

HISTORIAS FINGIDAS

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

4 (2016)

Sommario

Editoriale

Presentazione Stefano Neri	PDF 1-2
---	----------------------------

Parole ritrovate

I romanzi cavallereschi spagnoli negli scritti di Croce e Farinelli: florilegio, commenti e bibliografia Anna Bognolo	PDF 3-19
--	-----------------------------

Monografica

Lectura profunda de ficción caballeresca en tiempos de Quijano Pedro M. Cátedra	PDF (ESPAÑOL) 21-39
Dos nuevas continuaciones para el Espejo de príncipes y caballeros Rafael Ramos Nogales	PDF (ESPAÑOL) 41-95
Nacimiento y educación del héroe: el ejemplo del Valerian de Hungría Jesús Duce García	PDF (ESPAÑOL) 97-119
Omissiones caballerescas: al margen de don Quijote, hidalgo sin "genealogía" Elisabetta Sarmati	PDF (ESPAÑOL) 121-136
De los Amadises a los Quijotes: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda Daniel Gutiérrez Trápaga	PDF (ESPAÑOL) 137-155
Fetiches caballerescos y simulacros de la memoria en Alonso Quijano: reflexiones sobre una posible tipología del humorismo cervantino Giovanni Cara	PDF (ESPAÑOL) 157-165
Los libros de caballerías, el Quijote y la lectura Federica Zoppi	PDF (ESPAÑOL) 167-188
Ausencias de don Quijote y Sancho en la novela italiana y la libertad de don Quijote en los primeros melodramas. Agapita Jurado Santos	PDF (ESPAÑOL) 189-203
Mezzogiorno aragonese e settentrione cortigiano: una direttrice per la diffusione delle culture iberiche in Italia Jacopo Gesiot	PDF 205-232

Miscellanea

Lisuarte di Grecia: Trascrizione dei capitoli I-V Alberto Bazzaco	PDF 233-253
Strumenti di OCR per le cinquecentine. Qual è lo stato dell'arte? Nuovi obiettivi e riflessioni sul lavoro compiuto dal progetto Mambrino. Tiziana Mancinelli	PDF (ENGLISH) 255-260

Schede e Recensioni

Francisco de Moraes, Palmeirim de Inglaterra, ed. Lénia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes y Fernando Maués, Cotia, Ateliê Editorial / UNICAMP, 2016 Pedro Álvarez-Cifuentes	PDF (ESPAÑOL) 261-263
Henrike Schaffert, Der Amadisroman. Serielles Erzählen in der Frühen Neuzeit, Berlin, De Gruyter, 2015 Giovanna Bencivenga	PDF 265-269
Lucía Orsanic, La mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos. Forma y arquetipo de lo monstruoso femenino, Madrid, Ediciones de la Ergástula, 2014 Elena Fiorentini	PDF 271-274
Jesús Duce García, Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016. Stefano Neri	PDF 275-277
William H. Hinrichs, The invention of the sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain, Woodbridge, Tamesis, 2011 Stefania Trujillo	PDF 279-284
Antonio Castillo Gómez, Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 231. Federica Zoppi	PDF (ESPAÑOL) 285-288

ISSN: 2284-2667



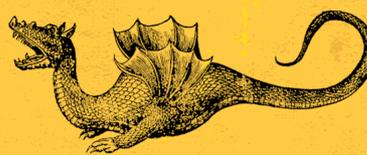
Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 4.0 Internazionale](#).

[Privacy e Cookies](#) | Powered by [TWS](#)



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Presentazione

Stefano Neri
(Università di Verona)



Questo numero di «Historias Fingidas» è dedicato alla memoria di Víctor Infantes, membro del Comitato Scientifico Internazionale della rivista, che ci ha lasciato pochi giorni fa.

Le «parole ritrovate», a un secolo di distanza, sono quelle con cui Croce e Farinelli giudicavano il romanzo cavalleresco spagnolo. Nel riproporle ci interrogiamo, appoggiandoci alle letture che ne dà la critica italiana contemporanea, sulla loro attuale potenzialità ermeneutica, sul se e sul come esse possano ancora suggerirci qualcosa, al di là del dato erudito.

