di cui poc'anzi s'è detto. Difficile seguirne gli spostamenti durante la parte centrale della sua vita, un'indagine che richiederebbe ben più lunga attenzione e cura. Meglio noto, perché più stabile e sedentario, è l'ultimo ventennio della sua esistenza passato quasi tutto a Castelnuovo di Porto, lungo la via Flaminia e la valle del Tevere, a pochi chilometri da Roma.

Mambrino Rosei di Fabriano abitava, insieme alla famiglia, a Castelnuovo di Porto quando il 13 gennaio 1561 davanti al vicario di quel *castrum*, Lorenzo Cruciani di Colvecchio, si presentò Cristaura de Avariis. Ella era nata dal legittimo matrimonio del fu Francesco de Avariis, medico suvrino, con Giulia de Statiis, in quel momento moglie di Mambrino, ed era vedova del magnifico signor Francesco di Aspra in Sabina. La donna riferì

¹⁷ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 513, f. 42^r.

¹⁸ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 513, ff. 44^v-45^v.

¹⁹ Dovrebbe trattarsi dello stesso debitore di cui sopra.

²⁰ ASANCONA, *Archivio notarile di Fabriano*, vol. 513, ff. 125^v-126^v.

che all'atto del suo matrimonio le fu promessa una certa quantità di denaro in dote da parte del patrigno Mambrino e dello zio materno Giovanni Battista de Statiis. Il problema che la spinse a ricorrere al giudice, tramite il suo curatore Fabio Ferrari di Roma, era l'effettiva quantificazione del denaro a lei spettante, che il marito comunque le restituì nel testamento, pur cosciente che la dote della moglie era stata «magis ad pompam promissam quam spe aliqua future numerationis sive sollutionis», evidenziando dunque di non aver mai ricevuto quanto promesso. Mambrino, «non uti vitricus sed uti pater», equiparandola ai propri figli Ascanio e Fulvio, donò alla donna un diritto di accesso ai suoi beni futuri fatti salvi i diritti dei fratellastri; *de facto* rimase indeterminato il valore della dote assegnata in passato alla donna²¹.

Tre giorni dopo, il 16 gennaio 1561, comparvero davanti a Gianfrancesco Giorgi, notaio castelnovese, da una parte il magnifico signor Mambrino Rosei e dall'altra il figlio del fu Luca Ballapani, Achille, che avrebbe in quell'occasione concluso un accordo matrimoniale per sposare proprio Cristaura de Avariis. La donna, «domini Mambrini pereatam, eiusdem domini Mambrini primigenam», ricevette una dote di 1730²² scudi con la promessa del futuro matrimonio da parte di Achille. Al termine dell'atto «in signo vere affinitatis contraentes sese osculo pacis osculatis fuerunt»²³.

Gli atti notarili lasciano emergere le tracce di alcuni affari economici della donna per gli anni seguenti e precisamente si apprende che l'8 giugno 1562 davanti al giudice ordinario di Castelnuovo di Porto ella riferì di essere a conoscenza di un certo atto di transazione e concordia fatto tra la nobile signora Caterina Giulietta di Anguillara, vedova di Stefano de Marganis, e la signora Olimpia de Avariis, sorella della stessa, avente come oggetto il lascito testamentario di Lucia de Moscardis a favore di Cristaura e Olimpia, per l'ammontare di 250 scudi da rilasciarsi dalla Sacra Penitenzieria. La concordia risultava agli atti del notaio romano Curzio Saccoccia de Sanctis²⁴. La detta Olimpia mantenne interessi economici a Roma

²¹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 15, ff. 130^r-131^v.

²² La prima stesura dell'atto prevedeva 2200 scudi, cifra poi depennata e corretta.

²³ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 15, ff. 15^{r-v}, 58^{r-v}.

²⁴ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 15, ff. 17^r-18^v, 55^r-56^v.

ancora nel corso del decennio seguente poiché il 22 dicembre 1573 sua madre Giulia de Statiis, davanti al Secondo Collaterale della Curia Capitolina e al marito Mambrino Rosei, permuto a favore di Fulvio Antolini di Castelnuovo di Porto una *domus terrinea*, con solaio e tetto, sita nell'Urbe in rione Colonna «prope templum sanctae Mariae in Via, iuxta bona ab uno d. Olimpiae de Avariis, ab alio bona Francisci Blanchini muratoris» per il prezzo di scudi 1300. In cambio Giulia ricevette i terreni che Fulvio Antolini possedeva nel territorio di Castelnuovo di Porto a Monte Fiore, tra i quali alcuni confinavano con i beni degli eredi di Achille Ballapani, già marito di Cristaura. La complessa operazione vide la necessità di una perizia *a latere* per rettificare i prezzi di vendita di alcuni dei terreni permutati effettuata il 22 novembre 1573. L'atto venne rogato a Castelnuovo di Porto nell'abitazione di Mambrino Rosei «dicta casa nova illustrissimi domini dicti castris»²⁵.

Achille Ballapani morì mercoledì 8 aprile 1573²⁶, come risulta dalla premessa all'atto²⁷ di tutela dei suoi eredi. Gli sopravvissero Pietro, di 12 anni, Ippolita, un altro figlio (Cesare ?)²⁸ di 7 anni, Luca di 6, Giovanni Battista di anni 4, Alessandro di 3 e Artemisia di 4. Di diritto la madre ne fu tutrice ma dovette nominare anche lo zio Gregorio Ballapani in qualità di cotutore davanti al vicario e giudice ordinario di Castelnuovo, Rosato Paparozzi di Gallese, che pronunciò tre volte «estote tutores etc [...] re utilia pro eisdem facite et inutilia pretermittite» dando ordine di redigere un inventario di tutti i beni ereditari. Effettivamente il 15 maggio 1573 venne redatto il suddetto inventario²⁹ dell'eredità costituita da beni mobili

²⁵ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 15, ff. 357^r-365^v.

²⁶ La data è compatibile con il riutilizzo da parte del notaio Fulvio Rosei della coperta del libro della sua eredità nel vol. 55.

²⁷ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, s.f.

²⁸ Impossibile completare la lettura del nome a causa di una lacuna nel documento.

²⁹ Si tratta di un interessante elenco che restituisce gli interni di una casa di benestanti abitanti di un piccolo centro del suburbio, in modo particolare emerge la presenza di numerose casse contenenti oggetti diversi che sembrano essere il mobile più usato «in casa dove se abbita». Nelle camere da letto compaiono anche quadri e quadretti, nonché armi da fuoco eccetto «in un'altra camera dove dormeno le serve». La cucina è dotata di ogni utensile e ben attrezzata, mentre la loggia presenta di nuovo le immancabili casse per attrezzature da lavoro e nella cantina sotto casa si conserva vino. L'uomo possedeva altri immobili tra i quali si evidenzia «una casa dove se concia il corame hauta da li heredi de Profilio

ed immobili. Gregorio inoltre si impegnò a nome della cognata Laura ovvero Cristaura, secondo il nome che fino al quel momento si rintraccia comunemente negli atti che la riguardano, a rinunciare a seconde nozze a fronte dell'onere personalmente assunto dall'uomo di occuparsi della vedova e degli orfani. Non terminarono in quella circostanza le vicende ereditarie poiché il 7 aprile 1579 alla presenza del giudice ordinario di Castelnuovo di Porto, Antonio de Rossi di Ceprano, Laura, in qualità di tutrice e amministratrice dei figli, dichiarò che essi volevano estinguere un annuo censo nei confronti di Annibale Ballapani, ammontante a 60 scudi, ma si trovavano senza liquidità. Decisero allora di vendere una loro proprietà costituita da una vigna con colombario, cisterna, grotta e altri membri posta in vocabolo Le Valli. Per procedere al negozio fu necessario il consenso di Fulvio Rosei e di Giovanni de Carli, parenti più vicini della donna, presenti all'atto. Acquirente fu Clarice Anguillara, proprietaria di un fondo attiguo, per la somma di 800 scudi: 600 li avrebbe dati ad Annibale per l'estinzione del censo mentre i 200 rimanenti li avrebbe consegnati direttamente a Laura³⁰. La donna sopravvisse una decina d'anni al marito Achille, lo si apprende dall'atto del primo giugno 1582 quando Fulvio Rosei e Pietro Ballapani strinsero un accordo. La mediazione fu necessaria poiché la defunta Laura de Avariis nel suo ultimo testamento aveva lasciato 100 scudi ciascuno ad Ascanio e Fulvio Rosei, suoi fratelli «uterini», come agli atti del notaio Andrea Cittarini. Eredi universali della donna erano però i figli Pietro, Luca, Giovanni Battista e Alessandro di cui il primo, il maggiore, era stato designato curatore. Non avendo essi disponibilità di contanti procedettero ad un accordo compensativo con Fulvio Rosei al fine di onorare il lascito della madre. L'atto venne rogato a

Antonini nella contrada detta la piazza vecchia appresso le mura della terra», botteghe e ambienti con fosse granarie. Non mancano appezzamenti di terreno con vigneti, oliveti, canneti, selve, seminativi, frutteti e grotte oltre a casali e parti di essi confinanti con i beni del fu Sciarra Colonna e del Cardinale Cesi. Tra gli animali si annoverano buoi e cavalli. Al termine dell'inventario una nota elenca i beni dell'acconcio della moglie Laura.

³⁰ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 130^r-132^v, 161^r-163^v.

Castelnuovo di Porto nella casa di abitazione di Fulvio Rosei «que est domini Francisci Guerretti»³¹.

Le carte dei notai di Castelnuovo consentono inoltre di ricostruire alcuni passaggi della vita in quel borgo della famiglia Rosei che doveva essere molto vicina ai signori del *castrum* in quanto Mambrino appare in più occasioni legato a Sciarra Colonna e alla moglie Clarice dell'Anguillara. Una conferma viene dall'atto del 19 luglio 1561 quando dal notaio di quella terra Gianfrancesco Giorgi si presentò Lucrezia, figlia del fu Flaminio dell'Anguillara, per dettare il suo «testamentum nuncupativum» o meglio per affermare la linea nella successione familiare seguendo la quale ella cedeva, sia da parte materna che paterna, quanto a lei spettante agli aventi diritto. Inoltre se la donna fosse morta senza figli legittimi la sua eredità sarebbe passata *in toto* alla sorella Clarice, moglie di Sciarra Colonna. L'atto venne scritto nella rocca di Castelnuovo alla presenza di Mambrino di Fabriano, di Saulino di Palestrina, famiglio dell'illustrissimo signor Cola Giovanni del Regno, del presbitero Cola Maria Cornari, di Giovanni Tommaso, coppiere, dell'illustrissimo Mario Battista Pollai e di Luca Fani. Allo stesso modo e nello stesso giorno la sorella di Lucrezia, Clarice dell'Anguillara, fece analogo testamento designando sua erede universale tanto dell'eredità materna quanto di quella paterna Giovanna Marianna, figlia sua e del marito Sciarra Colonna, e ogni eventuale figlio maschio o femmina che fosse nato dal matrimonio. Nel caso in cui ella fosse morta senza figli e la detta Giovanna Marianna le fosse premorta, l'erede universale sarebbe stata sua sorella Lucrezia. L'atto venne dettato alla presenza degli stessi testimoni di cui sopra³².

Una vicinanza, quella alla famiglia baronale del *castrum*, che venne mantenuta costante nel tempo a giudicare dal fatto che il 20 aprile 1569 Mambrino Rosei ricopriva la carica di giudice «electo ab illustrissima domina Clarice uxore illustrissimi domini Sciarre Columne», incarico

³¹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 9, f. 159^{r-v}.

³² ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 15, ff. 155^r-156^v.

provvisorio³³ data l'assenza del vicario e giudice ordinario, Pietro di Nicola Schiboni. Egli presenziò a tre atti riguardanti la vendita di una vigna facente parte dei beni dotali di Perna vedova di Sabato ebreo fatta dai suoi tre figli Dattilo, Angelo e Pellegrino. Mambrino svolse l'attività di giudice presso la sua casa a Castelnuovo, alla presenza di Antonio Cristofori, pescivendolo, e di Fulvio Rosei, suo figlio³⁴. Pochi mesi dopo, il 16 giugno 1569, ad istanza di Clarice Anguillara, con il consenso del marito Sciarra Colonna, secondo la forma degli Statuti e delle nuove riformazioni della città di Roma, venne deputato come curatore della donna Mambrino Rosei, presente e accettante, con la formula «curator esto», ripetuta tre volte dal giudice ordinario Pier Nicola Schiboni, giurando sulle Sacre Scritture nelle mani del notaio. Successivamente la donna con il consenso del marito e del detto curatore venne avvisata della vendita di una casa con bottega posta a Roma vicino Campo de' Fiori «in ingressu vie magistre appellate de pelamantelli» confinante con i beni degli eredi di Battista de Baldassarri da una parte, dall'altra con i beni di Paolo Giordano Orsini, dalla parte posteriore con i beni del cardinale di Correggio e davanti con la via pubblica. L'immobile fu venduto da Lucrezia Orsini dell'Anguillara, madre e procuratrice del figlio Averso Anguillara di Stabia, a favore di Girolamo Maffucelli «de Centumcelle» al prezzo di 900 scudi per gli atti del notaio romano Fabrizio Galletti il giorno 17 maggio dello stesso anno 1568 [sic]. Clarice doveva percepire una parte del ricavato quale dote a lei spettante e le dovevano perciò essere pagati 225 scudi entro il termine di un anno. Contestualmente Averso e Clarice, quest'ultima col consenso del marito Sciarra Colonna e di Mambrino Rosei, suo curatore, *in solidum* dichiararono loro procuratore, fattore e agente Tranquillo Curiazio di Mazzano per dare le fideiussioni «de evictione de dicta domo»³⁵. Di nuovo legato alla famiglia Anguillara Mambrino il 29 agosto 1571 risultò presente

³³ Il 9 maggio Mambrino risultava di nuovo presente nell'esercizio di quella carica sempre per curare affari di una donna ebrea il cui giuramento si esprime formalmente «tacto calamo more hebreorum». ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, f. 19^r.

³⁴ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 17^r-18^r.

³⁵ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 21^r-22^r.

tra i testimoni all'atto³⁶ rogato davanti a Nicola Cerrino di Capranica, vicario e giudice ordinario di Castelnuovo di Porto, da cui si presentò, in qualità di madre e tutrice³⁷ di Paolo, avuto dal fu Sciarra Colonna, Clarice, di cui era procuratore il magnifico signor Domenico Tosco, assente.

La casa di Mambrino a Castelnuovo doveva comunque essere un punto di riferimento per il *castrum* se gli atti del 3 giugno 1570³⁸, data di una procura riguardante tra gli altri Antonio de Effectis, del 2 e del 22 febbraio 1571³⁹, riguardanti la vendita effettuata da Rosa, moglie del fu Cesare Antolini, della sesta parte dell'Osteria della Luna, il notaio Fulvio Antolini si recò proprio a casa di Mambrino per redigere gli istrumenti in cui l'uomo e suo figlio Ascanio ebbero la funzione di testimoni. Non risultò necessario dare ulteriori dettagli né una definizione accademica o formale del ruolo del Rosei, come se il nome fosse sufficiente a definirne le qualità comunemente note.

La moglie di Mambrino appare spesso negli atti soprattutto per curare i suoi interessi economici, divisi tra Roma e Castelnuovo. È il caso, ad esempio, del 25 marzo 1569 quando Giulia de Statiis notificò e approvò davanti al notaio gli atti precedentemente fatti dal figlio Ascanio Rosei, dimorante in Roma. Inoltre lo nominò suo procuratore e attore per rappresentarla nella causa contro il figlio del fu capitano Girolamo de Pisis. L'atto fu steso a Castelnuovo di Porto, ancora una volta nella casa d'abitazione di Mambrino⁴⁰. Sempre lei il 21 luglio 1569 si presentò dal notaio, col consenso del marito, dichiarando che era in corso una lite che la vedeva opposta a Vittoria Vecchiana, moglie di Giulio de Grifonibus, insieme con Francesco Correggio, circa un censo imposto su una casa appartenente al fondo dotale di Giulia in favore della fu Maddalena Vecchiana, sorella di Vittoria e moglie di Francesco. Poiché Giulia non avrebbe potuto imporre il censo sulla sua dote senza averne danno si doveva arrivare ad una transazione, la donna si fece prestare 150 scudi da Carlo Ranieri presso la

³⁶ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 60^v.

³⁷ La tutela fu stabilita con istrumento rogato dal notaio romano Curzio Saccoccia.

³⁸ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 43^v-44^r.

³⁹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 52^r-53^v.

⁴⁰ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, f. 16^r.

società di Pio Ghisillieri e offrì come fideiussori Achille Ballapani e Giulio de Grifonibus. Per poter operare in tal senso ella designò come suo procuratore generale il figlio Ascanio affinché garantisse con i beni della madre il prestito ottenuto. L'atto venne redatto a Castelnuovo, come d'abitudine, nella casa di residenza di Mambrino⁴¹. Pochi anni dopo, il 29 gennaio 1571, Giulia de Statiis, presente il marito, ritornò su quell'affare ed espose davanti al giudice ordinario del *castrum* di aver investito 150 scudi nella società «supra offitio magnifici domini equitis Pii Ghisillierii militis sancti Petri» con la fideiussione di Achille Ballapani, suo genero, e di Giulio Grifoni romani a favore di Carlo Ranieri, anch'egli romano. Poiché era morto Vincenzo Ranzetta, al quale erano stati liquidati 100 scudi, fu necessario l'intervento del giudice alla presenza anche di Ascanio per ridefinire gli equilibri e lo *status* della detta società⁴². Egli, data anche la vecchiaia del padre, doveva sicuramente curare la maggior parte degli affari familiari e in effetti lo si ritrova anche il 6 maggio 1570 come procuratore designato dai coniugi Rosei «ad petendum restitutionem in integrum» della sentenza emessa dal «Capitaneum Urbis» in favore di Troiano Agnoletti, erede di Cristoforo Agnoletti, aromatario portata contro i predetti davanti a Giovanni Francesco Confalonieri giudice del Primo Collaterale della Curia Apostolica. L'atto venne fatto nella casa di Mambrino a Castelnuovo di Porto⁴³.