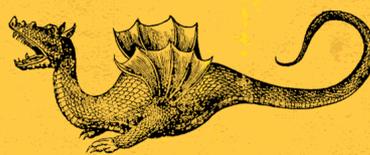
Nella sezione monografica, innestati sull'asse d'interesse principale della rivista, cioè lo studio della letteratura cavalleresca spagnola d'*ancien régime* in prospettiva europea, si snodano alcuni temi che percorrono trasversalmente vari lavori. Innanzitutto una riflessione sulle tematiche della ricezione del romanzo cavalleresco: il saggio di Cátedra affronta casi concreti di pratiche di lettura della finzione cavalleresca che vanno al di là del mero fine di intrattenimento facendo leva, in contesti processuali, sulla autorità «legale» dell'opera in quanto libro a stampa, ossia impresso con la licenza di autorità civili e religiose. Di lettura si occupa anche Zoppi, tanto nel suo articolo in cui, in prospettiva intradiegetica, confronta le modalità letterarie delle pratiche di lettura tra i *libros de caballerías* e il *Quijote*, quanto nella sua recensione al volume di Antonio Castillo Gómez. Sull'onda del favore riscosso tra il pubblico, come è noto, il romanzo cavalleresco si espande in aggiunte e in cicli: in tal senso, Ramos dà notizia di una nuova, doppia continuazione manoscritta del ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros*, collocandola e studiandola nel proprio contesto come la più tarda tra le testimonianze di romanzo cavalleresco spagnolo originale (le due parti sono databili tra il 1637 e 1640). Alle continuazioni è dedicato anche il lavoro di Gutiérrez Trápaga, che mette in relazione la conformazione intertestuale dei libri del ciclo dell'*Amadís de Gaula* con il *Quijote* e sue due seconde parti (apocrifa e d'autore), e infine la recensione di Trujillo al volume di Hinrichs. Rimanendo nell'ambito della ricezione del romanzo cavalleresco spagnolo –ma anche del *Quijote*– questo numero pubblica tre contributi dedicati al *maremagnum* delle imitazioni, rielaborazioni, traduzioni e transcodificazioni: l'articolo di Jurado Santos sulle riscritture chiosottesche nella novella e nel melodramma del Settecento italiano, la trascrizione di Bazzaco dei primi cinque capitoli del *Lisuarte di Grecia* italiano e la recensione di

Bencivenga al volume di Schaffert sul ciclo amadisiano tedesco. Gesiot, più in generale, ricostruisce un ipotetico tracciato di diffusione della cultura iberica in Italia, iniziato a partire dal prestigioso catalizzatore della corte aragonese di Napoli, e via via ramificatosi attraverso i centri dell'Italia padana a cavallo tra Quattro e Cinquecento. L'aspetto umoristico, sfiorato dal lavoro di Ramos, torna nell'indagine di Sarmati riguardo il motivo di don Chisciotte come cavaliere «cincuentón y sin genealogía» e i suoi modelli letterari e reali nel contesto del problema del lignaggio. Insolita la chiave di lettura di Cara, che propone (sulla scorta di Fusillo, *Feticci*, 2011) una lettura del *Chisciotte* come negazione della realtà e sua sostituzione con un rischioso simulacro di mondo alternativo, sul quel percorso di autoretificazione manierista che è l'intera opera di Cervantes. A peculiari temi cavallereschi, invece, sono dedicati l'articolo di Duce sulla nascita dell'eroe nel *Valerían de Hungría*, nonché il suo volume recensito da Neri, e il libro di Orsanic sulla «mujer-serpiente» recensito da Fiorentini. La recensione di Álvarez-Cifuentes riguarda la recente e importante edizione del portoghese *Palmeirim de Inglaterra* a cura di Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes e Fernando Maués.

Nell'ambito delle *digital humanities*, infine, la scheda di Mancinelli riporta i primi esiti dell'esperienza d'utilizzo di *softwares* per l'OCR (*Optical Character Recognition*) applicati alla realizzazione di edizioni digitali del *corpus* romanzesco di cui si occupa il Progetto Mambrino.



PROGETTO
MAMBRINO



HISTORIAS FINGIDAS

I romanzi cavallereschi spagnoli negli scritti di Croce e Farinelli: florilegio, commenti e bibliografia

Anna Bognolo
(Università di Verona)

Abstract

L'articolo propone come «Parole ritrovate» alcuni frammenti di Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917; di Arturo Farinelli, *Divagazioni erudite*, Torino, Bocca, 1925 e *Italia e Spagna*, Torino Bocca 1929, con commenti di Franco Meregalli, Carmelo Samonà, Cesare Segre, Antonio Gargano, Alberto Varvaro, Giuseppe Mazzocchi, Giovanna Calabrò, in una scelta antologica compiuta da Anna Bognolo.

Parole chiave: *libros de caballerías*, Benedetto Croce, Arturo Farinelli, antologia.

The article proposes as «Recovered Words» some fragments of Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917; Arturo Farinelli, *Divagazioni erudite*, Torino, Bocca, 1925 e *Italia e Spagna*, Torino Bocca 1929, with comments of Franco Meregalli, Carmelo Samonà, Cesare Segre, Antonio Gargano, Alberto Varvaro, Giuseppe Mazzocchi, Giovanna Calabrò, in an anthological selection made by Anna Bognolo.

Keywords: romances of chivalry, Benedetto Croce, Arturo Farinelli, anthology.



Introduzione

Alla maniera di un intarsio o di un collage, che riunisce materiali diversi per produrre un senso complessivo, questa rassegna lascia volutamente vasti spazi aperti da colmare, che un lettore avvertito potrà riempire secondo il suo giudizio, orientamento e intelligenza.