Eppure Mambrino era costantemente attivo nella vita del *castrum* tanto che il 27 ottobre 1571 era presente davanti al giudice ordinario di quella terra, Nicola Cerrini di Capranica, come curatore degli interessi di Ottavia, figlia del fu Paolo Guerretti, che intendeva ratificare quanto stabilito per la dote di sua sorella Margherita secondo gli atti del notaio romano Nicola Bertini⁴⁴.

Nella seconda metà degli anni settanta del secolo sempre più presenti negli atti appaiono Ascanio e Fulvio, quest'ultimo il 19 aprile 1574 si presentò dal notaio con l'intento di ratificare tutti gli atti fatti dal fratello nella

⁴¹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 24^r.

⁴² ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 7, ff. 24^r-25^r.

⁴³ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 42^r.

⁴⁴ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, ff. 67^r-18^r.

causa che li vedeva opposti al reverendo Marcantonio de' Rossi, erede del fu Filippo Maria de' Rossi, il quale li aveva beneficiati con un lascito testamentario. Con lo stesso atto Ascanio venne nominato suo procuratore da Fulvio⁴⁵. Sempre lui l'anno seguente, il 24 ottobre 1575, fu delegato come agente da Giulia, figlia del fu Sciarra Colonna e moglie di Marzio Colonna, con il consenso di Clarice sua madre, affinché tenesse a battesimo il figlio del giudice Flaminio Iugulo di Collevocchio e di Lucrezia Napoleoni di Tarano, secondo il rito riformato dal Concilio di Trento⁴⁶.

Nello stesso anno 1575 un *instrumentum*, mancante della data completa, presenta un inaspettato rimando alla terra d'origine della famiglia Rosei. L'atto nella premessa informa che in passato Mambrino, in qualità di padre e legittimo amministratore di Ascanio, minore di 25 anni, poiché possedeva un campo nel territorio di Fabriano «in villa que dicitur Marschio iuxta sua notissima latera» e aveva voluto venderlo a favore del figlio, costituì come suo procuratore Giovanni Ludovico Rigi di quella terra che l'aveva venduto a Giovanni Battista e Alessandro de Guglielmis, anch'essi di Fabriano, per la somma di 100 scudi d'oro, come risultava agli atti del notaio fabrianese Evandro Venturini⁴⁷. Il procuratore aveva investito il ricavato della vendita in un annuo censo di scudi 10, il residuo servì per l'acquisto di una vigna nel territorio di Castelnuovo a favore di Mambrino e Ascanio con la somma di 26 marchi, affidata ad Agostino de Miralda di Fabriano affinché la consegnasse ai Rosei⁴⁸.

Non si tratta dell'unico riferimento che, proprio negli anni immediatamente precedenti alla morte di Mambrino, rimandi alle Marche, sua terra natia. Il 29 giugno 1576 infatti si presentarono dal notaio Andrea Cittaroni di Castelnuovo di Porto da una parte Mambrino, definito «magnificus dominus», insieme alla moglie e dall'altra Giovanni de Conti per stipulare un patto di parentela. I coniugi promisero di dare in sposa all'uomo la signora

⁴⁵ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 18^{r-v}, 21^{r-v}.

⁴⁶ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 27^{r-v}, 34^{r-v}.

⁴⁷ L'inventario del 1986 riporta la produzione del notaio dall'anno 1525 al 1585 (voll. 477-505), ma la ricerca condotta per gli anni intorno al 1575 non ha permesso, per ora, di rintracciare l'atto. Mordenti (1986, pp. 44-45).

⁴⁸ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 23^{r-v}, 38^{r-v}.

Orsolina, loro nipote di Fabriano, figlia del fu Giovanni Battista Rosei, prevedendo il consueto dono dell'anello e la consumazione del matrimonio secondo il rito di S.R.C. «per verba de presenti». La coppia promise inoltre di dare all'uomo la dote per la loro nipote ammontante a 300 scudi secondo queste modalità: 100 scudi consegnati entro il termine di due mesi dall'atto, 100 scudi li promise Clarice Anguillara Colonna «de suis propriis pecuniis», i restanti 100 scudi li avrebbero pagati Mambrino e Giulia in contanti entro un anno. Per garantire l'intera somma Giulia, dopo aver rinunciato ai diritti garantiti dalle leggi a difesa delle donne, ipotecò un suo pezzo di terra sito in «Monte d'Archa» nel territorio di Castelnuovo. L'atto venne concluso nella rocca di Clarice, «in camera suae solitae residentiae» alla presenza di Giovanni Thonca, credenziere, e di Fiorentino, cuoco della signora⁴⁹.

Non altrimenti noti i due parenti di Mambrino risultano attestati a Fabriano in due atti del 1574 appartenenti proprio alla produzione del notaio Evandro Venturini di cui si è detto poc'anzi, per cui è possibile ricostruire una limitata realtà familiare facente capo a Giovanni Battista Rosei definito «capitaneus»:



Tornando alle vicende dei Rosei a Castelnuovo un'altra testimonianza che vide coinvolto Mambrino in prima persona è quella registrata nell'atto del 10 marzo 1575 riguardante la cessione della sesta parte dell'Osteria della Luna, lungo la via Flaminia, fatta da Giovanni del fu Prospero Antolini a Coluzio Caprolo e a Pietro Santo Petacca, tutori degli eredi del fu Domenico Pirotoni. Nell'ambito di quell'affare era stata redatta

⁴⁹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 21, ff. 41^r-42^v.

l'11 maggio 1561 una ricevuta di pagamento da Diana de Capriolo, moglie di Pirotuli e tutrice dei suoi eredi, che dichiarò, sotto lo sguardo di Margherita Acquaviva Colonna, signora di Castelnuovo, «et di me Mambrino Roseo havere riceuti li detti scudi quarantaotto da Lavinia madre et tutrice dei figlioli di Giovanni Antolino» e inoltre «ne fa quietanza in questa scritta con averline a far pubblico istrumento quando finirà di farlo il cotal pagamento et per non saper scriver ella ha pregato me Mambrino Roseo ne faccia questa quietanza per lei di mia mano questo di sopradetto»⁵⁰. Ancora una volta si fece ricorso a Mambrino per le sue intrinseche qualità di uomo colto senza ulteriori specifiche giuridiche.

L'atto a favore della nipote Orsolina del 29 giugno 1576 è l'ultima testimonianza nella quale compare Mambrino ancora in vita in quanto un anno dopo, il 13 luglio 1577, Giulia de Statiis risultava vedova. In quell'occasione si accertò che Felice, figlia del fu Andrea Antolini e della fu Olimpia, nonché vedova di Pietro Falconi di Gallese, aveva ricevuto in dote al momento del matrimonio sei rubbi, di nove totali «pro indiviso», su un pezzo di terra in località Ripalta a Castelnuovo di Porto. In seguito il fratello Fulvio aveva permutato quei rubbi con una casa sita a Roma di proprietà dei coniugi Rosei⁵¹. Felice, dopo la morte del marito, lasciata senza figli, andò a casa di Fulvio riportando il terreno datole in dote e volle ratificare l'istrumento di permuta precedentemente fatto dal fratello per gli atti del notaio romano Fabrizio Sommaripa. Si recò quindi davanti al giudice ordinario di Castelnuovo per l'approvazione di quel negozio. A quella data Mambrino risultava morto e intervennero in sua rappresentanza, oltre alla moglie, i due figli ed eredi Ascanio e Fulvio⁵². La situazione di quel terreno era però assai più complessa poiché da un istrumento del 18 aprile 1587 se ne apprendono ulteriori specifiche. Tutto nacque quando la buona memoria di Margherita Acquaviva Colonna vendette ad Andrea Antolini alcuni rubbi di terra in località Ripalta al prezzo di 50 ducati a rubbio per il costo totale di 337 scudi col patto di retrovendita allo stesso prezzo. In

⁵⁰ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 8, s.f.

⁵¹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 15, ff. 357^r-365^v.

⁵² ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 21, ff. 22^v-79^r.

virtù della suddetta permuta Clarice Anguillara, tutrice delle figlie Giulia, Placida e Flaminia, eredi di Sciarra Colonna e della nonna Margherita, nel 1587 volle far valere quell'originario patto di retrovendita ma poiché Giulia de Statiis non poteva recarsi a Roma per essere presente all'atto nominò come suo procuratore il fratello Giovanni Battista⁵³.

Dalla morte di Mambrino la moglie e i figli emergono negli atti soprattutto per vicende economiche che li videro protagonisti amministrando i beni di proprietà della famiglia. Il 6 agosto 1577 venne ricostruita la vicenda debitoria originatasi nel momento in cui Giulia de Statiis, il 12 giugno 1573, al fine di liberare il fratello Giovanni Battista, detenuto nelle carceri capitoline, dove si trovava ad istanza di Bernardina moglie di Paolo de Cinque e di uno degli eredi del fu Giovanni Battista Bonadiis, si fece «cessionaria» dei coniugi Felice e Ludovico per scudi 100 di moneta. Mambrino risultò allora garante di tale somma nei confronti di Giovanni Battista, suo cognato, e a favore di Giovanni Battista de Bonadiis, fideiussore obbligato per scudi 100 a causa di un censo acceso a favore di Felice e Ludovico. Giulia cedette dunque e assegnò a suo fratello Giovanni Battista la sua casa dotale posta in Roma in rione Colonna, secondo gli atti del notaio Andrea Bachio di Casperia. In seguito tale casa fu assegnata da Giovanni Battista a Giulio Cesare de Ceulis per il debito di 100 scudi nei confronti di Bernardina de Bonadiis. Per liberare il fratello dal carcere la donna accettò il pagamento del debito tramite tale bene. Nel 1577 intervennero dunque Fulvio e Ascanio, figli ed eredi di Giulia e Mambrino, che vollero tornare in possesso del bene materno. Per questo misero a disposizione 100 scudi ricevuti *ex testamento* da Filippo de' Rossi di Bologna, secondo gli atti di Giulio Chiarelli, notaio capitolino, liberando definitivamente lo zio e il padre dal sopraddetto debito. L'atto venne rogato in Castelnuovo di Porto⁵⁴.

Un'altra vicenda finanziaria è quella del 2 febbraio 1580 quando si presentarono dal notaio mastro Simone Ciffolini, Luca Miselli alias Cecconi e mastro Cesare Sfonda, muratore, tutti di Castelnuovo deputati da

⁵³ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 22, ff. 48^{r-v}, 55^{r-v}.

⁵⁴ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 65^{r-v}, 66^{r-v}, 79^{r-v}, 80^{r-v}.

Fulvio Rosei ed Ercolano Pollai da una parte e dall'altra dalla signora Giovanna del fu Matteo Cioli per misurare e stimare il valore di un pezzo di costa o castagneto venduto dalla donna a Ercolano e a Fulvio. Risultò che quest'ultimo possedeva un castagneto di uno scorso, un quartuccio e un quarto di un quartuccio alla ragione di ducati 50 al rubbio insieme con 63 alberi di castagno tra grandi e piccoli per un totale di scudi 11 e bolognini 75 e mezzo oltre a 3 scudi e 21 bolognini per la parte di castagneto già di proprietà di Fulvio con 8 scudi aggiuntivi per i castagni⁵⁵. Seguono allegate le due stime dei tecnici evidentemente precedenti alla morte di Mambrino poiché in entrambe si dice che il terreno «de Nanna» ovvero Giovanna era stato venduto a messer Mambrino, con superficie di uno scorso e mezzo quartuccio e un quarto di quartuccio, secondo la stima di Simone Ciffolini⁵⁶. Nella stima di Cesare Sfondra ugualmente compare Mambrino di cui vengono però stimati i legnami dei suoi 63 alberi più piccoli di quelli di Ercolano per il valore di 8 scudi.

Agli anni ottanta del secolo risale la notizia del matrimonio di Ascanio Rosei, fatto che lo avvicinò all'altro versante della valle tiberina e che, alla fine del decennio seguente, fece raggiungere alla famiglia il più grande *castrum* di Monterotondo, allora ancora di proprietà della famiglia Orsini. Era il 10 novembre 1580 infatti quando Giulia de Statiis approvò la parentela tra Ascanio e Santa del fu Fabrizio Palozzi di Monterotondo. Giulia abitava allora nella casa di Annibale Ballapani a Castelnuovo di Porto⁵⁷. Si trattò di un'unione non felice né longeva e già il 5 maggio 1581, davanti a Giordano Santori di Calvi dell'Umbria, giudice ordinario di Castelnuovo per l'autorità di Clarice Anguillara, si presentò Giulia de Avariis⁵⁸ in soccorso del figlio. Volendo egli recuperare tutti i beni stabili della moglie presenti a Monterotondo, ma non avendo disponibilità finanziaria, la donna aveva deciso di vendere tutte le terre di sua proprietà presenti in località Monte Fiore. In mancanza di parenti prossimi che potessero

⁵⁵ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 188^r.

⁵⁶ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 190^{r-v}.

⁵⁷ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 9, f. 50^r.

⁵⁸ La donna, nell'atto vedova di Mambrino Rosei, sarebbe dunque Giulia de Statiis, allora indicata col cognome del primo marito.

rappresentarla giuridicamente ella incaricò il giudice di trovare una persona idonea alla funzione, identificata in seguito in un tal Francesco di Fondi (?). Egli, con la presenza e la volontà di Ascanio e Fulvio Rosei, vendette effettivamente i beni al magnifico signore Giovanni de Ceulis, figura dell'amministrazione di Clarice Anguillara e marito di Orsolina de Avariis, per il prezzo totale di 170 scudi con l'obbligo della retrovendita. Tra i testimoni all'atto, rogato nella rocca di Clarice, era presente un certo Venanzio del fu Simone di Fabriano⁵⁹. Proseguirono negli anni le difficoltà economiche di Ascanio e di nuovo il 23 marzo 1584 la madre davanti al giudice ordinario di Castelnuovo espone che il figlio non ricette dalla moglie Santa alcun bene stabile, per di più alcuni immobili erano stati pignorati dal di lei fratello, Bernardino, prima che la donna contraesse matrimonio. Allo scopo di aiutare il figlio Giulia volle rimediare imponendo un censo di 12 scudi per il prezzo totale di 150 scudi al tasso dell'8% su una sua selva esistente nel territorio di Castelnuovo di Porto di 17 rubbi in località Monte d'Arca⁶⁰. Il terreno confinava con i beni degli eredi di Achille Ballapani, quelli di Francesco Guerretti e quelli della chiesa di S. Maria di Castelnuovo. Per questo, col consenso dell'altro figlio Fulvio, maggiore di venticinque anni, e di Giovanni Battista de Statiis, designò Ascanio suo procuratore «ad imponendum dictum annum censum». Contestualmente egli nominò come suoi fideiussori Bartolomeo Zizzi e Paolo Effetti di Castelnuovo⁶¹.

In generale la situazione finanziaria della famiglia con la morte di Mambrino dovette inasprirsi come si deduce dal fatto che negli anni successivi il ricorso a prestiti e al recupero dei crediti fu assai frequente. Il 9 settembre 1582, ad esempio, Giulia de Statiis si recò dal notaio Antolini per designare Giuseppe Giustini come suo procuratore generale nella

⁵⁹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 252^{r-v}, 291^{r-v}.

⁶⁰ Si tratta del bene che il 15 gennaio 1588 fu oggetto di un negozio di Fulvio Rosei. L'uomo, ormai erede universale della madre, davanti al notaio Andrea Cittaroni di Castelnuovo, vendette a Giacomo Carafello la legna del bosco sito «in Monte Arche» ad uso mercantile per il prezzo totale di 34 scudi dei quali aveva ricevuto 29 scudi come risultava dall'apoca dell'8 dicembre 1587, il residuo di 5 scudi venne invece pagato alla formalizzazione dell'atto di vendita rogato nella casa di solita residenza di Fulvio a Castelnuovo. ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 22, ff. 64^{r-v}, 114^{r-v}.

⁶¹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 365^{r-v}, 374^{r-v}.

causa vertente presso la Curia Romana contro Celso Massaro riguardante una pensione di scudi 20⁶². L'anno seguente, il 15 marzo 1583, Ascanio, che risultava abitare a Castelnuovo, ebbe necessità di prendere 50 scudi in prestito dall'ufficio di Giovanni Domenico de Ninis individuando come suoi fideiussori Giacomo Carrafello e Andrea Boccacci dello stesso *castrum*, che lo nominarono loro procuratore, non potendo essi recarsi personalmente a Roma⁶³. Non mancarono alienazioni di beni come quella del 22 febbraio 1586 riguardante la vendita a Angelo Pirotulio di Castelnuovo di Porto di uno «stabulum cum cella vinaria» siti lungo la via Flaminia presso l'Osteria della Luna, conclusa per il prezzo totale di 42 scudi da Giulia de Statiis, con la presenza e il consenso dei suoi figli, rinunciando ai diritti di legge a lei spettanti⁶⁴. Sempre la scarsa liquidità fece muovere la donna il 28 agosto 1586 quando, davanti al podestà di Castelnuovo di Porto, espose che le erano di bisogno 55 scudi e che, dovendoli reperire ma non avendo trovato altro modo, era intenzionata «ad societatem accipere» per il tramite di Virgilio Tagliacarne, prosseneta a Ripa. Il negozio venne autorizzato da Giovanni Battista, fratello della donna, da Pietro Ballapane, suo nipote, e dal figlio Fulvio. L'affare fu accettato da Giulia de Palma, romana, monaca professa nel monastero di S. Ambrogio de Massima, a favore della quale era stato concluso e i frutti per il ripianamento del debito, sarebbero stati pagati semestralmente al tasso del 12%. Ascanio e Fulvio si dichiararono fideiussori della madre, ma poiché il primo risultava ammalato a Castelnuovo e non fu presente all'atto fu necessaria una successiva ratifica dello stesso⁶⁵.