Benedetto Croce e Arturo Farinelli furono due voci basilari per la riflessione sulla letteratura e sulla cultura spagnola nel suo rapporto con l'Italia. Come tributo alla loro erudizione e passione critica, mi è sembrato utile raccogliere, nello spazio riservato alle *Parole ritrovate*, una scelta dei passi che riguardano i *libros de caballerías* e il loro più stretto contesto, con l'intenzione di riconoscere il loro valore di precursori anche in questo campo, e per mettere a fuoco alcuni spunti di revisione critica, se pur parziale, del loro contributo. Il volume di Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, raccoglie esiti di ricerche compiute tra il 1892 e il 1894; i saggi raccolti da Arturo Farinelli in *Divagazioni erudite*, Torino, Bocca, 1925 e in *Italia e Spagna*, Torino Bocca 1929, risalgono al decennio a cavallo dei due secoli, 1894-1906.

Entrambi registrano l'abbondante presenza della letteratura cavalleresca spagnola in Italia, in termini di diffusione, di numero di edizioni e di successo di pubblico; ma la valutazione sui *libros de caballerías* è negativa. Croce li ritiene di gran lunga inferiori ai grandi poemi italiani di Ariosto e Tasso, più moderni e capaci di più ricca umanità e ironia; e li associa alla poesia dei *Cancioneros*, a suo parere attardata letteratura galante e cortigiana di intrattenimento che fioriva nelle corti come passatempo aristocratico. Il giudizio negativo, comune a Croce e Farinelli, trova fondamento anche nella diffidenza dei letterati italiani colti del Rinascimento (si ricordano tra gli altri Minturno, Castelvetro, Varchi, Pigna, Giraldo, Speroni, Lasca, Bargagli, Muzio, Lando; fa eccezione la buona opinione di Torquato Tasso). Eppure proprio nell'autenticità della loro vena inarrestabile di affabulazione «sanamente popolare» e della loro ispirazione arcaica, dove si sente ancora battere «l'antico cuore guerriero della Spagna», i romanzi cavallereschi appaiono i rappresentanti di una letteratura anteriore e *altra* rispetto alla decadenza «pomposa e artificiosa» del Seicento.

La prospettiva storiografica è oggi notevolmente mutata, i giudizi critici, se non inquadrati attraverso i filtri opportuni, risultano superati e del tutto inutilizzabili. I dati eruditi invece, pur datati, appaiono encomiabili nella loro straordinaria ricchezza, e costituiscono un patrimonio di base cui attingiamo ancora. Se molte notazioni oggi sembrano risapute, è perché sono divenute un tesoro condiviso: si tratta spesso di informazioni di prima mano che sono state assimilate e ripetute costantemente senza adeguate revisioni dalla letteratura critica successiva. In molti casi si dovrebbe risalire a verificarne il primitivo contesto alla luce di criteri attuali, in modo da storicizzare nel dettaglio le varie informazioni, i loro presupposti e i giudizi di valore sottintesi, oggi spesso discutibili. Ciò non di meno ai libri di Croce e Farinelli va riconosciuto il merito di aver gettato le basi per una profusione di approfondimenti possibili, che furono abordati in studi successivi; e molti cenni, in particolare quelli relativi al successo del romanzo cavalleresco spagnolo in terra italiana, pongono ancora domande inevase e rappresentano *asignaturas pendientes* per la ricerca. Con gli occhi di oggi quelle note potrebbero parlarci in modo diverso.

I dati e i giudizi sono, in Croce, chiarissimi e taglienti; in Farinelli, avvolti in considerazioni nostalgiche e sentimentali; ma in entrambi essi sono ponderati e precisissimi, esito di consultazioni dirette con corrispondenti spagnoli del calibro di don Marcelino Menéndez y Pelayo, che proprio in quegli anni a cavallo del Novecento scriveva la *Historia de las ideas estéticas de España* (1883-1889), progettava e fondava la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* e pubblicava le *Orígenes de la novela* (1905-1915). Senza dubbio le note di Croce e Farinelli mostrano una conoscenza poco profonda dei *libros de caballerías*, spesso nominati di sfuggita e considerati, per così dire, in un unico fascio. Forse per entrambi l'unica vera lettura, almeno parziale, fu l'*Amadís*; gli altri romanzi, affastellati in elenchi confusi, furono conosciuti di striscio, laddove in quell'epoca Pascual de Gayangos (1857), Hugues Vaganay (1906-1916) e in Italia Gaetano Melzi (2° ed. Tosi, 1838), avevano cominciato pazientemente a catalogare e a distinguere, e in Inghilterra stava per essere pubblicata la formidabile prospettiva europea di Henry Thomas, *Spanish and Portuguese romances of chivalry; the revival of the romance of chivalry in the Spanish Peninsula* (1920; Thomas cita

abbondantemente Rajna, Cian, Luzio-Reiner, Vaganay, Brunet, Melzi, ma non Croce né Farinelli).

Tra Croce e Farinelli, ovviamente, ci sono enormi differenze di statura, e il confronto, come risulta dalle parole di Lore Terracini e di Giuseppe Mazzocchi citate sotto, appare impietoso e senza appello. Ma il loro dialogo rimane vivo e presente nei volumi pubblicati: Farinelli ristampa la sua anteriore recensione al volume di Croce nel suo libro del 1925; e incorpora ancora le obiezioni e osservazioni dell'ammirato amico nelle note (segnalate con *B.C.*) anche laddove egli non concorda con lui (per es. sulla fonte ispanica del *Guerrin Meschino* di Tullia d'Aragona). Un esempio degli incidenti in cui possono incorrere questi studi eruditi del frammento, che mostra il totale fraintendimento del senso di una frase resa avulsa dal contesto, è la nota di Farinelli su *La conversión de la Magdalena* di Pedro Malón de Chaide (*Italia e Spagna II*, 185) che intende le letture cavalleresche come consigliate dai mistici «per dirozzare i costumi e fortificare il carattere», quando è noto che l'agostiniano si può annoverare tra i più acerrimi nemici dei *libros de caballerías* che «con trastocar pocas letras se llamaron mejor de bellaquerías» (Sarmati 1996, 160).

Entrambi, Croce e Farinelli, condividono, nel bene e nel male, l'idea che lo spirito cavalleresco e i *libros de caballerías* che lo incarnavano fossero un arcaismo, per Croce sintomo di quell'inettitudine ad avanzare nel moderno, che porta appunto la Spagna a divenire inessenziale, nonostante i grandissimi suoi capolavori, per la storia delle idee in Europa. Eppure Giovanna Calabrò, a proposito del saggio di Croce sul *Chisciotte*, nota come egli facesse proprio dell'immaginazione avventurosa cavalleresca l'emblema della letteratura spagnola e del suo fascino medioevaleggiante, e ricorda, sulla scorta di Kundera, quanto l'Europa del romanzo debba a Cervantes.

Come si vedrà dai commenti degli studiosi contemporanei raccolti in calce (Meregalli, Samonà, Segre, Gargano, Varvaro, Mazzocchi, Calabrò), dalla rilettura di Croce e Farinelli e dal confronto tra le loro diverse prospettive, sia storiografiche che metodologiche, possiamo trarre ancora non pochi insegnamenti¹.

Benedetto Croce

da *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* [1917], Bari, Laterza, 5ª ed., 1968:

IV. Spagnoli e cose spagnole alla corte di Ferrante di Napoli.

Parrebbe altresì da alcune parole dello stesso Galateo, in cui si allude all'«algaravía e lor romance» (con la solita e voluta confusione tra spagnoli e mori) che fossero noti e letti in Napoli i romanzi cavallereschi spagnoli, dei quali tanta copia fu composta e divulgata al tempo dei re Cattolici. Noi sappiamo infatti d'altra fonte che Francesco Ferrante d'Ávalos, il futuro e celebre marchese di Pescara, vincitore a Pavia, si nutrì di siffatte letture nella sua fanciullezza, trascorsa in Napoli [Giovio]; e sappiamo che ai primi del Cinquecento l'*Amadis* era citato da scrittori italiani [Cian]: sebbene non si

¹ Note e riferimenti, che il lettore interessato potrà consultare nell'originale, sono qui ridotti al minimo e inseriti nel testo tra parentesi quadre.

possa concedere a uno storico della letteratura spagnola che il Pulci e il Boiardo lo imitassero in alcuni luoghi [Amador de los Ríos] (67).

VIII. La lingua e la letteratura spagnola in Italia nella prima metà del Cinquecento.

La letteratura spagnola non poteva avere grande efficacia in un paese come l'Italia, che era pervenuto a una maturità spirituale non raggiunta dalla Spagna; onde meglio s'intende piuttosto che accadesse, come accade infatti, l'efficacia inversa, cioè della letteratura italiana sulla spagnuola. Le opere, con le quali si presentava a quel tempo, erano, per una parte, echi stanchi di una letteratura già sorpassata in Italia, come la poesia cortigianesca provenzaleggiante dei *Cancioneros*, e talvolta addirittura imitazioni di modelli italiani trecenteschi: e, per altra parte, libri cavallereschi sentimentali, di gran lunga inferiori ai grandi poemi di cavalleria, che allora l'Italia creava ironizzando la cavalleria o sostituendole l'umanità dei sentimenti. Né opere come la *Celestina* o il *Lazarillo*, vivaci di osservazione realistica, potevano dare alcunché di molto nuovo al paese della novella e della commedia, e nel loro contenuto speciale non si prestavano docili al trasferimento e adattamento tra le condizioni assai diverse del costume italiano (162).