Tra l'agosto 1586 e il febbraio 1587 la malattia che aveva colpito Ascanio lo portò alla morte, notizia che si apprende dal testamento della madre dettato il 19 febbraio 1587 al notaio di Castelnuovo Andrea Cittaroni con il quale indicò le sue ultime volontà. Stabili di essere sepolta nella chiesa di S. Maria a Castelnuovo con i soliti onori e con i riti relativi. Alla nipote Ersilia, figlia del fu Ascanio, lasciò 100 scudi, alle sue sorelle

⁶² ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 9, ff. 178^{r-v}.

⁶³ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 19, ff. 331^{r-v}, 358^{r-v}.

⁶⁴ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 22, ff. 5^{r-v}, 19^{r-v}.

⁶⁵ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 22, ff. 11^r-13^v.

Vittoria e Zenobia 200 scudi «pro qualibet» che sarebbero stati pagati dal suo erede universale ovvero il figlio Fulvio Rosei in contanti o in beni. L'atto venne concluso nella casa della testatrice a Castelnuovo di Porto alla presenza di alcuni testimoni tra i quali figura anche il fabrianese Battista del fu Cristoforo⁶⁶. La morte di Ascanio, che già in vita aveva avuto diversi problemi con i beni della moglie, lasciò inevitabili conseguenze a suo fratello Fulvio che il 12 giugno 1588 a Castelnuovo di Porto davanti al notaio Fulvio Antolini, costituì come suo procuratore il magnifico Giovanni Battista de Statiis, romano, perché curasse la causa contro Santa Palozzi di Monterotondo, sua cognata⁶⁷. Trascorsi due anni, il 30 aprile 1590, egli si presentò di nuovo davanti allo stesso notaio dichiarandosi debitore della nipote per 75 scudi a causa del lascito testamentario fattole dalla nonna defunta. Per ripianare il debito, in qualità di erede universale della madre, Fulvio cedette alla nipote una parte dell'annuo censo di scudi 32 imposto da Clarice dell'Anguillara a ragione dell'8% per l'ammontare complessivo di scudi 400 su terreni in località Ripalta presso i beni di Luca e Menico de Baliis e quelli di Lutio Savelli e altri, a favore della stessa Giulia come risultava agli atti del notaio Angelo Altino di Camerino. Per esigere i 6 scudi annui spettanti a Vittoria, venne nominata la madre Santa Palozzi quale sua procuratrice *ad exigendum* detta somma da Clarice Anguillara⁶⁸.

Ancora attestato a Castelnuovo di Porto il 27 aprile 1596 Fulvio Rosei era stato nominato in precedenza fideiussore da Alessandro de Ballapani per la somma di 50 scudi e venne sostituito nella nomina da Cristoforo Mancinelli di Sutri, secondo quanto affermato davanti al notaio Andrea Cittaroni dallo stesso Alessandro che volle così liberare Fulvio dall'incombenza della fideiussione⁶⁹.

L'11 marzo 1599 egli iniziò la sua attività notarile a Monterotondo dove, evidentemente, si era trasferito. Gli esordi del notariato per l'uomo risalivano però ad una ventina d'anni prima e il cavaliere Pio Ghisillieri rivestì un ruolo importante in quella vicenda poiché Fulvio il 24 settembre

⁶⁶ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 22, ff. 42^{r-v}, 61^{r-v}.

⁶⁷ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 10, ff. 167^{r-v}.

⁶⁸ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 10, ff. 342^{r-v}.

⁶⁹ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 23, f. 13^r, 31^r.

1571, alla presenza del detto cavaliere, «cupiens ad artem tabellionatus et offitium notarii premoverti» pregò il Ghisillieri affinché lo investisse della dignità notarile. Egli, constatata la capacità del giovane a ricoprire tale incarico nonché la sua abilità nell'esercizio del notariato ed essendo certo che era nato da legittimo matrimonio e «libero homo et ad sacros hordines non provenit», avendo espletato i riti formali e sostanziali per l'assunzione al notariato secondo l'autorità apostolica gli diede la patente notarile «per pennam et calamarium que suis tenebat manibus». Tale licenza era da intendersi valida in «omnes civitates et terras, oppida, castra, villas et alia loca» e anche negli uffici in cui era richiesta la professione notarile donandogli di fatto la *publica fides*⁷⁰.

La produzione di Fulvio Rosei notaio è presente nell'Archivio notarile di Monterotondo con 9 protocolli⁷¹, ma doveva averne prodotti almeno 10. Lo si deduce con certezza dal fatto che attualmente il volume più antico (1577 maggio 21 - 1578 novembre 8) della sua produzione fu definito dal notaio stesso «liber secundus [instrumentorum] confectus per me Fulvium Roseum Romanum notarium publicum». Si aggiunga il fatto che l'inventario del detto Archivio, redatto il 24 marzo 1865 dall'archivista Giacinto Frosi, certificò l'esistenza di un primo protocollo più antico con questa nota di registro «1573. Rosei Fulvio incomincia colli sponsali fra Pietro Androne e Angela figlia di Pietro Mastrostefano del 21 marzo 1573 e termina colla obbligazione di Livio Frezzi del 23 dicembre 1621»⁷². Il che porterebbe a dedurre che mancano circa 4 anni della produzione iniziale, mentre il 23 dicembre 1612 corrisponderebbe, seppur con una svista materiale di trascrizione, all'ultimo atto dell'ultimo protocollo ancora conservato (1606 dicembre 7 - 1612 dicembre 23). Risultano inoltre mancanti altri due protocolli a coprire il lasso temporale compreso tra il 23 novembre 1578, data dell'ultimo atto del «liber secundus», e il 19 ottobre 1582, data del primo atto del successivo protocollo attualmente conservato denominato però «liber quintus». Di Fulvio Rosei restano inoltre atti singoli

⁷⁰ ASROMA, *Archivio notarile di Castelnuovo di Porto*, vol. 7, f. 35^r.

⁷¹ Di Giovannandrea (2013, pp. 155-157, voll. 55-63).

⁷² Di Giovannandrea (2013, p. 70).

anche nel vol. 113 ([1618 ottobre 26] 1624 luglio 10 – 1657 novembre 6)⁷³ dell'Archivio notarile eretino, di cui, agli inizi del XVII sec., egli fu anche archivista⁷⁴. La sua attività si svolse fino al 12 settembre 1598 a Castelnuovo di Porto spostandosi poi definitivamente a Monterotondo.

Una delle caratteristiche che rendono i suoi protocolli assai interessanti è che in ben sei casi questi si presentano confezionati con coperte di riuso di una qualche importanza. Il più antico ovvero il vol. 55 riutilizza per esempio come coperta quella pergameneacea del «Liber rationum hereditatis quondam don Achillis de Ballapanibus de Castro Novo, confectus per tutores et curatores heredum don Gregorium de Ballapanibus et dominam Lauram, matrem heredum»⁷⁵. Pure il protocollo n. 58 presenta una coperta pergameneacea di riuso caratterizzata, nella parte interna, dalla scritta mutila «[...]CTOR·CIVIL·LIBR IIII / MDLXXIX». Il successivo vol. 59 è invece assemblato all'interno di una redazione incompleta di una lettera indirizzata al cardinale di S. Maria in via Lata, Alessandro Sforza. Più scarse le tracce per l'identificazione della coperta del vol. 60 in cui il titolo del libro che doveva inizialmente contenere si presenta attualmente eraso e illeggibile. Il vol. 61, analogamente al vol. 55, riutilizza la coperta pergameneacea identificabile dalla scritta che la caratterizza ovvero «Libro di tutti gli artigiani che servono la casa dell'illustrissimo Bernardino Savello». Il caso più interessante è però quello del vol. 62 la cui coperta è un foglio pergameneaceo tratto da un messale o rituale romano con inchiostro policromo, lettere miniate e tracce di blu, oro, rosso, giallo e verde, in cui si legge «supradicta dicantur et pro missa defunctorum». Seguono note musicali e testo del Gloria e del Pater Noster quindi «sequens cum suo cantu Dei in omnibus festis simplicibus et diebus ferialibus»⁷⁶.

Che la famiglia si sia trasferita a Monterotondo è fuor di dubbio poiché di poco successiva a quella di Fulvio appare la produzione del notaio Mambrino Rosei conservata nell'Archivio notarile eretino. Non si può

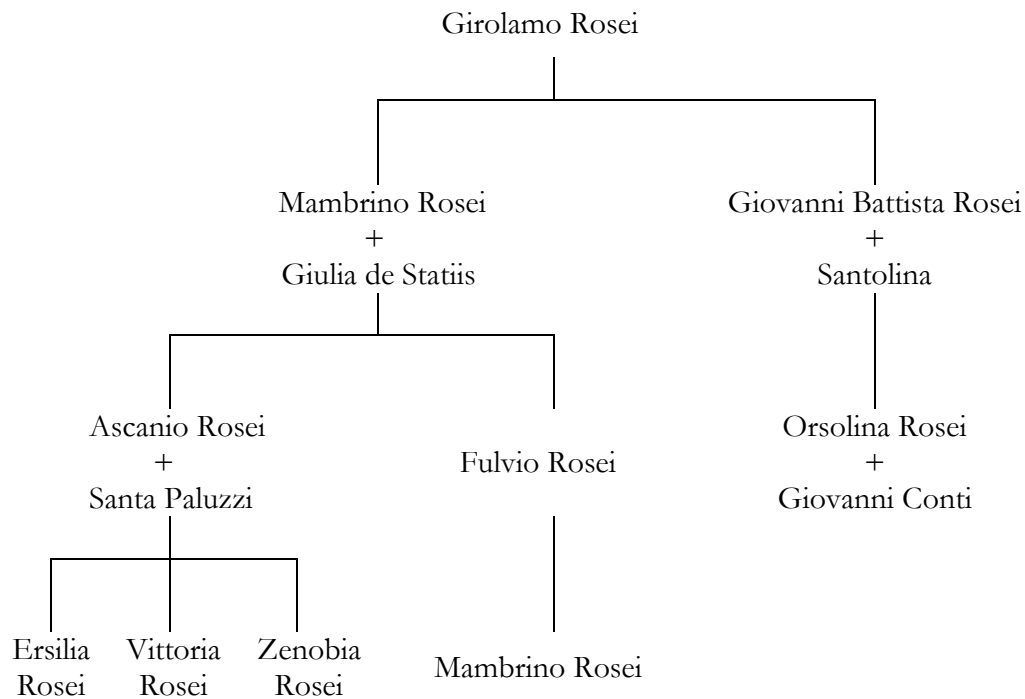
⁷³ Di Giovannandrea (2013, p. 175).

⁷⁴ Di Giovannandrea (2013, p. 349).

⁷⁵ Cfr. nota 26.

⁷⁶ Dopo il ritrovamento il foglio è stato staccato dal volume e restaurato. Attualmente è utilizzato a scopo didattico dalla Scuola di Archivistica dell'Archivio di Stato di Roma.

affermare con certezza che si tratti del figlio di Fulvio, ma il nome Mambrino, un *unicum* nelle attestazioni onomastiche eretive, non lascerebbe spazio ad altre interpretazioni se non che quel notaio porti il nome del nonno umanista. In questo caso la documentazione della sua attività notarile non dovrebbe invece aver subito perdite poiché i 5 protocolli⁷⁷ conservati collimano perfettamente con gli estremi cronologici (1615 gennaio 16-1632 settembre 14) dell'inventario del 1865 di cui sopra. Altri atti di questo notaio sono pure presenti nel volume miscellaneo n. 3 (1610 gennaio 26 – 1632 luglio 17)⁷⁸.



§

⁷⁷ Di Giovannandrea (2013, pp. 168-169, voll. 97-101). Si segnala però che i voll. 98 e 101 sono, al momento, in cattivo stato di conservazione.

⁷⁸ Di Giovannandrea (2013, pp. 134-135).

Bibliografia citata

- Bognolo Anna, «Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore», in Bognolo, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Di Giovannandrea, Riccardo, *L'Archivio notarile di Monterotondo in Sabina*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, Scuola di dottorato di ricerca Riccardo Francovich: storia ed archeologia del Medioevo, istituzioni e archivi, Siena 2013.
- Mordenti Alessandro, *Archivio notarile di Fabriano. Inventario*, Archivio di Stato di Ancona, 3, 1986.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Aracne. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas

Nieves Pena Sueiro
Ángeles Saavedra Places
(Universidade da Coruña)*



Nombre del proyecto

Aracne. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas

Activo desde

2012, en interfaz pública desde 2015.

Instituciones

Universidad de Córdoba (UCO), U.N.E.D., Universidad Complutense de Madrid (UCM), Universidad de Zaragoza (UNIZAR), Universidade da Coruña (UDC).

Director

Pedro Ruiz (UCO)

Equipo del proyecto

Pedro Ruiz e Ignacio García Aguilar (UCO), Nieves Baranda y M^a Dolores Martos (UNED), Ana Vian, Consolación Baranda y Mercedes Fernández Valladares (UCM), José Luis Villacañas Berlanga (UCM), Juan Manuel Cacho Bleuca y M^a Jesús Lacarra y M^a Carmen Marín Pina (UNIZAR), Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (UDC).

* Trabajo realizado en el marco de la Acción complementaria Ref. FFI2011-15606-E, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012-2015.

Objetivos

- La elaboración de un portal que reuniese y ordenase la información sobre proyectos de Humanidades Digitales y Letras hispánicas.
- La creación de un metabuscador, que permitiese unificar la búsqueda de datos en todos los proyectos participantes. El desarrollo de este instrumento tecnológico habría de servir de base para la futura incorporación de otros proyectos.
- La coordinación y cooperación en la investigación y difusión, así como la redacción de un documento de recomendaciones dirigidas a nuevos proyectos para facilitar su interoperabilidad, y también a evaluadores, para ayudar en los procesos de evaluación de proyectos interdisciplinares, en los que se usan nuevos métodos basados en la tecnología, sin por eso perder el rigor científico.

Historia y logros del proyecto

Aracne, Red de Humanidades y Letras Hispánicas surgió como respuesta a la necesidad de coordinación y unificación de criterios observada por algunos equipos de investigación de proyectos de Literatura Española y, sobre todo, ante la disparidad y falta de criterios comunes o consensos en la aplicación de los conceptos y herramientas de las Humanidades Digitales (Arrigoni, Rodríguez-López, 2014; Baranda, Rodríguez-López, 2014). La iniciativa se originó en el *Seminario Internacional sobre Bibliotecas Digitales y Bases de Datos especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas* ([BIDESLITE](#) v. *Actas*, 2013) organizado por el grupo [DIALOGYCA-BDDH](#) en julio de 2011 y se concretó con la solicitud de una acción complementaria para la creación de la Red, cuyo responsable fue el profesor Pedro Ruiz, investigador principal del grupo PHEBO, en la que participaron seis proyectos de investigación españoles ([BIESES](#), [BSF](#), [BIDISO](#), [CLARISEL](#), [DIALOGYCA](#) y [PHEBO](#)). La Red consiguió financiación para cumplir sus objetivos que incidieron, sobre todo en la rentabilización y reconocimiento de esfuerzos y resultados y en el desarrollo de nuevos instrumentos de trabajo: se creó un [portal de referencia](#) (Figura 1) en el que se da noticia de la Red Aracne, se presentan los seis grupos que la

forman, y se ofrece acceso libre a catorce recursos de investigación desarrollados por esos proyectos. Uno de los aspectos más interesantes surgidos de la creación de la *Red Aracne* fue el desarrollo e implementación de un [metabuscador](#) que, no solo permite obtener resultados de todas las bases de datos y recursos de los proyectos que la integran, sino que, al aplicar el protocolo OAI-PMH, un estándar de interoperabilidad para facilitar la difusión eficiente del contenido de todas las bases de datos, la red se convierte en agregadora de recolectores tan importantes como [HISPANA](#) o [EUROPEANA](#). Tanto de la creación del portal como el desarrollo del metabuscador se ocupó el Laboratorio de Bases de Datos de la Universidade da Coruña, utilizando herramientas de código abierto, operativas para su aplicación en trabajos futuros.

Gracias a la creación de la *Red Aracne* y la adaptación de las bases de datos al citado protocolo OAI-PMH, estas bases de datos han dejado de ser opacas a los buscadores y han alcanzado niveles de difusión enormes.

Estado de la cuestión

Aracne fue la primera red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas en España, y consiguió reunir los resultados de investigación de seis grupos que son referencia en los estudios de Letras hispánicas en la Edad Media y Moderna.

La creación de la red, y sus resultados, constituyeron un hito en la investigación en Ciencias Humanas pues los investigadores e interesados pueden obtener información de estos grupos y sus catorce bases de datos en un único portal, y a través de un único buscador; supuso la creación de un nodo que agrupa proyectos de Ciencias Humanas que trabajan con nuevas tecnologías y producen herramientas, recursos, etc. y que ofrecen de manera gratuita gran cantidad de información fruto del análisis experto.

La Red Aracne dio lugar a que las Humanidades Digitales se considerasen, por fin, como un nuevo espacio interdisciplinar que ofrecía posibilidades de innovación y resultados muy interesantes, como:

- el incremento y mejora de la visibilidad de la investigación en las Humanidades Digitales

- el establecimiento de la necesidad de coordinación, de trabajo en equipo, y la creación de protocolos de trabajo y de orientaciones de investigación para interrelacionar la información
- la creación de una interfaz de búsquedas conjuntas, gracias a la aplicación específica de un lenguaje de codificación (*Dublin Core*) que permite y propicia la convergencia e integración de los repositorios y bases de datos implicados
(< <http://www.red-aracne.es/busqueda/resultados.htm> >)
- el acceso libre (código *open source*) de una herramienta operativa para su aplicación en trabajos futuros.

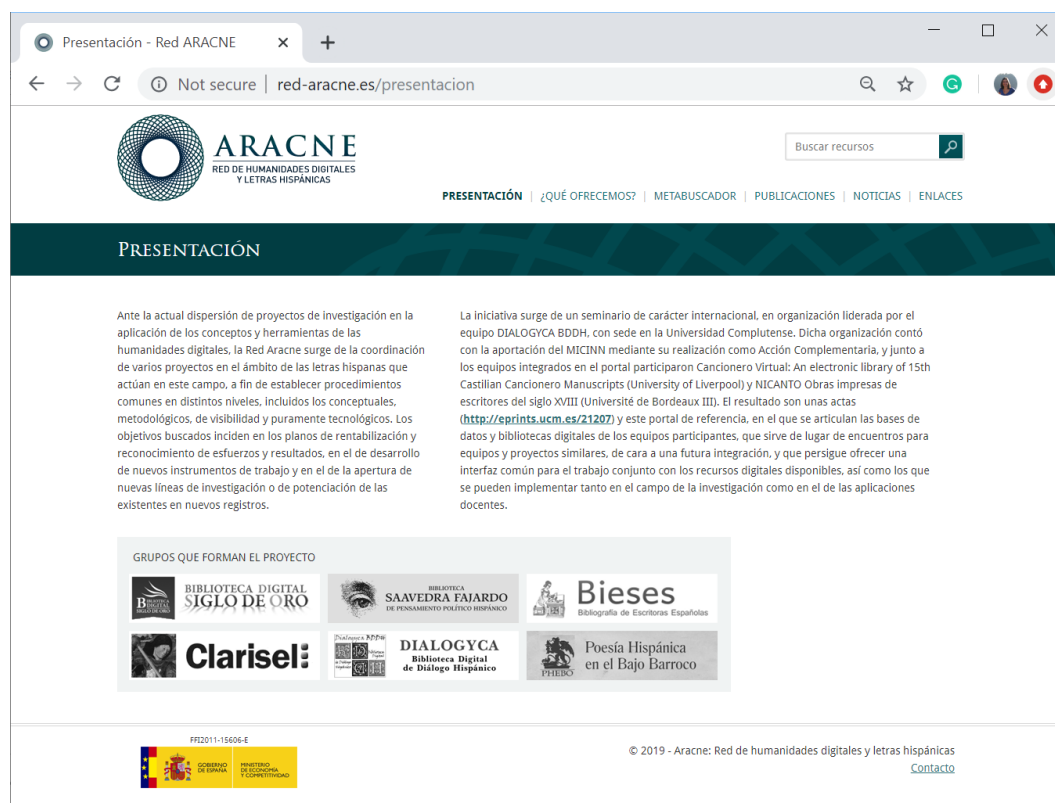


Figura 1. Portal Red Aracne

Perspectivas

Una vez terminado el proceso de integración de las bases de datos y, tras comprobar las enormes ventajas de contar con un metabuscador que a su vez es agregador de otros recolectores, decidimos solicitar de nuevo una acción para continuar con la Red Aracne, consolidar resultados y plantear nuevas acciones y actuaciones de posicionamiento estratégico.

Por ello, en febrero de 2019 se solicitó al Ministerio una red de excelencia, que denominamos ARACNE NODUS (Red de Excelencia Ref. RED2018-102755-T, Ministerio de Ciencia, Innovación e Universidades, 2020-2021), cuya responsable es Nieves Pena Sueiro (UDC), en la que se incorporaron cinco nuevos grupos: cuatro de perfil humanista, y uno tecnológico. En concreto, en el perfil humanista: [BECLaR](#), representado por Antonio Moreno Hernández, UNED; [PARNASEO](#), representado por Marta Haro Cortés (UV); [Progetto Mambrino](#), representado por Stefano Neri (Univ. di Verona); [SILEM](#), representado por Carlos María Collantes Sánchez (US). Como socio tecno-lógico se integra en la red el [LBD](#) representado por Ángeles Saavedra Places (UDC).

Los objetivos en esta nueva edición son: la actualización tecnológica y legal (RGPD); la ampliación del Metabuscador actual con 5 nuevas fuentes; y, por último, la definición de una plataforma para la generación de *software* de bibliotecas digitales. Recientemente hemos sabido que nos han concedido financiación para ARACNE NODUS y su desarrollo se extenderá hasta 2022.

Bibliografía

Actas del Seminario Internacional sobre Bibliotecas digitales y Bases de datos especializadas en Literaturas Hispánicas (BIDESLITE), Madrid, 4-5 julio de 2011, dir. Mercedes Fernández Valladares, ed. de María Casas del Álamo, Germán Redondo Pérez y Sara Sánchez Bellido, Madrid, IUMP (UCM), 2013. E-prints UCM. Accesible desde 7 de mayo 2013.

Arrigoni, Eleonora; Rodríguez-López, Eduardo, «La red de investigación de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas: avance de Red-

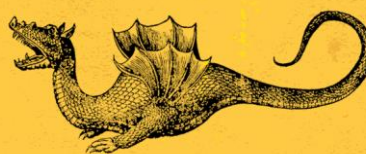
ARACNE», en *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades Digitales. Experiencias y proyectos*, ed. Álvaro Baraibar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 243-251.

Baranda, Consolación; Rodríguez-López, Eduardo, «Red ARACNE: retos y objetivos de un proyecto de coordinación en letras hispánicas digitales», *Janus*, (Anexo I), Universidade da Coruña, España, 2014, pp. 101-109.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Aul@Medieval

Marta Haro Cortés
(Universitat de València)

§

Nombre del proyecto

Aul@Medieval

Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)

FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE)

Página web principal

<http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>

Activo desde

2012

Institución

Universitat de València

Directora

Marta Haro Cortés

Responsable de la sección

Marta Haro Cortés

Objeto de investigación

Aul@Medieval es un portal académico creado para contribuir al estudio y conocimiento de la Literatura Medieval, ofreciendo a los usuarios,

docentes y discentes, un completo elenco de materiales, recursos, enlaces y herramientas relacionados con dicha disciplina, y que han sido elaborados y seleccionados con rigor científico y de acuerdo con las necesidades y exigencias de la universidad actual.



Aul@Medieval, en su edición de 2016, inauguró su andadura caballeresca con la *Materia de Bretaña*. La estructura del portal se compone de cinco secciones principales –(1) géneros y modalidades literarias, (2) autores, (3) obras, (4) ebooks, (5) contextos socio-culturales (páginas propias de nuestro portal) y (6) monografías de *Aul@Medieval*–, que se complementan con un apartado que reúne un completo elenco de recursos electrónicos (más de trescientos), relacionados y funcionales para el estudio, conocimiento e investigación de la Literatura Medieval –desde nudos de información, diccionarios (español, catalán, gallego, vasco, francés, inglés, alemán, italiano, portugués, latín y griego) y enciclopedias, tesis, corpus del español, o corpus de textos medievales; hasta catálogos de manuscritos y de bibliotecas de fondo antiguo de todo el mundo, manuscritos digitalizados, bibliotecas telemáticas, revistas electrónicas y publicaciones en línea–.

Los contenidos de los tres primeros apartados presentan la misma estructura —ensayo, bibliografía, antología, links y ficha técnica— que puede seguirse a través del menú superior y, al tiempo, acceder directamente a cualquiera de ellos pulsando sus respectivas pestañas. Respecto a la Materia de Bretaña contamos con dos ensayos: uno, perteneciente a la sección de «Géneros y modalidades literarias», titulado «Formación y evolución de la Materia de Bretaña», compuesto por Carlos Alvar (Universidad de Alcalá) y, el otro, vinculado a «Obras», centrado en el «*Tristán*, una obra arthurica en los orígenes de los libros de caballerías castellanos», a cargo de M^a Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León). Dichos trabajos han sido pensados para un público universitario y realizados por especialistas en la materia, para asegurar su calidad y rigor científicos.



Los ensayos presentan cuatro tipos de enlaces: (1) color rojo, internos a nuestro propio portal —a los que se accede a través de una ventana deslizante—; si estos enlaces van seguidos del icono libro, remiten a nuestra antología de textos, o a la edición de la obra. (2) Enlaces color naranja,

remiten a una página electrónica externa o –si van acompañados del icono libro– a una edición accesible en red. (3) Explicaciones, definiciones o referencias bibliográficas (enlaces color azul), que aparecerán en una ventana en el propio texto. Y, por último, (4) reyes de las coronas de Castilla y Aragón (color morado) que enlazan con una de las páginas propias de *Aul@Medieval*, la dedicada a «Coronas medievales» (< http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/coronasExt/index.html >).

Un suplemento destacado es la sección de «Temas y motivos» que, en esta ocasión, presenta, por una parte, una selección de los personajes más representativos del mundo artúrico, procedente del conocido trabajo de Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica* (1991), preparada por el propio autor. Y, por otra, la presentación de «Los fragmentos del *Tristán de Leonís* de la BNE: los tesoros de las encuadernaciones», a cargo de José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense), con acceso directo al códice de la Biblioteca Nacional de España.

Asimismo, el usuario también dispone de dos antologías de textos, preparadas y editadas por expertos hispanomedievalistas, en el caso que nos ocupa, contamos con «Materia de Bretaña: traducciones y adaptaciones castellanas», realizada por José Manuel Lucía Megías y la antología tristaniana, a cargo de José Manuel Lucía Megías y M^a Luzdivina Cuesta Torre. Y, como complemento imprescindible, cada sección cuenta con una completa y selecta bibliografía: «La Materia de Bretaña en las letras castellanas medievales y renacentistas», compilada por Rafael M. Mérida Jiménez (Universitat de Lleida) y, por lo que toca al *Tristán* castellano, ha sido M^a Luzdivina Cuesta Torre la que ha recopilado y seleccionado tanto los testimonios como los estudios fundamentales. Cada uno de los ítems bibliográficos está precedido por un símbolo que posibilita, de tenerlo, su acceso electrónico o en formato pdf, o bien indica que solo puede consultarse en letra de molde.

Por último, la sección de *links*, a cargo de José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid), ofrece recursos digitales y enlaces suplementarios para el estudio e investigación de la Materia de Bretaña –bases de datos, bibliografías hispánicas, francesas e inglesas, diccionarios y enciclopedias, exposiciones, portales académicos, sociedades científicas y grupos de estudio, revistas, textos y listas de difusión–. Este apartado reviste

notable interés porque selecciona, ordena y sistematiza la abundante red de información de la que dispone el usuario en torno a la Materia de Bretaña y, de este modo, funciona como un nudo que permite focalizar recursos y contenidos y facilitar las consultas de la comunidad universitaria. El equipo de *Aul@Medieval* tiene un especial interés por diseñar y llevar a cabo recursos propios para suscitar el interés por temas relacionados con el mundo y el contexto socio-cultural de la Edad Media. A este propósito responde la página electrónica de «Indumentaria medieval» (<http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/indumentaria/index.htm>), que ofrece una visión de conjunto de las vestimentas, tanto femeninas como masculinas, que fueron utilizadas durante el medievo y en la que también se ha prestado atención a la indumentaria militar y a las armas del caballero medieval.



Todas las entregas de *Aul@Medieval* se publican en monográficos temáticos anuales (ISSN 2340-3770) que pueden descargarse en formato pdf – el acceso puede hacerse desde la página de inicio (<<http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>>), así como desde el menú superior en cualquiera de las secciones de nuestro portal (<<http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=generos&lengua=es>>). La monografía

Libros de caballerías 1. Materia de Bretaña en la península ibérica: literatura castellana y tristaniana (2016), coordinada por Marta Haro Cortés y José Manuel Lucía Megías, ha sido la primera de las cuatro que se dedicarán a la literatura caballerescas.

La entrega de contenidos de 2018 se ha centrado en el *Libro del caballero Zifar* y se compone de los ensayos de Juan Manuel Cacho Blecua (Universidad de Zaragoza), «Los contextos del *Libro del Cavallero de Dios (Libro del caballero Zifar)*», y de Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), «El *Libro del caballero Zifar*: el modelo de ficción molinista»; una completa bibliografía (desde 1999 hasta 2018), preparada por Karla Xiomara Luna Mariscal (El Colegio de México) y una antología crítica del *Zifar*, a cargo de la misma estudiosa; por último, un apartado centrado en recursos digitales sobre el *Libro del caballero Zifar*, realizado por Daniel Gutiérrez Trápaga (UNAM).

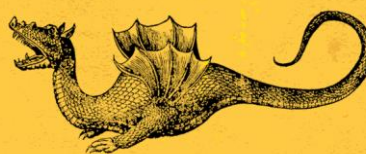
Perspectivas

La actividad de *Aul@Medieval* se centrará desde 2019 hasta 2021 en los libros de caballerías castellanos y su universo literario. También forma parte de las perspectivas de futuro de nuestro proyecto, continuar con la Biblioteca de libros electrónicos (< http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/eBooks/index.html >) y ya están programados para 2020 los primeros de materia caballerescas. Nuestros *ebooks* son de acceso abierto, de libre descarga y de consulta permanente, están disponibles en los formatos más difundidos para que puedan leerse con las aplicaciones más populares y la visualización del producto es igual en todos los dispositivos electrónicos y en los diferentes sistemas operativos, sea cual sea la aplicación, programa o visor de lectura.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Comedic

María Jesús Lacarra
(Universidad de Zaragoza)



Nombre del proyecto

Comedic (Catálogo de obras medievales impresas en castellano)

Página web principal

<https://comedic.unizar.es/>

Activo desde

2016

Institución

Universidad de Zaragoza

Directora

María Jesús Lacarra

Equipo del proyecto

Universidad de Zaragoza: Juan Manuel Cacho Blecua, M^a Carmen Marín Pina, Alberto del Río Nogueras, José Aragüés Aldaz, María Sanz Julián, Federica Zoppi (Zaragoza/Verona), Nuria Aranda García, Ángela Torralba Ruberte, Ana Jiménez Ruiz.

Universidad de Catania: Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito.

Colaboradora: Inmaculada García-Cervigón

Objeto de investigación

COMEDIC, acrónimo de «Catálogo de obras medievales impresas en castellano» (< <http://comedic.unizar.es/> >), se creó en 2012 por un grupo de profesores de la Universidad de Zaragoza, que constituyen el grupo investigador «Clarisel» (< <http://grupoclarisel.unizar.es/> >). El objetivo primordial de este Catálogo es la reunión en una base de datos de las obras medievales impresas en castellano desde las últimas décadas del siglo XV hasta finales del siglo XVI para facilitar su estudio desde una perspectiva literaria. Abarca tanto las obras redactadas originariamente en castellano como las traducidas, siempre que cumplan dos requisitos: (a) por su creación, haber sido escritas o vertidas al castellano antes de 1500 y (b) por su difusión, que de ellas se conserve algún testimonio impreso anterior a 1600. La base incorpora un planteamiento multidisciplinar al prestar también atención a las ilustraciones e imágenes, a su recepción o a los elementos paratextuales que acompañan a las ediciones. Es una herramienta que posibilita futuros estudios sobre diversos ámbitos de la difusión del libro y de la cultura, al permitir recuperar información, por ejemplo, sobre los dedicatarios de las obras impresas, los testimonios de lectura a través de los inventarios, testamentos, etc., la transformación de los textos a lo largo del tiempo o las preferencias de las prensas por unos géneros y unas materias en detrimento de otros.

Estado de la cuestión

En marzo de 2019 se han publicado ya 48 fichas, cifra que se irá incrementando periódicamente y que son las siguientes: *Arnalte y Lucenda*; *Cancionero de Juan del Encina*; *Baladro del sabio Merlín*; *Cárcel de amor*; *Conde Lucanor*; *Coplas a la virgen*; *Corbacho*; *De las mujeres ilustres en romance*; *De natura angélica*; *Églogas de Carnaval*; *Decamerón*; *Diálogo de la vita beata*; *Doce trabajos de Hércules*; *Embajada a Tamorlán*; *Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo*; *Espejo de la vida humana*; *Fábulas de Esopo*; *Flores y Blancaflor*; *Flos Sanctorum: Compilación A*; *Flos Sanctorum: Compilación B*; *Grimalte y Gradissa*; *Grisel y Mirabella*; *Historia del rey Apolonio*; *Infancia del Salvador*; *La Celestina*; *Libro de la montería*; *Libro de los doce sabios*; *Libro del Anticristo*; *Lilio de Medicina*; *Los siete sabios*; *Mar de historias*; *Melusina*; *Milagros de Nuestra Señora*; *Pragmática de los paños*; *Propiedades de las cosas*; *Tragedia trobada*; *Tratado de Roma*; *Viaje de la Tierra*

Santa; Vida de san Alejo; Vida de san Amaro; Vida de Jesucristo; Visión de san Pablo.

Entre los muchos resultados obtenidos cabe destacar: *De natura angélica* (Aragüés): en la ficha se demuestra que los cuatro manuscritos derivan de una única traducción castellana. Frente a lo sostenido hasta ahora, se prueba que el impreso más antiguo (Burgos, Fadrique de Basilea, 1490) no transmite una versión independiente de la de los manuscritos. *Baladro del sabio Merlín* (Sanz Julián): estudio de los grabados del incunable de Burgos, 1498. *Grisel y Mirabella* (Marín Pina): localizado el origen del grabado que ilustra la portada del impreso de Toledo, 1526. *Celestina* (Lacarra): hallazgo de dos nuevas ediciones de las que se tenía noticia, pero no se contaba hasta ahora con ejemplares: Sevilla: Alonso de la Barrera, 1569 y Salamanca: Pedro Lasso, 1573.

Son numerosos los problemas encontrados. En una primera fase fue muy compleja la creación de la propia base, pero en estos momentos parte de las dificultades se derivan del acceso a los textos; la lenta respuesta de algunas bibliotecas a la hora de servir las digitalizaciones, retrasa nuestra labor.