Moltissimi volumi spagnoli pubblicarono poi le tipografie veneziane, come nel 1529, e più volte in séguito, la *Historia de Aurelio e Isabela*, nel 1533-34 le belle edizioni dell'*Amadís* e del *Primaleón* curate dal Delgado, e nel 1537 il curioso *Veneris tribunal* di Luigi Scrivá di Valenza [Gallardo]. Specialista di libri spagnoli fu il tipografo Stefano Sabbio, trasferitosi da Verona a Venezia, «maestro (come egli stesso s'intitola nella sottoscrizione della *Celestina* del 1534) *que estampa todas las obras españolas in cuarto folio*», e che era in quelle sue stampe assistito da Domenico di Gatzelú, segretario dell'ambasciatore Lope de Soria. Più numerose, più importanti, più eleganti, furono poi le edizioni date nel 1552 e 1553 dal Giolito di Venezia, con l'assistenza di Alfonso Ulloa, la *Celestina*, la *Cárcel de amor*, la *Questión de amor*, le opere del Boscán e altre (164).

Subito dopo questa lirica erotica e cortigiana bisogna annoverare i libri di cavalleria, e particolarmente l'*Amadís*, ma anche il *Tirante el Blanco*, e poi tutta la linea degli *Amadís de Grecia*, dei *Palmerín*, dei *Primaleón* [«Vi mando un *Primaleón*, come mi chiedete» (lettera di Andrea Navagero a G.B. Ramusio, da Toledo, 12 settembre 1525, in Navagero, *Opere*, ed. Comino, p. 300)] e via dicendo. Il *Tirante* (edito in valenziano nel 1490) era già nelle mani di dame e principesse italiane nel 1500 [Antonia del Balzo e Isabella Gonzaga, Luzio-Reiner], e fu tradotto in italiano da Lelio Manfredi nel 1519 e stampato nel 1538. L'*Amadís* e i suoi seguaci furono tradotti da Mambrino Roseo, da Pietro Lauro, dall'Ulloa, e da Giovanni Miranda [Quadrio e Melzi-Tosi]. Il Castiglione faceva nel *Cortegiano* allusione a episodi dell'*Amadís* [Cortegiano III, 54 e nota Cian], e tracce di esso sono state scorte nel *Furioso*, cioè l'«aspra legge di scozia» e il nome di Melissa (*Melicia* in quel romanzo), come altresì del *Tirante* e della *Historia di Aurelio e Isabela* per qualche particolare della storia di Ginevra [Rajna, 112, 128-31, 132-34, 349, 354. Ndr: anche 155, 401, 407, 465, 579]: l'Ariosto in gioventù tradusse «romanzi spagnuoli e francesi» [Pigna, *Vita dell'Ariosto*]. Vi furono taluni che tentarono di rielaborare poeticamente i libri spagnuoli di cavalleria, come già era stato fatto pel ciclo carolingio e bretone, ma erano poeti di secondo e terz'ordine, come

Bernardo Tasso nel suo *Amadigi* (1560), e il Dolce nel *Palmerino* (1561) e nel *Primaleone figlio di Palmerino* (1562). E il gran figliuolo di Bernardo, Torquato, che assai pregiava i romanzi spagnuoli [a proposito della lode che Dante fa dei romanzi francesi, osservava nei *Discorsi del poema eroico* (libro II); «ma se egli avesse letto *Amadigi di Gaula* o quel di *Grecia* o *Primaleone*, per avventura avrebbe mutata opinione, poiché più nobilmente e con maggiore costanza sono descritti gli amori dai poeti spagnuoli che dai francesi], doveva poi ricordarsi dell'*Amadis* e di questi due suoi compagni, in più punti così del *Rinaldo* come della *Gerusalemme* [Vivaldi, Solerti, Proto, Dunlop, Baret e Vaganay]. La loro voga è confermata dai vestigi che se ne osservano frequenti, e tra l'altro dall'essere entrati nell'uso di alcune famiglie nobili italiane i nomi di «Palmerino» e di «Splandiano» [Fontanini, Baret, Calmo]. L'italiano *Guerin meschino* ebbe talvolta corso in Italia nella lingua spagnuola, in cui era stato tradotto assai presto, e come libro spagnuolo lo citava il Valdés; e della redazione spagnuola si valse, stimandola originale, Tullia d'Aragona per il poema che verseggiò su quel romanzo (168-170).

Ma tutti o quasi tutti codesti libri, dalle liriche dei *Cancioneros* ai romanzi cavallereschi, alle novelle di amori e costumi, ai trattati morali e di varia erudizione erano (salvo qualche rara eccezione) sparsi, letti e ammirati soprattutto nelle corti, nei circoli del bel mondo, tra la gente che usava della letteratura come di un passatempo: anche le cortigiane leggevano volentieri libri spagnuoli, cinguettavano in ispanuolo e talvolta scrivevano biglietti e lettere in quella lingua [Farinelli]. I letterati propriamente detti, i critici, i poeti, ne portavano giudizio severo e non privo di una punta di dispregio (174).