Perspectivas

El principal objetivo es incrementar el número de fichas publicadas, teniendo en cuenta que el volumen total de fichas, en fase actualmente de elaboración, supera las 300. Paralelamente se busca incrementar su visibilidad. Durante 2017 se ha integrado en ARACNE. RED DE HUMANIDADES DIGITALES (< <http://www.red-aracne.es/presentacion> >), lo que permite recuperar la información gracias al metabuscador y acceder a los resultados también a través de Hispana.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Corpus of Hispanic Chivalric Romances. Colección de Textos Caballerescos Hispánicos

Ivy A. Corfis
(University of Wisconsin-Madison)



Nombre del proyecto

Corpus of Hispanic Chivalric Romances
Colección de Textos Caballerescos Hispánicos

Página web principal

<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/index.html>

Activo desde

2012

Institución

Universidad de Wisconsin-Madison

Directora

Ivy A. Corfis

Equipo del proyecto

Ivy A. Corfis, Universidad de Wisconsin-Madison, editora general.
Pablo Ancos, apoyo editorial, Universidad de Wisconsin-Madison.
Philip Tibbets, programación.

Varios colaboradores de transcripciones de textos para el Hispanic Seminary of Medieval Studies y el proyecto de la Colección de Textos Caballerescos Hispánicos.

Objeto de investigación

El proyecto se propone de ofrecerle al público una colección de transcripciones semipaleográficas e imágenes digitalizadas de obras caballerescas, con concordancias e índices de vocablos, para facilitar a los investigadores el estudio y análisis de las obras a través de textos y búsquedas digitales.

Historia y logros del proyecto

El proyecto se estrenó en la red en 2012. En 2015, el nuevo servidor de TeXTReD (< <https://textred.spanport.lss.wisc.edu/> >), al que se incorporó la Colección de Textos Caballerescos Hispánicos, permitió el desarrollo de búsquedas textuales, que se implementaron en 2017.

Estado de la cuestión

El proyecto del Corpus of Hispanic Chivalric Romances se originó con la publicación de transcripciones digitales de varios textos caballerescos en dos colecciones de CD-Rom por el Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS) en 2005 y 2008. Las transcripciones se realizaron según el sistema del HSMS ([A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language](#)). En 2012, la colección se estableció provisionalmente en el servidor de Learning Support Services de la Universidad de Wisconsin, con transcripciones, concordancias e índices de palabras, y acompañada de una serie de guías de recursos textuales que incluyen estudios de investigación y, sobre todo, materiales digitales relacionados con las obras. Posteriormente, el proyecto se trasladó al servidor de TeXTReD en 2017. Cada transcripción comienza con el título completo del texto, información bibliográfica, la biblioteca donde se encuentra el volumen y el nombre de la persona o personas responsables de la transcripción. A partir de las concordancias se pueden revisar todos los vocablos de un texto y consultar palabras por orden alfabético, en orden de frecuencia de aparición o en orden alfabético inverso. El Hispanic Seminary of Medieval Studies tiene derechos de copia sobre los textos.

El sitio web también incluye imágenes digitales de algunos de los ejemplares transcritos, por cortesía de The Hispanic Society of America, que alberga los ejemplares de la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*, la *Crónica del noble caballero Guarino Mesquino*, *El segundo libro del muy valiente y esforzado caballero don Clarián de Landanís*, la *Crónica del Cid*, la *Historia del rey Apolonio*, y la *Historia de la linda Melusina*, textos que forman parte del proyecto. Actualmente la colección digital consta de 45 obras caballerescas: las mencionadas arriba, acompañadas de imágenes, y los títulos siguientes, con transcripción, concordancias e índices:

Los cuatro libros de Amadís de Gaula
Las sergas de Esplandián
El sexto libro del [...] rey Amadís de Gaula [...] [y] Florisando
El séptimo libro del rey Amadís de Gaula
El octavo libro de Amadís de Gaula
El segundo y tercero libro de don Lanzarote del Lago
El baladro del sabio Merlín
La demanda del Santo Grial
El libro de don Tristán de Leonís
El cuento de Tristán de Leonís
La crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y Jofre
La historia del [...] caballero Clamades y [...] Clarmonda
El libro del [...] caballero Reinaldos de Montalván
La Trapesonda
El libro primero del esforzado caballero don Clarián de Landanís
El libro del muy esforzado [...] don Claribalte
Libro del famoso y muy esforzado caballero Palmerín de Inglaterra
Primaleón
Libro del [...] caballero Palmerín de Olivia
Primer libro de don Polindo
Floriseo
La historia del esforzado [...] caballero Reimundo de Grecia
El libro [...] del [...] caballero don Florindo
La historia de Enrique, fi de Oliva
La crónica de Lepolemo
El libro del valeroso e inuencible príncipe don Belianís de Grecia, I y II
La historia de Fernán González
La crónica de Flores y Blancaflor

La historia de la linda Magalona [...] y del muy esforzado [...] Pierres de Provenza
La historia del noble caballero París [...] y de la [...] doncella Viana
El libro del caballero Çifar
La gran conquista de Ultramar
El cuento del emperador Carlos Maynes
La historia del caballero Plácidas
El cuento del emperador Otas de Roma
El cuento de una santa emperatriz que hubo en Roma
La historia del rey Guillelme
La historia del noble Vaspasiano

La dificultad principal del proyecto, no insuperable pero sí costosa por razones tecnológicas, ha sido posibilitar una serie de búsquedas digitales basadas en las transcripciones del HSMS. En 2017 se incorporó en el sitio web una opción de búsqueda, a través de la cual se pueden encontrar palabras o agrupaciones de caracteres en uno o varios textos de la colección.

Perspectivas

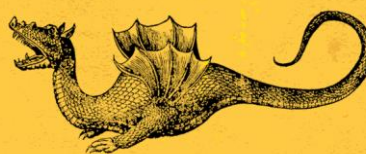
Se espera seguir añadiendo más textos caballerescos a la colección. Hay dos en preparación: *Libro segundo de Palmerín de Inglaterra* y *Silves de Selva* (el libro oncenno del ciclo de *Amadís*).

Un obstáculo que se ha encontrado para llevar a cabo el proyecto es cargar imágenes de textos completos, debido a que los derechos de copia de las imágenes están en poder de distintas bibliotecas y otras entidades. Por el momento, se ha superado esta dificultad proporcionando, cuando ha sido posible, enlaces a facsímiles digitales disponibles en otros sitios web, que los usuarios pueden consultar por separado.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Dialogyca BDDH

Germán Redondo Pérez
(Universidad Complutense de Madrid)*



Nombre del proyecto

Dialogyca BDDH

Página web principal

<http://www.dialogycabddh.es/>

Activo desde

2005

Directoras

Ana Vian Herrero, Consolación Baranda Leturio y Mercedes Fernández Valladares

Secretario

Germán Redondo Pérez

Institución

Instituto Universitario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid)

* Trabajo realizado en el marco del proyecto PGC2018-095886-B-100 (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades), *Dialogyca: del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos* (DIALOMOM), Ana Vian Herrero (IP1) y Mercedes Fernández Valladares (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid).

Equipo del proyecto

Eleonora Arrigoni, Consolación Baranda Leturio, Sara Bellido Sánchez, Alejandro Cantarero de Salazar, Paloma Cuenca Muñoz, Javier Espejo Surós, Mercedes Fernández Valladares, Jesús Gómez, Teodora Grigoriadu, Jerónimo Miguel, Sergio Montalvo Mareca, Ana Moure Casas, José Luis Ocasar Ariza, Fabrice Quero, Germán Redondo Pérez, Guadalupe Rodríguez Domínguez, Lucía Sanz Gómez y Ana Vian Herrero.

Asimismo, colaboran con *Dialogyca BDDH* medio centenar de investigadores procedentes de universidades españolas y extranjeras, como la Universidad de Zaragoza, Ruhr-Universität Bochum, Universidad de Salamanca, Università di Cagliari, Universitat Autònoma de Barcelona, Università di Verona, The University of Manchester o Université Bordeaux Montaigne, entre otras.

Objeto de investigación

Diálogo literario hispánico desde sus orígenes hasta la actualidad, incluidas traducciones de diálogos de y a lenguas ibéricas.

Estado de la cuestión

Los inicios de *Dialogyca BDDH* se remontan al año 2005, fecha en la que el Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista de la Universidad Complutense de Madrid, consolidado desde esa fecha y calificado como «Grupo de excelencia» por la Agencia Estatal de Investigación desde 2018, empezó a trabajar en una base de datos y biblioteca virtual que albergara un amplio corpus de diálogos literarios escritos en lenguas de la península ibérica o traducidos a ellas. Aunque en un principio, por razones de eficacia de los resultados, se acotó el campo de estudio al diálogo escrito entre los siglos XV y XVII, pronto se pudieron ampliar esos márgenes hasta el presente siglo, pues la vitalidad del género continúa hasta hoy. De esta manera, *Dialogyca BDDH* ha intentado dar respuesta al creciente interés que, desde hace ya varias décadas, el diálogo, como género literario capaz de ahondar en un sinfín de materias, viene suscitando no solo entre filólogos o estudiosos de la literatura, sino también entre especialistas de áreas muy dispares.

Dialogyca BDDH, accesible en red desde el año 2010 a través de su web (< <http://www.dialogycabddh.es/> >), brinda a sus usuarios la posibilidad de acercarse a cada diálogo mediante fichas analíticas que contienen diferentes campos y subcampos con información relativa al autor del texto, su profesión y aspectos biográficos, las variantes del título de la obra, los personajes, las lenguas presentes en el texto, el tipo de enunciación, los testimonios que han transmitido la obra o el tipo de difusión. En total, la base de datos y biblioteca virtual cuenta con 39 campos que se organizan en 6 bloques temáticos, a partir del concepto de ‘obra’, lo que marca la diferencia con respecto a las bases de datos de tipo catalográfico o bibliográfico donde la unidad articuladora suele ser el impreso o el manuscrito y los lugares donde estos se conservan. *Dialogyca BDDH* pone a disposición del investigador, previo registro gratuito en su página de acceso, la digitalización de los testimonios, así como sus descripciones codicológicas o tipobibliográficas. Junto a ello, se ofrece la bibliografía especializada de cada obra. Con este elenco de datos, *Dialogyca BDDH* quiere ofrecer a sus usuarios una información completa y rigurosa a través de fichas donde los estudios literarios y bibliográficos se conjugan en trabajos siempre firmados por el investigador responsable de su elaboración, e incorporados mediante un protocolo de trabajo normalizado consultable en la web de *Dialogyca BDDH*

(< <http://www.dialogycabddh.es/documentos-y-guias-de-trabajo/> >).

Si bien es cierto que uno de los valores añadidos de *Dialogyca BDDH* es su condición de biblioteca virtual especializada, y no solo de base de datos, también es verdad que esa característica fue uno de los mayores obstáculos en sus orígenes, pues hace tan solo unos años no era habitual que un recurso electrónico pusiera a disposición de sus usuarios reproducciones de testimonios custodiados en bibliotecas de todo el mundo. Por este motivo, se inició un dilatado proceso de negociaciones con bibliotecas nacionales y extranjeras que permitió obtener los derechos de difusión necesarios para abrir al público *Dialogyca BDDH* en el año 2010. En la actualidad, se han firmado convenios con 39 bibliotecas, entre las que se encuentran la British Library, la Bibliothèque nationale de France o la Biblioteca Nacional de España. Además, no solo se han logrado acuerdos para publicar los fondos de estas bibliotecas, ya sea mediante enlaces

permanentes, reproducciones previamente adquiridas o digitalizaciones creadas por el equipo de *Dialogyca BDDH*, sino que también se han establecido convenios para proporcionar datos enlazados desde los catálogos electrónicos de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» y la General de la Universidad Complutense, o la Bibiothèque nationale de France, y otras con las que actualmente existen negociaciones.

Igualmente, se ha llegado a acuerdos con otros grupos de investigación implicados en el desarrollo de las Humanidades Digitales. Dada la proliferación de plataformas y recursos virtuales, desde *Dialogyca BDDH* se auspició en 2013 el *Seminario Internacional BIDESLITE* con el objetivo de conseguir, junto a otros cinco grupos con recursos afines (BIESES, BSF, CLARISEL, PHEBO y SIELAE), un mayor rigor en la creación de transferencia y conocimiento en la red. Este encuentro, además de ser el germen de la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas, dio lugar a la unión de los seis grupos de investigación para constituir la Red Aracne de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas, con un metabuscador que permite el acceso integrado a 14 recursos de los grupos participantes (< <http://www.red-aracne.es/busqueda/resultados.htm> >).

En la actualidad, *Dialogyca BDDH* es una base de datos y biblioteca virtual consolidada, con más de 600 usuarios registrados y 330 fichas consultables, cifras que constantemente se incrementan gracias a los trabajos de difusión que se realizan desde el Proyecto.

Perspectivas

Dialogyca BDDH quiere seguir ampliando su corpus de diálogos, nutriéndolo con obras menos conocidas o recientemente descubiertas. Aunque aún queda mucho trabajo por hacer con textos de los siglos XV, XVI y XVII, existe un amplio conjunto de diálogos escritos entre los siglos XVIII y XXI que merecen una atención no prestada hasta el momento por la crítica literaria. Por esta razón, desde el Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista, gracias a la nueva ayuda de investigación concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España, se quiere abordar a medio plazo el corpus dialógico del siglo XX y los diálogos publicados en la prensa periódica del siglo

XIX, para después continuar a largo plazo con los diálogos escritos en los siglos XVIII y en las casi dos décadas del siglo vigente. Si bien se trata de una ardua labor de investigación, pues el corpus es bastante extenso y el periodo temporal muy amplio, varios miembros de *Dialogyca BDDH* y otros colaboradores ya se encuentran trabajando en muchos de estos diálogos.

Además, desde *Dialogyca BDDH* se proseguirá con la fijación de los cimientos informáticos sobre los que descansa la base de datos y biblioteca virtual, pues, dada la complejidad de su estructura técnica –diseñada por la empresa Micronet para dar respuesta a los intereses académicos y de difusión del Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista–, es necesario trabajar de manera permanente en su estabilidad. No de otra forma se puede concebir la idea de un proyecto de Humanidades Digitales que busca la innovación y el aprovechamiento de la tecnología explotando al máximo sus posibilidades, pero siempre al servicio de la excelencia en la investigación filológica, sin renunciar a disciplinas tan afianzadas y garantes del rigor académico como la historia y la teoría de la literatura, la bibliografía, la lingüística diacrónica o la ecdótica.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Officina Barezzi

Donatella Pini
Carmen Castillo Peña
(Università di Padova)



Nome del progetto

Officina Barezzi

Pagina web principale

<http://officinabarezzi.cab.unipd.it/public/>

Attivo dal

2010

Istituzione

Università di Padova

Direttrici

Donatella Pini e Carmen Castillo Peña

Membri del progetto

Begoña Arbulu (Università di Padova), Gabriele Bizzarri (Università di Padova), Giovanni Cara (Università di Padova), Carmen Castillo Peña (Università di Padova), Donatella Pini (Università di Padova), Anna Polo (Università di Padova), Luigi Tassarolo, Raffaella Tonin (Università di Bologna), Edoardo Ventura, Federica Zoppi (Università di Zaragoza).

Oggetto della ricerca

Il sito *Officina Barezzi* è dedicato alla storia della traduzione tra Italia e Spagna e in particolare alla preparazione di accurate edizioni elettroniche che presentino in forma sinottica opere originali e traduzioni altamente significative per la storia della cultura spagnola e italiana. L'ideazione muove da una prospettiva secondo cui la traduzione è un percorso culturale che contribuisce alla circolazione di testi e forme e alla stimolazione delle idee attraverso i paesi e i popoli, ma anche un prodotto letterario e linguistico, per cui sono fondamentali strumenti che consentano analisi a diversi livelli: *intertestuale*, per lo studio del contesto storico e culturale in cui sono state realizzate le traduzioni nonché della pratica della traduzione nel periodo al quale esse appartengono; *extratestuale* (l'originale, il traduttore, il possibile lettore); *paratestuale* (titolo, prologo, prefazione, note del traduttore); *intratestuale* (la diversità di pratiche traduttive); *macrostrutturale*, per mettere a confronto la struttura generale dell'opera originale con quella della traduzione; *microstrutturale*, centrata nello studio degli interventi dei traduttori (addizioni, soppressioni, modificazioni, errori di traduzione, plagi). La finalità principale è la preparazione di materiali testuali che permettano di giungere ad un'analisi dettagliata e comparativa delle traduzioni, senza tralasciare il contesto, la diffusione, le analogie o le anomalie, le simili o le diverse logiche che ne hanno regolato o squilibrato l'acclimatamento nella cultura del paese d'arrivo. Traduzione ma anche riscrittura, dunque. E traduzione intesa come sistema e come confronto fra letterature fino a comprendere tutti gli aspetti ad essa ascritti: la transcodificazione da cultura a cultura, da genere a genere, da lingua a lingua, da testo a testo.

La titolazione è un omaggio all'editore cremonese Barezzo Barezzi, attivo a Venezia nella prima metà del Seicento, promotore della lingua, cultura e letteratura spagnola in Italia, a cui si deve una fitta attività nella duplice veste di editore e traduttore. L'aspetto più rilevante è legato alla diffusione in Italia dei principali romanzi picareschi di cui fiutò il successo editoriale: tradusse il *Lazarillo de Tormes* (1622), includendovi *La gitanilla* di Cervantes, poi il *Guzmán de Alfarache* (1606; 1615) ed infine la *Pícara Justina* (1624). Al Barezzi editore si deve, inoltre, la prima pubblicazione delle *Novelas*

Ejemplares di Cervantes in italiano con il titolo *Il novelliere castigliano* (1626) nella traduzione dell'amico Noviliers Clavel col quale s'indovina la costituzione d'un sodalizio intellettuale che favorisce la pubblicazione della *Nomenclatura italiana, francese e spagnola*. Ancora sul fronte italo-spagnolo, va ricordata l'ultima sua prova di ispanista, la traduzione del *Poema trágico del español Gerardo* di Céspedes y Meneses, apparsa nel 1630; infine, per la tipografia barezziana, uscirono postume le *Opere Spirituali* di San Juan de la Cruz (1643) e di Santa Teresa de Jesús (1643; 1649). Notevole la presenza nel suo catalogo anche di testi enciclopedici come *L'Essanima degl'ingegni* di Huarte de San Juan (1600; 1604). Esplorare il laboratorio di Barezzi significa quindi addentrarsi davvero in uno tra i luoghi privilegiati di contatto tra le due culture. Contatto che è stato esteso ad altri momenti e altri luoghi. Pertanto, se molte delle ricerche ivi contenute girano in torno all'attività di Barezzi, altre hanno spaziato verso altri testi della cultura italiana di particolare rilievo per la storia delle idee in Spagna: le *Novelas ejemplares* di Cervantes (testo spagnolo a cura di Carmen Castillo Peña, traduzioni italiane a cura di Anna Vencato, studio introduttivo di Donatella Pini); *La pícaro Justina* di Francisco López de Úbeda, a cura di Giovanni Cara e Edoardo Ventura; è in preparazione l'edizione delle prime traduzioni spagnole del trattato *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria.

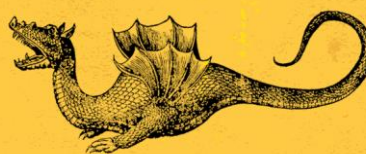
Di recente il portale è stato incrementato con l'inclusione del sito EPIGRAMA (Español para Italianos, Gramáticas Antiguas), progetto centrato nella tradizione grammaticale dello spagnolo in Italia, che comprende edizioni critiche digitali di grammatiche e trattati grammaticali, introduzioni a traduzioni e opere lessicografiche pubblicate fra il XVI e il XIX secolo, nonché testi che comprendono osservazioni metalinguistiche utili alla didattica della lingua spagnola per italiani. La versione digitale è dotata di strumenti per la ricerca grammaticografica e linguistica da parte di specialisti in storia della grammatica, delle teorie linguistiche, della lingua spagnola e italiana, dell'insegnamento della lingua spagnola agli stranieri, e, in ultima istanza, della storia della cultura, visto che l'impostazione didattica di questi testi, i cui autori sono anche traduttori, mette in luce questioni ideologiche e culturali di cruciale importanza. Attualmente EPIGRAMA ha pubblicato l'edizione delle prime tre grammatiche dello spagnolo in Italia: *Il Paragone della lingua toscana et castigliana* di G. Alessandri

di Urbino (1560), le *Osservationi della lingua castigliana* di G. Miranda (1566) e la *Gramatica Spagnola e Italiana* (1624) di Lorenzo Franciosini. Sono in preparazione il *Compendio del signor Massimo Troiano* (1569), il *Compendio del signor Massimo Troiano ... Con le annotazioni del signor Argisto Giuffredi* (1601) e le *Annotazioni di Gauges de' Gozze* (1631).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)

Marta Haro Cortés
(Universitat de València)



Nombre del proyecto

Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)

Página web principal

<http://parnaseo.uv.es/>

Activo desde

1998 (actualmente el proyecto está en su séptima edición que comprende el periodo de ejecución desde 2018 hasta 2021)

Institución

Universitat de València

Directora

Marta Haro Cortés

Equipo del proyecto

Investigadora principal: Marta Haro Cortés (Universitat de Valencia).

Equipo investigador: Rafael Beltrán (Universitat de València), José Luis Canet (Universitat de València), José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense), Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), Evangelina

Marta Haro Cortés, «Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 437-442.

DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/140>. ISSN: 2284-2667.

- 1) Literatura y teatro medievales y renacentistas:
 - 1.1. *Lemir*: revista electrónica, acoge artículos, notas de investigación, reseñas y edición de textos
< <http://parnaseo.uv.es/lemir.htm> >.
 - 1.2. Bases de datos:
 - Ars Magica* (magia en la literatura hispánica)
< <http://parnaseo.uv.es/ArsMagica/ArsMagica.html> >
 - Teatro español y crítica teatral* (teatro, actores, teoría teatral)
< http://parnaseo.uv.es/Bases_teatro.htm >

- 2) Literatura Sapiencial Medieval:
Memorabilia: revista electrónica y bases de datos bibliográficas
< <http://parnaseo.uv.es/memorabilia.htm> >

- 3) Literatura de caballerías:
Tirant: revista electrónica, base de datos bibliográfica y biblioteca de textos caballerescos < <http://parnaseo.uv.es/tirant.htm> >

- 4) Historia de la imprenta. Bases de datos:
Tipobibliografía valenciana de los siglos XVI y XVII
< <http://parnaseo.uv.es/tipobibliografia/Tipobibliografia.html> >
Producción de la imprenta valenciana en el siglo XVI
< <http://parnaseo.uv.es/Bases.htm> >).

- 5) *La Celestina* y la tradición celestinesca:
Portal celestinesco (en construcción), con secciones centradas en los impresos de la *Comedia* y *Tragicomedia*, grabados, ediciones, recepción celestinesca, base de datos bibliográfica.
Revista *Celestinesca*.

- 6) Antiguo Teatro Escolar Hispánico:
Portal *TeatrEsco* < <http://parnaseo.uv.es/Teatresco.htm> >: taller y trabajos de investigación; Revista *TeatrEsco*; *Catálogo del antiguo teatro escolar hispánico*.

7) Teatro de los Siglos de Oro:

Ars Theatrica. Siglos de Oro.

Portal: < <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/index.html> >; página electrónica con documentación visual, estudios e investigación, ediciones y transcripciones, blog Theatrica y *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro* (< <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html> >).

8) Edad Media contemporánea:

Storyca

Portal: < http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/ > centrado en el ámbito de estudio de las recreaciones contemporáneas de la Edad Media, que abarca toda una red de plasmaciones culturales que han convertido el imaginario medieval en un rentable negocio de amplio interés mediático. El portal ofrece monográficos, base de datos sobre la novela contemporánea de tema medieval desde la década de los 90 hasta nuestros días y catálogos bibliográficos.

9) Edición digital de textos

< <http://parnaseo.uv.es/edicionesTextos.html> >.

10) Literatura Medieval en el ámbito de la docencia universitaria:

Aul@Medieval

Portal académico: < <http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html> >; el objetivo fundamental de este proyecto es contribuir al estudio y conocimiento de la Literatura Medieval ofreciendo, a docentes y discentes, un completo elenco de materiales (ensayos, antologías, ediciones, bibliografías, links), recursos (libros electrónicos y páginas propias), enlaces y herramientas relacionados con nuestra disciplina, que han sido elaborados y seleccionados con rigor científico y de acuerdo con las necesidades y exigencias de la universidad actual.

A estos contenidos hay que sumar la *Plataforma I+D+i* < <http://parnaseo.uv.es/PlataformaIDi/PlataformaIDi.html> > de colaboración de proyectos de investigación y la *Colección editorial Parnaseo* <

<http://parnaseo.uv.es/Editorial.htm> >, publicada por el servicio de Publicacions de la Universitat de València (que ya cuenta con 34 títulos).

Historia y logros del proyecto

El proyecto se gestó en 1996 con un equipo de investigación de profesores del Departamento de Filología Española de la Universitat de València: Rafael Beltrán, Evangelina Rodríguez, Josep Lluís Sirera y Marta Haro, dirigidos por el profesor José Luis Canet.

En todo momento fuimos conscientes de la novedad de nuestra propuesta y del riesgo de la misma y no fueron pocas las dificultades, pero *Parnaseo* fue tomando forma y en 1998 solicitamos el primer proyecto de investigación subvencionado y nuestro Servidor Web de Literatura Española se convirtió en una realidad.

Veintiún años después, seguimos trabajando en la séptima edición del proyecto con un equipo amplio compuesto por profesores de universidades nacionales y extranjeras, becarios de investigación, doctores y colaboradores que han hecho posible que *Parnaseo* se haya convertido en un proyecto consolidado en el marco de la innovación, competitivo y de referencia en el ámbito investigador nacional e internacional.

Un claro identificador de la calidad e impacto científico del proyecto Parnaseo es su historial estadístico (< <http://parnaseo.uv.es/estadisticas/Estadisticas.htm> >), tomando las cifras de consulta de nuestro servidor, relativas a 2018-2019, la media de visitantes es de 64.489 al mes; lo que supone una media diaria de visitantes diferentes de 2104. Por tanto, contamos con entre 7 y 8 millones de visitas anuales. Y un total, en este periodo, de 1.649.400 páginas vistas.

Objetivos

Los objetivos del proyecto son continuar generando conocimiento científico e investigación en el ámbito de la Literatura Española, a través del desarrollo de las distintas áreas de nuestro servidor, ampliación de contenidos y de secciones y actualización técnica, siempre con el propósito de aunar la calidad investigadora con la innovación tecnológica que demanda la sociedad. Y así favorecer la interdisciplinariedad, contacto y colaboración con otros grupos y proyectos de investigación, de modo que

Parnaseo siga siendo un portal de consulta obligatoria tanto para la investigación, como para la docencia. Y de este modo contribuir a la internacionalización del estudio e investigación de la Literatura Española y de los equipos de investigación de la universidad española.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Proyecto Mambrino

Stefano Neri
(Università di Verona)*



Nombre del proyecto

Proyecto Mambrino
Progetto Mambrino

Página web principal

www.mambrino.it

Activo desde

2003

Institución

Università di Verona
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Directores

Anna Bognolo y Stefano Neri

Equipo del proyecto

Stefano Bazzaco, Paola Bellomi, Giada Blasut, Giovanni Cara, Katuscia Darici, Claudia Demattè, Francesco Fiumara, Vittoria Foti, Tiziana

* Trabajo realizado en el marco del proyecto PRIN2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital approach* (P.I. Anna Bognolo) y de las actividades del DiLLS *Dipartimento di Eccellenza 2018-2022 MIUR* del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona.

Mancinelli, Flavia Palma, Linda Pellegrino, Elisabetta Sarmati, Stefania Trujillo, Giulia Tomasi, Federica Zoppi.

Objeto de investigación

El Proyecto Mambrino es un grupo de investigación que se ocupa del género de los libros de caballerías en las relaciones entre la Península Ibérica e Italia. El grupo nació en 2003 con la ambición de estudiar el *corpus* de libros de caballerías italianos producidos en Venecia a mediados del siglo XVI (1546-1568) como traducción e imitación del género caballeresco hispánico que, a partir del éxito del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (1508), se desarrolló en una avalancha de imitaciones e innovaciones, con ciclos completos de novelas en constante mutación, y crearon el hábito de leer ficción, involucrando varias generaciones de lectores apasionados: los hermanos de Don Quijote. Las culturas española e italiana estuvieron en contacto muy estrecho en el siglo XVI. En la base de la producción italiana con la que estamos trabajando están los impresores venecianos y los escritores que giraron en torno a la nueva industria de la imprenta: el taller de Michele Tramezzino desempeñó un papel central entre los impresores, mientras que entre los autores el protagonista absoluto fue Mambrino Roseo da Fabriano. El nombre de nuestro proyecto proviene, por lo tanto, del nombre del autor, pero le agrega la referencia a un objeto emblemático en la trayectoria de la novela caballeresca renacentista entre Italia y España: el yelmo de Mambrino, que fue también de Rinaldo, personaje de los poemas caballerescos italianos del siglo XV (Boiardo, Ariosto, etc.), y luego pasó a ser el yelmo de Don Quijote: el bacyelmo, la «bacia de barbero» que Don Quijote conquista y que se convierte en el emblema de su locura y su grandeza.

El *corpus* textual estudiado es enorme: el número de ejemplares registrados en el censo de nuestro sitio web asciende a más de 1500: 862 del ciclo de *Amadis*, 525 del ciclo de *Palmerino*, 58 de la sección, aún incompleta, de novelas independientes de los dos ciclos principales, 113 de la sección *Versiones en rima*.

Estado de la cuestión

En un lapso de tiempo relativamente corto, pudimos analizar un conjunto de textos inexplorados de considerable extensión, unas veinte novelas de aproximadamente ochocientas páginas cada una. El resultado ha sido la publicación de un *Repertorio* del ciclo italiano del *Amadis di Gaula* (Bognolo, Cara, Neri, 2013), que se perfeccionará con la inminente publicación de otro *Repertorio* dedicado al ciclo italiano de los *Palmerines* (Bellomi, Bognolo, Neri, Zoppi). Estos repertorios contienen extensos estudios introductorios, el censo bibliográfico de cada ciclo, los resúmenes según el modelo de las *Guías de lectura caballeresca*, y los índices de los personajes. En los años, los miembros del equipo han seguido publicando numerosos trabajos acerca de distintos temas relacionados con el objeto de interés del Proyecto Mambrino y a fomentar la investigación en TFG, TFM y tesis de doctorado (destacan recientemente las de Stefano Bazzaco, Linda Pellegrino, Stefania Trujillo y Giulia Tomasi).

A partir de 2010 organizamos en la Universidad de Verona los seminarios anuales de «Historias Fingidas» dedicados a los libros de caballerías y la novela pre-cervantina. El objetivo es ofrecer a los investigadores internacionales (tanto los más jóvenes, como los maestros) una oportunidad para reunirse, debatir y abordar el análisis de los textos desde diversos puntos de vista, que parten de un enfoque intertextual e intergenérico y tienen en cuenta la reflexión teórica sobre la historia y la teoría de la novela.

En 2013 nació la revista del Proyecto Mambrino, con el mismo título del seminario, *Historias Fingidas*, pues pretende difundir y ampliar el debate sobre los temas tratados en los encuentros a través de una mirada diferente, al mismo tiempo especializada (enfocada directamente en los libros de caballerías) y de amplios horizontes, sin fronteras geográficas y lingüísticas (la novela caballeresca como fenómeno europeo e hispanoamericano) y sin barreras críticas preconcebidas entre los géneros literarios y entre las disciplinas. La revista es anual, publica en régimen de «diamond» *open access* y utiliza la plataforma OJS. En 2018 consiguió el reconocimiento de «revista científica de clase A» por el Ministerio italiano de la Universidad y de la Investigación (MIUR).

La página web del Progetto Mambrino (estrenada en 2010 y renovada en 2018) contiene una sección bio-bibliográfica dedicada a [Mambrino Roseo](#),

un censo bibliográfico del *corpus* constantemente actualizado ([Spagnole Romanzerie](#)), una sección de [Colecciones Digitales](#) que recoge las copias digitalizadas por iniciativa del Proyecto Mambrino en colaboración con algunas bibliotecas locales que poseen fondos de novelas caballerescas italianas de inspiración hispánica de especial interés, y unas secciones aún incompletas y en vía de ampliación (*Genealogías de los personajes* y *Otras musas*, es decir obras no literarias relacionadas con los textos caballerescos hispánicos en Italia).

Perspectivas

En los últimos años los métodos y herramientas de las humanidades digitales en el estudio, la edición y la representación de *corpora* literarios han empezado a ser objeto de investigación por parte del Proyecto Mambrino. Este enfoque va a ser central en los próximos años, pues el objetivo más ambicioso al que aspiramos es la creación de una biblioteca digital hipertextual del *corpus* que nos interesa.

El Proyecto Mambrino ha establecido convenios orientados a lanzar programas de digitalización con bibliotecas y archivos italianos y españoles que preservan un patrimonio rico e inexplorado de libros pertenecientes al *corpus* que nos interesa, por ejemplo, con la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, obtener las imágenes digitalizadas de estos libros no constituye en sí la producción de una edición digital, sino que es el paso previo y el momento fundacional de un proceso más amplio, que requiere el uso de otros recursos y habilidades multidisciplinares complejas y que desemboca en las así llamadas *digital scholarly editions* (DSE).

Planeamos avanzar de forma concreta en la realización de estos objetivos gracias a la obtención de dos importantes financiaciones a la investigación en ámbitos digitales:

- el «Proyecto de Excelencia» otorgado en 2018 por el MIUR al Departamento de Lingue e Letterature Straniere de la Universidad de Verona, titulado [Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere](#): el Proyecto Mambrino participa con varias líneas de investigación dirigidas todas al objetivo más ambicioso al que aspiramos: la creación de una biblioteca digital del *corpus* ([Progetto Mambrino: biblioteca digitale](#)).

- Una financiación nacional PRIN 2017 (Progetti di Rilevante Interesse Nazionale), obtenida en 2019 con un proyecto titulado «[Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital approach](#)», que reúne a grupos de investigación italianos activos en el estudio de la literatura de caballería española, desde Verona (Anna Bognolo, P.I.) a Trento (Claudia Demattè) a Roma (Elisabetta Sarmati) a Salerno (Daniele Crivellari). El proyecto quiere estudiar la difusión internacional de la literatura caballeresca española desde el Renacimiento hasta la edad contemporánea, explotando el potencial que ofrecen los métodos y herramientas desarrollados en el campo de las Humanidades Digitales. La idea del mapeo en este caso se refiere a tres conceptos: explorar áreas aún no investigadas; sistematizar los nuevos datos, integrando el conocimiento ya consolidado; y representar, formar y visualizar mapas conceptuales capaces de resaltar los fenómenos en su complejidad.

En 2018 se inició la fase de diseño del *software* para la creación de una Biblioteca Digital de las obras de interés del proyecto, que inicialmente incluirá los libros del ciclo italiano de *Amadis di Gaula*. Para publicar las ediciones digitales interrogables del *corpus*, las imágenes digitalizadas deben someterse a un proceso de transformación en un sistema de texto cuantificable por la máquina. El mayor problema estriba en la extensión de los textos, que normalmente exceden los 400 folios. Por esta razón, para acelerar todo el proceso de transcripción, hemos confiado en herramientas de reconocimiento óptico de caracteres (OCR) capaces de generar una transcripción automática o semiautomática. En 2016 decidimos adoptar el software desarrollado por [Transkribus](#), una plataforma experimental creada por el grupo de investigación DEA en Innsbruck y financiada por el Programa Europeo Horizon 2020, [Proyecto READ](#) (Retrieval and Enrichment of Archival Documents). En 2018 firmamos un MOU con el consorcio Transkribus. Una vez transcritos, los textos del ciclo de Amadis pertenecientes al *corpus* van a ser sometidos a un acto de codificación, equivalente a una traducción y «nueva» representación del objeto en un lenguaje comprensible por el sistema informático, el estándar XML/TEI.