Ma intorno alla letteratura più caratteristica e più schiettamente spagnuola tutti coloro che ne discorrono concordano col Minturno. Vero è che il Castelvetro aveva scritto che «la lingua spagnola e la francese sono pari d'autorità all'italiana [...] avendo essa i suoi scrittori famosi, non meno che s'abbia la italiana i suoi»: senonché il Varchi rigettava questa sentenza, giudicandola adulatoria verso quelle sue possenti nazioni e indimostrata fintanto che non si dica «quali sieno quegli scrittori o francesi o spagnuoli, i quali possano stare a petto e andare a paragone di Dante, del Boccaccio, del Petrarca, e di tanti altri italiani». «Il più bello e più lodato scrittore (continua il Borghini, al quale si dà la parola, circa questo punto, nell'*Ercolano*), che abbia la lingua castigliana, che delle altre non si tiene conto, è in versi Giovanni di Mena, perché non favello dei moderni, e in prosa quegli che intitolò il suo libro di *Amadis di Gaula* [...] e in ambedue questi autori gli spagnuoli i quali hanno lettere e giudizio (che io per me non intendo tanto oltre né della lingua spagnuola né della franzesa, che io possa giudicarne) notano e riprendono molte cose così d'intorno all'intelligenza e la maestria dell'arte, come alla purità e leggiadria delle parole [...] [*Ercolano*, quesito III]. Sull'*Amadis* in particolare, e sugli altri romanzi si potrebbero ricordare non pochi giudizi negativi, che proverebbero quanto contrastata fortuna essi avessero in Italia. Il Pigna scriveva «le spagnuole romanzerie quasi tutte di vanità sono piene, stando elle sole in su i miracoli, e con li spirti dell'una e dell'altra sorte facendo sempre nascere cose dal naturale lontane e dal dilette che dalla legittima meraviglia suol nascere» [*I romanzi* (Venezia 1554), p. 40, cfr. 24]. Il Giraldo Cintio parla degli «svenimenti che vengono in *Amadigi* nei furori delle battaglie, quando vede la sua Oriana, al cospetto

della quale gli cadono tante volte nei conflitti l'arme di mano, ed egli come morto se ne rimane come se fosse una femmetta od un tenero fanciullo, cosa che mai nei suoi romanzi non volle imitare l'Ariosto [*De' romanzi, delle commedie*, ed. Daelli, I, 42, cfr. 7-8]. In un dialogo dello Speroni, domandando uno degli interlocutori perché l'altro non faccia parola «delli romanzi ispagnuoli, che tanto sono per quel che dicono gli stampatori, e tutti più noti che i francesi agli italiani», quegli risponde: «Perché in sul vero non son formati come i franceschi, né scritti in modo che se ne arricchisca la nostra prosa, alla quale naturalmente e per lunga usanza molto è conforme l'aere e la grazia della francesca» [Speroni, *Opere*, II, 288]. Il Lasca beffava i nomi «vili, bassi e senza invenzione», introdotti da Bernardo Tasso e dall'Alamanni nei poemi italiani, sembrandogli quello di Amadigi «nomaccio da frate» o da birro o da pedante, e non da guerriero [*Rime burlesche*, ed. Verzone, p. 39]: che era una manifestazione d'antipatia pel romanzo stesso. Il Baldi ha un epigramma sui grossi libroni dell'*Amadigi* e del *Fidamante* e del *Girone*, che hanno così poco pepe [Ruberto]; e altri accenni sfavorevoli del Bargagli, del Muzio e di altri si possono leggere presso il Fontanini [*Eloquenza italiana*, 1, c. Per contra, come si è notato (p. 169), benigno verso l'*Amadís*, così di *Gaula* come di *Grecia*, e il *Primaleón*, si mostrò poi Torquato Tasso (si vedano l'*Apologia della Gerusalemme* e i *Discorsi sul poema heroico*) per ragioni che agevolmente si desumono e dalla sua vita e dalle sue disposizioni sentimentali]... In una *Essortatione allo studio delle lettere* di Ortensio Lando si legge tra l'altro: «Perché restate adunque di studiare? Ma io mi dubito molto che le sirene di questi vicini mari non ve ne ritragghino, e non vi isviino dal sentiero che indirizza alla virtù: chiudete gli orecchi di buona pece a imitazione del saggio Ulisse, altrimenti siete perduto. Oh come fareste voi il meglio a spendere in libri quel che spendete in muschio, in zibetto, in ambracane, in guanti profumati et altre delicate misture, le quali cose ci hanno fatto divenir molli ed effemminati più che non erano gli Assiri e gli Sabei, da' quali tal studio s'è appreso. Com'è possibile che piacere vi possano questi *Amadís*, *Floriselli*, *Palmerini*, *Splandiani* e *Primaleoni*, nei quali altro non si contengono che sogni d'infermi e narrazioni che non hanno del vero né del verisimile; non niego però che habbino molta dolcezza nella lingua. Oh come fareste voi il meglio se, invece di libri spagnuoli, compraste tanti libri greci, donde ne deriva l'erudizione de' latini scrittori!» [In appendice alla *Sferza di scrittori antichi e moderni* (Venezia 1550), f. 30. Cfr. Doni, *I marmi*, ed. Fanfani Firenze 1863, I, 280: «Di che vi diletate voi? Di romanzi, di traduzioni spagnuole, delle cose del Boccaccio, delle istorie, o delle rime e altre piacevoli cose?»] (176-180).