El mercado posibilitará la relación entre las ediciones digitales y las bases de datos creadas a partir de los repertorios publicados, en especial: (a) del censo bibliográfico de ediciones y ejemplares; (b) de los resúmenes de cada libro, capítulo por capítulo; (c) de los índices de los personajes y de los lugares; (d) de los índices de motivos caballerescos. Por lo tanto, un recurso así concebido se basa en la integración de ediciones digitales que cumplen totalmente con los criterios indicados por la comunidad científica, ya que estos son artefactos *born digital*, que no pueden imprimirse sin una pérdida significativa de información y funcionalidad. Por un lado, las transcripciones codificadas de cada libro constituyen el cuerpo de cada edición. Por otro lado, los elementos «externos» establecerán un complejo aparato hipertextual: índices, bases de datos bibliográficas, archivos de imágenes, mapas, árboles genealógicos y conexiones a otros recursos en la red. En este sentido, estamos proyectando la Biblioteca Digital del Proyecto Mambrino según criterios de interoperabilidad de los datos en la perspectiva de integrar nuestro trabajo con las redes de agregadores internacionales, como [Red Aracne](#).

Puede resultar útil, en una fecha posterior, prever dos tipos de uso de la Biblioteca Digital. En primer lugar, una interrogación de los textos enderezada a la investigación científica, que solo puede lograrse a través del navegador web, que explota plenamente el potencial del medio digital. En segundo lugar, una lectura más relajada, *lean back*, vinculada a la posibilidad de descargar transcripciones de textos sencillas y cautivadoras, sin elementos hiper-paratextuales y en varios formatos (pdf, ePub, etc.).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Symbola. Divisas o empresas históricas

Sagrario López Poza
(Universidade da Coruña)



Nombre del proyecto

Symbola. Divisas o empresas históricas
BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro)

Página web principal

<https://www.bidiso.es/Symbola/>

Activo desde

20 de octubre de 2017

Instituciones

SIELAE, Universidade da Coruña (España)

Directoras

Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro

Equipo del proyecto

Sagrario López Poza, catedrática emérita de Literatura española. Universidade da Coruña. España.

Nieves Pena Sueiro, Profesora titular de Literatura Española. Universidade da Coruña. España.

José Julio García Arranz, Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Extremadura. España

Carlota Fernández Travieso, Profesora de Biblioteconomía y Documentación. Universidade da Coruña. España.

Cirilo García Román, Profesor (emérito) de Filología Latina. Universidad del País Vasco. España.

Eduardo Rodríguez López, Ingeniero Doctor en Informática. Universidade da Coruña. España.

Objeto de investigación

Crear una base de datos de acceso libre y gratuito a través de Internet para alojar el estudio de divisas o empresas históricas empleadas por reyes, caballeros y damas, eclesiásticos, académicos, impresores (siglos XIV-XVII).

Historia y logros del proyecto

La base de datos *Symbola* es una de las aplicaciones que forman parte del portal BIDISO < <https://www.bidiso.es/index.htm> >, que reúne desde 2013 resultados de proyectos realizados desde 1992 en la *Universidade da Coruña* (España), con subvenciones del Estado español, la Comunidad autónoma de Galicia y más tarde con fondos FEDER acometidos con metodología multidisciplinar y con el empleo de nuevas tecnologías. A partir de 1996 la profesora Sagrario López Poza creó el *Seminario interdisciplinar para el estudio de la literatura áurea española* (SIELAE) < <https://www.bidiso.es/sielae/presentacion.htm> > que sirvió de núcleo integrador de los proyectos anteriores y posteriores. El último proyecto, *Biblioteca digital Siglo de Oro 5*, FFI2015-65779-P, (2016-2019), dirigido por Nieves Pena Sueiro, ha sido subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y FEDER.

Estado de la cuestión

Generalmente, las divisas son una representación simbólica, compuesta de una imagen que en el siglo XVI denominaban *cuerpo*, acompañada de una o varias palabras, a menudo en latín (*mote* o *lema*), mediante la cual la persona propietaria pretende transmitir la esencia de un ideal de vida, una

intención elevada (*empresas heroicas*) o una manifestación sobre la persona amada (*empresas amorosas*). Aunque había otro tipo de mensajes, no eran tan frecuentes como los heroicos o amorosos. Cuando la divisa se exponía en un acontecimiento efímero (fiesta, justa, torneo, etc.) solía ser denominada *invención*.

Desde mediados del siglo XIV se encuentran descripciones o representaciones iconográficas de empresas, y a lo largo del XV se hizo cada vez más frecuente su uso en círculos cortesanos, como ejercicio de ostentación de ingenio en fiestas y torneos. La publicación del *Orlando Furioso* de Ariosto y más tarde el éxito fulminante de las novelas de caballerías, que reproducían las costumbres de los caballeros e impulsaban su emulación, produjo el auge de la ostentación de divisas o empresas en la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI. En ese siglo se extendió su uso a otros ámbitos sociales: impresores, académicos, escritores, intelectuales, eclesiásticos, ricos burgueses, etc.

El equipo del SIELAE que acometió el diseño de *Symbola* tuvo en cuenta que:

- No hay ningún catálogo que podamos llamarlo general sobre divisas o empresas. Los primeros surgieron en el siglo XVI y su aparición suscitó controversias sobre el género. Desde entonces y hasta los catálogos más modernos, hay disparidad de criterios sobre el campo por el cual han de organizarse o agruparse: unos lo hacen por el nombre del propietario, otros por el motivo representado, otros por el mote, otros por el concepto.
- Los catálogos en formato libro impreso no suelen aportar ilustraciones, algo que es fundamental en este tipo de materiales.

Tareas planeadas y realizadas

- Definición del dominio (modelado de datos) con las dificultades iniciales del planteamiento genérico, decisiones sobre terminología, representación palabra / imagen, etc.)
- Diseño y construcción de la base de datos para almacenar de forma organizada toda la información relevante sobre las divisas o empresas,

tanto la información descriptiva como la resultante de los análisis realizados por los miembros del equipo del área de Humanidades.

- Desarrollo de una herramienta de gestión web de acceso restringido para dar soporte al proceso de alimentación de datos, haciéndolo ágil y cómodo, para que todo el equipo la pueda usar de forma colaborativa, aunque con diferentes niveles de permisos, registrando cada cambio realizado y su responsable.
- Desarrollo de la interfaz web de consulta, con presentación y guía de uso en español y en inglés, para que el usuario pueda acceder a la información catalogada por la vía de la navegación, a través de listados de motes, propietarios y motivos, y también a través de búsquedas simples (generales) o más avanzadas, combinando diferentes criterios. La interfaz es compatible con la mayor parte de dispositivos electrónicos (smartphone, tablet, ordenador o portátil) que hoy en día se usan para acceder a contenidos digitales, independientemente de su resolución y tamaño de pantalla, con buen nivel de accesibilidad y capacidades de interoperabilidad.
- Alimentación de la BD para probar su funcionalidad, advertencia de errores y corrección, etc.
- Redacción de guías de procedimiento para investigadores y supervisores.
- En este proceso, alguna sección o etapa resultó de especial dificultad. Nos enfrentábamos a estructuras que no siempre eran idénticas. Por ejemplo: unas empresas carecían de mote, otras carecían de pintura (y en este caso, era importante distinguir entre las que nunca fueron concebidas con imagen y otras que, aun habiéndola tenido, se había perdido, y solo nos quedaba una descripción de ella con palabras. En el primer caso, la falta de «pintura» es deliberada; en el segundo, accidental. Para ello desarrollamos una serie de categorías que permitían discriminar los casos diversos.
- Otra decisión que hubimos de tomar fue si emplear una codificación Iconclass, el sistema de clasificación alfanumérico especializado en iconografía para aplicar a documentos visuales más usado por museos e historiadores del arte, con 28.000 términos ordenados jerárquicamente

distribuidos en diez categorías principales. Permite recuperar motivos representados en las *picturae* y asociarlos semánticamente con otros similares. Sin embargo, al constatar que de un número importante de divisas o invenciones no se han conservado imágenes, sino solo una descripción del motivo pictórico, decidimos implementar el sistema Iconclass, pero no usarlo de momento, y desarrollamos una taxonomía particular para los motivos pictóricos basada en un tesoro estructurado en jerarquías: 560 motivos agrupados en 51 subclases y en 10 clases, tipo de clasificación que permite recuperar las divisas por los motivos representados y a la vez hacer estudios cuantitativos sobre los diferentes tipos de motivos empleados en las divisas.

La base de datos está accesible *online* desde el 20 de octubre de 2017 y desde entonces hemos mejorado algunos aspectos que no se habían tenido en cuenta; hemos ampliado los subtipos de empresas y la variedad de posibles búsquedas. Hasta julio de 2019 se han insertado en la base de datos 308 divisas o empresas de las que están accesibles al público la mitad, y el resto en proceso de supervisión para publicación.

Perspectivas

El objetivo inmediato es continuar alimentando la base de datos hasta completar las 675 divisas que tenemos estudiadas. Ampliaremos próximamente los objetivos para completar con nuevas fuentes de importantes manuscritos e impresos que registran empresas de reyes y miembros de la nobleza europea, marcas de impresores, colecciones impresas en el siglo XVI, y una larga lista de fuentes que mencionan invenciones ostentadas por caballeros en festejos cortesanos.

Se ha planteado recientemente la posibilidad de colaboración con otro equipo para poder integrar en la base de datos empresas literarias procedentes de libros de caballerías. Se ha visto que nuestra base de datos es viable para el objetivo, pero hay que ver cómo se acometería el diseño de las interfaces de usuario y el sistema integrado de búsquedas para poder distinguir, y a la vez comprobar si hubo un trasvase o influencia entre divisas históricas y literarias. Más información sobre el planteamiento y diseño conceptual de *Symbola* < <http://studiaaurea.com/article/view/v11-lopez> > y < <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i23.3216> >.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI

José Luis Canet
(Universitat de València)



Nombre del proyecto

Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI
Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española)
FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE)

Página web principal

<http://parnaseo.uv.es/tipobibliografia/Tipobibliografia.html>

Activo desde

2010

Institución

Universitat de València

Directora

Marta Haro Cortés

Responsable de la sección

José Luis Canet

Objeto de investigación

Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI es una base de datos que reúne las descripciones completas de todos los ejemplares conocidos

José Luis Canet, «Tipobibliografía valenciana de los siglos XV y XVI», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 455-458.

DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/139> . ISSN: 2284-2667.

salidos de las prensas valencianas desde 1473 hasta 1587 (un total de 900 entradas).

Consulta tipobibliografía Valenciana siglos XV-XVI

Tirant [1]
1 Joannot Martorell *Tirant lo blanch*, Valencia 1490

Autor: **Joannot Martorell**
Lugar: Valencia
Impresor: Nicolás Spindeler
Año: 1490

Ejemplares:
London, British Library. G.11383. [Emisión A] New York, Hispanic Society of America, Vitale tti 39. [Emisión B] EMISIÓN A-VALENCIA, Bibl. Histórica, UVEG, *1-39 [Ejemplar faltó de 24 folios, cinco en la tabla, los tres primeros y el octavo. Además los tres siguientes están desordenados: el 6º es el primero, el 4º es el segundo, y el 5º es el tercero; los cuadernos p, s, Y, y dos hojas más, que están en blanco. Encuadernado en pergamino. Ejemplar que perteneció al Marqués de Dos Aguas, Don Giner de Perellos, quien lo legó a la Universidad]. Ejemplares que no pueden adscribirse a ninguna emisión: BARCELONA, Bibl. Catalunya 2-V-5 [Ejemplar muy fragmentario, del fondo Agulló, que contiene sólo algunos folios: a8, y los cuadernos r e Y]. Ediciones facsimilares: -Valencia, Del Cénia al Segura, 1978 [Toma como base el ejemplar de Valencia y lo completa con el de la HSA de New York]. -Valencia, París-Valencia, 1992 [Tamaño reducido]. Ediciones digitales facsimilares en Internet: Biblioteca Virtual Cervantes: www.cervantesvirtual.com Biblioteca Virtual Lluís Vives: www.luisvives.com Biblioteca Universitaria de Valencia: digitheka.uv.es Biblioteca Digital Valenciana:bvz.gva.es

H 10861; BMC X, 19; Goff T-380; Haebler 639; Vindel III, 29; Agulló 2754; Ribelles I, 151; Serrano pg. 489 [ofrece los contratos notariales de la impresión y edición de la obra]; Kurz 252; IBE 3871; Bonsoms, La edición príncipe del Tirant lo Blanch. Cotejo de los tres ejemplares Impresos en Valencia, en 1490, únicos conocidos hoy día, Barcelona, 1907. Discurso de recepción en la RABLB.

Indice_nombres:
Lengua: Valenciano
Materia: Literatura

Descripción (PDF): [Ver el archivo PDF con la descripción](#)

Descripción *Tirant lo Blanc* (Valencia, Nicolás Spindeler, 1490)

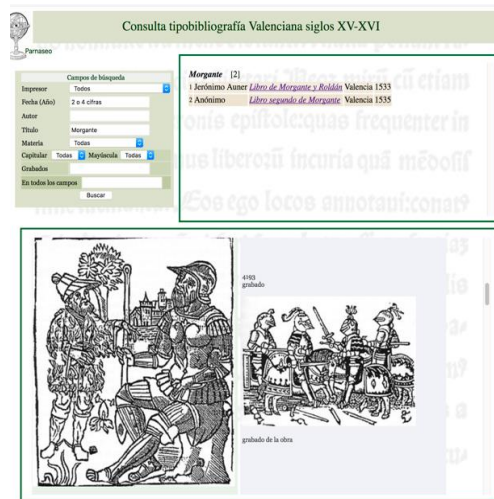
Cada ficha permite la consulta y ampliación de las imágenes de las portadas, preliminares, colofones, grabados, letras capitales, escudos, filigranas y toda la información editorial pertinente. La ficha con imágenes reducidas puede descargarse en pdf.

Otra de las características de esta base de datos es la capacidad de búsqueda por letras capitulares, grabados, escudos de impresores, etc., descritos, así como su delimitación por fechas concretas. También la posibilidad de listar los libros por impresores o la producción de todos los impresos salidos de las prensas valencianas durante un año o varios, etc. Pero, sobre

todo, incluye un sistema de búsqueda general, capaz de localizar cualquier palabra del título o de su descripción (autorías de preliminares, coautorías, dedicatorias, etc.).



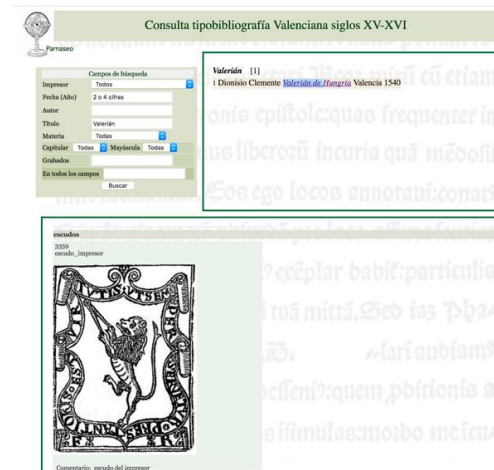
Capitales del *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (Valencia, Juan Viñao, 1519)



Grabados del *Morgante (Libro segundo)* de Jerónimo de Aunés (Valencia, Nicolás Durán de Salvanyach, 1535)



Preliminares del *Floriseo* (I-II) de Fernando Berrial (Valencia, Diego de Gumiel, 1516)



Escudo impresor del *Valerán de Hungría* de Dionisio Clemente (Valencia, F. Díaz Romano, 1540)

Perspectivas

La base de datos continúa actualizándose y se incorporan nuevos ejemplares, en la actualidad se está preparando la ficha de la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que ovo Oliveros con Fierabrás* de Nicolás de Piamonte, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1534 (6 de febrero), ejemplar hallado por Juan Manuel Cacho Blecua (Universidad de Zaragoza), que amablemente nos dio noticia de esta edición valenciana.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Universo de Almourol. Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa

Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(Universidad Complutense de Madrid)



Nombre del proyecto

Universo de Almourol. Base de datos de la Materia Cabaleresca Portuguesa

Página web principal

<https://www.universodealmourol.com/>

Activo desde

Diciembre de 2017

Institución

Universidade do Porto (Portugal)

Director

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (Universidad Complutense de Madrid)

Objeto de investigación

Se trata de una base de datos de la materia cabaleresca portuguesa de los siglos XVI-XVIII. Por lo tanto, aquí se tienen en cuenta los siguientes bloques temáticos:

1) *Libros de caballerías*: estudio y análisis tanto de los Libros de Caballerías Portugueses que hacen parte de este género, como de los Libros de

Aurelio Vargas Díaz-Toledo, «Universo de Almourol. Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp.459-461.

DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/148> . ISSN: 2284-2667.

Caballerías Portugueses traducidos a otras lenguas, los Libros de Caballerías castellanos impresos en Portugal, y los Libros de Caballerías publicados en Portugal desaparecidos.

2) *Historias Breves de caballerías*: bloque que recoge las Historias Breves de Caballerías Portuguesas, las Historias Breves de Caballerías Traducidas, las Historias Breves de Caballerías Castellanas impresas en Portugal, y, por último, las Historias Breves de Caballerías desaparecidas.

3) *Teatro Caballeresco*: dedicado a las Obras de Teatro inspiradas en episodios de Libros de caballerías.

4) *Torneos Caballerescos*: aquí se pueden encontrar aquellas celebraciones de cariz caballeresco que tuvieron lugar en Portugal y que tomaron como inspiración los Libros de caballerías.

5) *Crónicas con elementos caballerescos*: textos historiográficos que utilizan elementos caballerescos a la hora de narrar determinados episodios.