X. Lo spirito militare e la religiosità spagnola.

L'*Amadís* e gli altri libri di cavalleria, tutti pieni com'erano di amori e svenevolezze, formavano la lettura prediletta dei soldati, come comprovano innumerevoli attestazioni, e come noi per unica prova faremo ripetere da un soldato letterato, che fu a lungo in Italia e tradusse in ispagnuolo il poema dell'Ariosto, e scrisse un dialogo sull'onore militare, presto tradotto in italiano, Geronimo Urrea, il quale parla a questo modo per bocca di un suo personaggio: «io ho studiato poco perché riuscii più inclinato alle armi che alle lettere e così non imparai altro che leggere libri di romance e di cavalleria, i quali mi svegliarono l'animo a seguire cose eroiche imprese

illustri...». Sotto l'involucro eroico e idillico di questi romanzi, come sotto le gale dei cavalieri spagnuoli, come più tardi nella follia di don Quijote, che già qui si delinea, batteva l'antico cuore guerriero della Spagna (210-211).

Perfino i loro libri di cavalleria sembrò che tramandassero profumo poco ortodosso e poco morale: e certamente più tardi, nel 1572, si fece proposta di mettere all'indice tutta la serie degli *Amadigi* e *Palmerini* insieme con altri libri di amori, sogni e vanità, per non dire che qualche secolo dopo Giusto Fontanini credette di scoprire un'ascosa connessione tra la lettura dell'*Amadigi* alla corte del principe di Salerno e l'eresia a cui questi, in ultimo, si dié in preda [cfr. un memoriale diretto nel 1572 al cardinal Sirleto, in Ch. Dejour, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature* ecc. (Paris 1884), pp. 172-173; e Fontanini, 1, c.] (226-227).

Arturo Farinelli

da *Divagazioni erudite*, Torino 1925:

Nelle società colte dei grandi signori e delle gentildonne l'*Amadigi* ebbe lettori appassionati per più di un secolo; ed erano ricercate assai tutte le «spagnuole romanzerie» che rampollarono da quel primo ceppo [Bonilla, *NBAE* e Vaganay], le varianti dell'antica «materia» di Bretagna, della quale, all'occorrenza, potevamo essere larghi noi agli Spagnuoli stessi [Bonilla, Northup, Sanvisenti]. I moralisti strepitavano; quell'empire le carte di vane fantasticherie irritava molti dei nostri letterati; si tuonava dal pergamo; si esortavano le fanciulle a fuggire gli inferni che offrivano quei romanzi; ma più si malediva il frutto fatale e più appariva desiderabile [Vives, Gallardo]. Di quante letture si compiaceva Isabella d'Este, il fiore delle donne del suo tempo! Cerca febbrilmente per suo «spasso», il *Carcere d'amore*; Jacopo d'Atri le procurava un *Tirante*, in spagnuolo [Luzio e Reiner, Givanel Mas, Fresco]; l'operetta di Diego de san Pedro, fina e penetrante, con un sapore di sentimentalismo pessimistico foscoliano, grato ancora ai modernissimi, si divulgava fra noi, due decenni dopo la sua prima comparsa, nella versione di Lelio Manfredi (302-304).

Arturo Farinelli

da *Italia e Spagna*, Torino, Bocca 1929:

Ispanesimo nel Cinquecento. Rinascimento e decadenza. Ai principi del secolo XVI la letteratura spagnuola, allora poco apprezzata, assai più povera della nostra, non poteva imporsi gran fatto agli italiani [Castillejo]. La voce del Galateo, che ammoniva contro l'invasione dei costumi e delle lettere di Spagna era voce echeggiante nel deserto: e non è ben accertato che il Galateo medesimo leggesse molto addentro le opere degli Spagnuoli, ingiuriati e sferzati nel trattato *De educatione*. Col progredire del secolo la fiamma dei «copleadores» e poeti spagnuoli si ingrossa. Le opere scritte in Italia dagli Spagnuoli sono legione. In tutte o pressoché tutte è visibile, più o meno, nella forma e nel contenuto, l'influsso della nazione più addestrata nell'arte, più avanzata nella coltura. I «Cancioneros» medesimi, che avevano lettori e collaboratori in Italia, contenevano sostanzialmente poche tracce di poesia particolare al «genio»

spagnuolo. Erano sottili invenzioni, stemperature, lambiccate e scialacquature di concetti, capricci di teste e di cuori cortigiani, variazioni di motivi sfruttati all'infinito, che favorivano un petrarchismo già fiorito e fiorente, impossibile a sradicare.