Estado de la cuestión

De momento se han incluido la mayor parte de materiales relativos al género de los Libros de Caballerías portugueses. El éxito de los libros de caballerías portugueses a lo largo de los siglos XVI-XVII es notorio a partir de los datos bibliográficos de que disponemos. Desde la publicación de la *Crónica do Imperador Clarimundo*, del historiador João de Barros en 1522, hasta la reedición de la *Terceira e Quarta parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra* (1604), de Diogo Fernandes, este género cuenta en Portugal con cerca de 25 ediciones, cifra nada despreciable del punto de vista de la recepción, a la que habría que añadir las decenas de manuscritos caballerescos conocidos en la actualidad.

Sin embargo, tales números no han servido para valorar en su justa medida su estudio en las Historias de la Literatura Portuguesa ni para atraer la atención de los investigadores hacia un campo siempre menospreciado y que está en la base de la novelística portuguesa moderna.

A pesar de ello, en los últimos años esta situación ha mejorado con la publicación de varios trabajos meritorios. Gracias a ellos se han descubierto textos de caballerías inéditos, se ha fijado de manera definitiva el corpus de este género literario, y se han establecido sus vínculos con la literatura caballeresca castellana. Además, ha habido tesis doctorales que

se han dedicado o bien al análisis de obras de caballerías individuales impresas y manuscritas, o bien al estudio global del género en su difusión impresa o en su difusión manuscrita.

En lo que se refiere al estudio de los otros géneros literarios relacionados directamente con los libros de caballerías, la situación es bastante peor. Las historias caballerescas breves solo se han estudiado en relación con la literatura de cordel o por su peculiar pervivencia en Brasil. De las obras de teatro inspiradas en episodios de libros de caballerías se han analizado ampliamente solo las vinculadas con el dramaturgo Gil Vicente, mientras que las festividades caballerescas celebradas en Portugal que toman como modelo los libros de caballerías casi no han sido investigadas. Además, nunca se ha llevado a cabo un análisis comparativo entre los libros de caballerías y las crónicas de los siglos XVI.

Tratando de resolver esta profunda laguna en los estudios literarios portugueses, la mayor innovación de este proyecto consiste en llevar a cabo un estudio amplio y sistemático de la materia caballeresca portuguesa de los siglos XVI-XVIII, un tema sobre el que aún permanecen inexplicablemente muchas incógnitas.

Además, mediante el uso de las nuevas tecnologías, ponemos a disposición de la comunidad científica una base de datos que recoge los resultados de este trabajo para que se convierta en un punto de referencia en lo que a los estudios de caballería se refiere.

Perspectivas

En los próximos 2-3 años pretendemos completar todos los datos que faltan para dar por finalizado este proyecto, aunque siempre se dejará la puerta abierta a que en un futuro se abran distintos apartados para mantener la base de datos actualizada. En este sentido, sería fundamental incluir boletines informativos periódicos así como la bibliografía más actualizada para que los usuarios vean la vigencia de este proyecto y se convierta en un referente de los estudios de literatura caballeresca portuguesa. Por último, pretendemos establecer vínculos con otras bibliotecas con el objetivo de que se remita a sus colecciones digitales.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Arcadio Castillejo Benavente, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*. Edición y prólogo a cargo de Cipriano López Lorenzo. Córdoba, Sevilla, Editorial Universidad de Córdoba, Editorial Universidad de Sevilla, 2019. 2 volúmenes.

Giada Blasut
(Università di Verona)



El imponente trabajo de Arcadio Castillejo Benavente *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)* se ha publicado en 2019 en la Editorial Universidad de Córdoba en colaboración con la Editorial Universidad de Sevilla. Los dos gruesos volúmenes editados a cargo de Cipriano López Lorenzo se deben a la voluntad de la familia del autor de ultimar y publicar el catálogo tras su repentino fallecimiento en mayo de 2015. El primero de los dos volúmenes -encabezado por un «Prólogo» de López Lorenzo y una «Introducción» del propio Castillejo Benavente-, presenta el catálogo de las obras impresas en Sevilla de 1521 a 1552, mientras el segundo está constituido por el catálogo de los libros impresos en Sevilla entre 1553 y 1600, un apéndice de obras impresas en Osuna desde 1549 hasta 1555 y varios índices para la consultación de la obra.

En el Prólogo, fechado a 7 de marzo de 2017, López Lorenzo ofrece un breve pero denso recorrido en la vida profesional de Arcadio Castillejo Benavente hasta su último encargo como Jefe de sección de Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla de 1986 a su jubilación en el año 2000. A continuación, López Lorenzo nos informa de la génesis de su labor de recopilación, que abarcó un periodo superior a los quince años, y de las dificultades que retrasaron su publicación. El autor había comenzado su obra en 1999 con el propósito de publicarla ya en 2005 con motivo del Quinto centenario de la Universidad Hispalense, pero a medida que iba avanzando en su trabajo tuvo que

Arcadio Castillejo Benavente, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*. Edición y prólogo a cargo de Cipriano López Lorenzo. Córdoba, Sevilla, Editorial Universidad de Córdoba, Editorial Universidad de Sevilla, 2019. Reseña de Giada Blasut, *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 463-469.
DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/150>. ISSN: 2284-2667.

reconocer que describir todos los datos registrados requería una cantidad de tiempo y de dinero mayor de lo esperado, para visitar un sinnúmero de bibliotecas en España y en el mundo. Por esto, pudiendo contar ya con la magistral e indiscutible obra de Norton (1501-1521), Castillejo decidió empezar la tipobibliografía desde 1521.

Cipriano López Lorenzo nos informa también sobre el trabajo de edición de la obra dejada inconclusa: a una primera revisión contribuyeron los profesores Juan Montero y José Solís de los Santos de la Universidad de Sevilla y Eduardo Peñalver, jefe de la sección de Fondo Antiguo de la biblioteca de la misma universidad, mientras él realizó una segunda revisión y confirmó a la obra su forma definitiva. López Lorenzo decidió homogeneizar los criterios empleados por Arcadio Castillejo; disponer los impresores en orden alfabético de apellidos; transcribir el periodo de producción de cada impresor en el subtítulo dedicado a cada uno de ellos; omitir comentarios personales del autor y digresiones foráneas a los datos requeridos; recoger todas las imágenes de marcas tipográficas y especificar en el título del libro el periodo 1521-1600 por las razones antes descritas. El papel de López Lorenzo se intensifica sobre todo en las fichas bibliográficas y en la averiguación de los datos insertados por el autor.

De los numerosos índices funcionales a la consultación de la obra, López Lorenzo insertó solamente los que consideró imprescindibles para un catálogo bibliográfico: el «Índice de las ediciones descritas» (VI.1. pp. 1519-1613), el «Índice onomástico» (VI.2, pp. 1615-1647), el «Índice de referencias bibliográficas usadas en el catálogo» (VI.3, pp. 1649-1708) y el «Índice de referencias de las bibliotecas y archivos citados en el catálogo» (VI.4, pp.1731-1748). Entre los últimos se da noticia de «Otras fuentes consultadas» (VI.3.1, pp. 1709-1730).

La «Introducción» a la obra es la original de Arcadio Castillejo Benavente y se compone de cuatro secciones: «I. Tipografía hispalense. Antecedentes bibliográficos de la imprenta en Sevilla», pp. 25-49; «II. Talleres de imprenta. Esbozo histórico», pp. 51-189, I; «III. El presente catálogo», pp.191-199; IV. «Bibliografía citada», pp. 201-210. En la primera Castillejo remarca la importancia de Sevilla en el siglo XVI por haber sido en la época la ciudad más populosa de España con destacadas autoridades tanto civiles como eclesiásticas y el eje del control comercial de las Indias por

medio de la Casa de Contratación y de una recién inaugurada por los Reyes Católicos Audiencia Real. Castillejo subraya como el variado origen geográfico de los habitantes del siglo XVI sigue siendo evidente incluso hoy en día en la toponomástica de la ciudad y recuerda que por aquel entonces el verdadero centro de la ciudad era la zona de Santa María y en especial las Gradass, donde se solían encontrar hombres de negocios, escribanos y mercaderes de esclavos. El autor recuerda que los autóctonos sevillanos preferían emplear su vida en las armas y en las letras, mientras la población extranjera solía dedicarse a actividades comerciales. Castillejo propone después un condensado pero exhaustivo recorrido sobre el origen y la difusión de la imprenta desde la Alemania de Gutenberg hasta su difusión en España en la antepenúltima década del siglo XV. La primera etapa de los incunables sevillanos empezó en los años setenta y los primeros resultados no tardaron en manifestarse a mano de tres impresores españoles: Antonio Martínez, Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura. Si bien no se conoce el año exacto en que llegó la imprenta a Sevilla ni la fecha de publicación del primer impreso -que oscila entre 1472 y 1473-, Castillejo retoma la idea compartida por la crítica de que el primer impreso español fue el *Sinodal* de Segovia publicado en 1472. El autor cita el *Cancionero* (1501) de Juan del Encina por ser esta la obra inaugural de los postincunables sevillanos. La segunda etapa de los incunables sevillanos empieza en los años noventa del siglo XV con la llegada a España de impresores extranjeros, en su mayoría alemanes. De estos emergen tanto el taller de los Cuatro Compañeros Alemanes (1490-1492) que se redujo con la muerte de dos de sus miembros, Pablo de Colonia en 1493 y Thomas Glockner en 1499; como el de Meinardo Ungut y Estanislao Polono que habían llegado desde Nápoles. Último nombre evocado por Castillejo es el del ginebrino Pedro Brun cuya actividad se coloca entre los primeros años noventa y 1507. Castillejo se detiene en un aspecto que diferenciaba los talleres españoles, que centraron su producción en obras de carácter local, de los europeos, sobre todo los talleres de Lyon, Venecia, París, Ginebra, Amberes, que produjeron obras «en latín, -incluso las de autores españoles-, así como las teológicas, filosóficas, jurídicas y las de los clásicos» (28). Además, para compensar los costes de la actividad y las dificultades económicas, muchos impresores españoles cultivaron, amén de la

actividad tipográfica, otros tipos de negocios. A este respecto un lugar privilegiado y destacado lo merecen los Cromberger, Jacobo y su hijo Juan, y Juan Varela de Salamanca. Los primeros por sus comercios en Sevilla y en América y el segundo porque sus actividades pusieron incluso en la sombra a su profesión de impresor en algunas ocasiones. Castillejo evoca también a Hernando Colón y su colección de unas quince mil obras adquiridas por toda Europa. Se deben a la mano de Hernando Colón los datos sobre el precio, el lugar y la fecha de compra; las informaciones acerca del contenido del libro y los índices funcionales a su consultación que han sido transcritos al final de buena parte de estos libros. A seguir el autor indica la década de los cuarenta del siglo XVI como el comienzo del declive de la producción de publicaciones, como atestiguado por la notable reducción de las impresiones. Castillejo destaca los cambios en las técnicas de comunicación y las preocupaciones religiosas que se desarrollaron por aquel entonces, entre cuyos primeros efectos sobresale la institución de la Inquisición a mano de los Reyes Católicos, aprobada por el papa Sixto IV en 1478, y los numerosos índices publicados a lo largo de la centuria siguiente. Entre estos últimos se distingue el Índice de 1559 del inquisidor general Fernando Valdés por haber penalizado sobre todo los libros publicados en Sevilla y su mercado editorial. Seguidamente Castillejo hace un panorama crítico de las obras que precedieron su proyecto, evidenciando tanto sus faltas como sus méritos para la recolección ordenada, completa y fiable de los datos que quiere presentar. Pionera fue la *Tipobibliografía Hispalense* de Escudero redactada en 1863 y publicada casi treinta años más tarde, en 1894. Peculiaridad del pensamiento de su autor es el carácter topográfico de la obra, o sea, su división geográfica para encontrar solución al extenso trabajo que había que realizar. Entre la redacción y la publicación de la obra de Escudero vieron la luz otras tipobibliografías significativas como la de Pérez Pastor y Juan Catalina García. Castillejo dedica luego varias páginas a la obra de Joaquín Hazañas y la *Rua La imprenta en Sevilla* subtitulada *Ensayo* y publicada en 1892. La obra está constituida por un listado organizado por orden de apellidos de los impresores de los siglos XV-XVIII activos en Sevilla, seguida por una breve enumeración de las obras que imprimieron. Gracias a la labor de la Junta de Patronato del Archivo y Sección de Publicaciones de la Diputación

Provincial de Sevilla, fue publicada póstuma una segunda obra de Joaquín Hazañas y la Rúa *La imprenta en Sevilla: Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX*, cuyo objetivo era más ambicioso, pero Castillejo remarca que los editores no supieron organizar bien la labor de Hazañas. En la segunda mitad del siglo XX asistimos a nuevas aportaciones como la de Francisco Aguilar Piñal y la de Domínguez Guzmán *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI* publicada en 1975, y aparecen nuevas monografías como las dos magistrales obras de Norton. Además, destaca la monografía de Klaus Wagner sobre Montedoca cuyo enfoque y metodología representaron una auténtica novedad. Junto con la obra de Norton, el mayor estudio de la imprenta sevillana del siglo XVI es la monografía de Clive Griffin, constituida por dos partes y enfocada desde una perspectiva a medio camino entre «el planteamiento sociocultural de los estudiosos franceses del libro y la bibliografía descriptiva anglosajona» (45).

La segunda parte de la Introducción «II. Talleres de imprenta. Esbozo histórico» presenta una detallada enumeración de impresores por orden alfabético de apellidos. El listado cuenta con cuarenta y cinco impresores y dos impresoras y a partir del subtítulo dedicado a uno de ellos se da a conocer su periodo de productividad encabezado por la expresión «*fl.*», es decir, *floruit*, teniendo en cuenta aquellos impresores que tenían un taller en la época y cuya firma aparece por lo menos en un impreso. Castillejo sigue un esquema homogéneo en la articulación del contenido de cada entrada y en el orden de presentación: retoma en apertura el origen familiar del impresor, los nombres de sus padres, la calle o el barrio en el que vivió, su casamientos e hijos, y se extiende luego en ofrecernos noticias acerca de los documentos, actos notariales o testamentos. Seguidamente el autor se centra en la producción del impresor, si trabajó en otros talleres antes que tener uno propio, si tuvo aprendices y quiénes eran, en los tipos utilizados a lo largo de los años, en el material que compró o que heredó, la temática de las obras publicadas, etc. Asimismo, en el caso de que el impresor utilizase una marca tipográfica, aquí denominada «figura» por voluntad de López Lorenzo, esta se reproduce en blanco y negro en conclusión de la entrada.

La tercera parte de la Introducción «III. El presente catálogo» se abre con una advertencia preliminar que motiva la elección del periodo 1521-1600 como marco cronológico del catálogo. A continuación, el autor se detiene en aclarar otras de sus decisiones como la voluntad de presentar de forma abreviada parte de las ediciones publicadas por los Cromberger y que Griffin describió en su monografía, y la consiguiente decisión de detenerse solo en las obras que Griffin no vio en original. El autor quiso dedicar más amplio espacio a los libros de caballerías, de historia, a las obras litúrgicas y a unas reediciones impresas en los talleres de los Cromberger. El catálogo sigue la enumeración cronológica por fecha de impresión desde la más antigua hasta la más reciente: si hay volúmenes publicados en años distintos se ha elegido el primer año de impresión y en el caso de que la fecha de la portada y del colofón no coincidan, se ha considerado la fecha más tardía. Cada vez que el nombre del editor no aparece en el impreso, pero ha sido aceptado por la crítica, este aparece entre corchetes, las abreviaturas han sido desarrolladas, se han puesto acentos, mayúsculas y minúsculas donde convenga y ha sido reproducida la grafía de la época. Por último, ofrece la localización de ejemplares conservados con su signatura topográfica y la antigua indicada con el término *olim*. Las anotaciones han sido transcritas entre corchetes y el catálogo impreso donde aparece el ejemplar ha sido indicado entre paréntesis. Todos los ejemplares consultados personalmente son diferenciados por un asterisco, la reproducción es identificada con una cruz volada y el ejemplar consultado con motivo de una verificación o una revisión está marcado con la cruz griega. La Introducción recoge también la «Bibliografía citada», pp. 201-210.

A la página 212 empieza por fin el imponente y precioso catálogo de las «Obras impresas en Sevilla (1521-1552)» (cap. V.1) que se extiende hasta el final y se completa cronológicamente en el segundo volumen con las «Obras impresas en Sevilla (1553-1600)» (cap. V.2., pp. 877-1505) a las que sigue una última parte dedicada al «Apéndice de obras impresas en Osuna (1549-1555)» (cap. V.3 pp. 1507-1515). Si bien el catálogo permite una consulta fácil e inmediata gracias a los numerosos y diversificados índices finales, quizá esta división entre los dos volúmenes resulte farragosa. Por otro lado, el hecho de que las obras sean enumeradas por orden de

fecha de publicación (día, mes, año), y que el año de publicación sea reproducido en la esquina derecha de cada *recto* y *verso* de las hojas del catálogo, agiliza mucho la búsqueda del objeto sobre el que se quiere investigar, y es suficiente conocer el año de publicación sin consultar necesariamente un Índice. El primer dato suele ser el apellido del autor seguido por su nombre, y a falta de este la primera información es el título de la obra en cursiva.

En conclusión, la decisión de proporcionar exhaustivas informaciones acerca de impresores e impresos organizadas con criterios específicos e insertadas dentro de un preciso marco cronológico y geográfico, cumple con la primigenia voluntad de su autor de dar a la imprenta un trabajo fiable, cuidado y sobre todo acabado por lo que se refiere a la realidad tipobibliográfica sevillana del siglo XVI. A todo esto se suma la sensación que nace en el lector o en el estudioso después de haber consultado esta magistral publicación, de entrar de lleno en los talleres hispalenses de la época, en sus secretos y generaciones, cuyos frutos quedan impresos desde muchos siglos atrás en un sinnúmero de páginas de la historia, de la cultura y de la literatura española e incluso mundial.