Fortuna vera e durevole ebbe in Italia l'*Amadis* [Northup e Entwistle, *The Arthurian Legend*]. Già nei primissimi del '500 era da noi conosciuto; si leggeva dai letterati nostri e si diffondeva nelle classi più colte, come si leggevano un tempo i libri francesi di battaglie, di fatti d'arme e d'amore. La serie dei *Palmerini*, *Primaleoni*, *Polismani*, *Valeriani*, *Florambelli*, *Florismanti*, *Olivieri*, ecc., era di pascolo alla fantasia, come il romanzo di Bretagna, che, in origine, è pure la sostanza dell'*Amadigi*. Per circa un secolo i libri di cavalleria erano ricercatissimi; i traduttori, sollecitati talvolta e pagati da grandi signori e da gentildonne, ghiotte di romanzi e di novelle, erano in Italia non meno frequenti che in Francia. Nel 1501 Niccolò da Correggio aveva cominciato la traduzione del *Tirante*; ma si arrestò in cammino e non condusse mai a compimento il faticoso lavoro. Di edizioni e traduzioni della *Celestina* l'Italia non scarseggia ... (124-126).

Non sono io, certo, tra coloro che esagerano l'influsso della lingua e della letteratura spagnuola in Italia. Ma è proprio vero che le traduzioni dallo spagnuolo erano malvedute e poco considerate in Italia? [(Nota di B. C.) Poco considerate, nel senso che la fatica del traduttore era stimata facile e di poco pregio. Del resto, l'osservazione mia, se pur ha un valore, si riferisce sempre al pieno '500 e al '600]. Alle corti dei principi, specie dei Gonzaga, s'era un tempo ghiotti di romanzi, di novelle spagnole, non meno che delle invenzioni dei romanzi francesi; ma dalla lingua «externa, obscura e foscha», non si traeva verun diletto, bensì dalle traduzioni, allora desideratissime. Isabella Gonzaga scriveva da Milano, il 25 luglio 1514, a Gian Giacomo Calandra: «Havemo fatto cercare quante librerie sono in Milano per trovare uno *Carcere d'Amore* per legere qualche volta per nostro spasso, ma non se n'è trovato». Lelio Manfredi, com'è noto, si prestò al desiderio della Marchesa e tradusse il fortunatissimo libro di Diego de San Pedro nel 1514. [...] Le versioni del '500 si riducono quasi tutte a libri di cavalleria, di romanzi e novelle. Dalla poesia, dalla eloquenza sacra si tradusse ben poco. Nel 1568 comparvero a Venezia *Le opere di Luigi di Granata dell'Ordine de' Predicatori*, tradotte da diversi, ma fu una cattiva speculazione. I più dei nostri traduttori non avevano che una conoscenza superficiale dello spagnuolo, e traducevano alla buona, a occhi chiusi, senza scrupoli di torturare e svisare l'originale. Alla cieca, come tanti altri, tradusse pure Celio Malespini il *Giardino di Fiori curiosi* del Torquemada, che stampò a Venezia nel 1591. – Tullia d'Aragona asseriva di aver tolto il poema *Il meschino o il Guerino* da un vecchio romanzo spagnuolo; questa favola ha tratto in inganno parecchi [(Nota di B. C.) Ma è poi una favola? Tullia d'Aragona, nella bellissima lettera che precede il poema, dice: «... con questa mia saldissima intenzione di trovar qualche libro di vaga e dilettevole lezione, ove non fosser cose disoneste e brutte, io, dopo l'averne rivoltati quanti me ne poterono capitar in mano, trovai finalmente questo bellissimo libro in lingua Spagnola, nel quale si trattano tante e così varie cose che per certo non so se altro più giocondo nell'esser suo ne sia in alcuna lingua». Ora esistevano già da un pezzo traduzioni spagnuole di questo romanzo. Una, stampata a Siviglia nel 1512, notava Fernando Colombo nel suo catalogo. Di quella del 1518, anche di Siviglia, dà il lungo titolo il Gallardo [...].

Dalla dedica appare che il libro fu tradotto dal toscano al castigliano da Alonso Hernández Alemán. Non può darsi che la Tullia avesse tra mano e adoprasse una di queste edizioni, o senza indicazione di traduttore, o senza che ella facesse attenzione al fatto che l'opera era originariamente italiana? (147-149).

Conveniamo che, nel '500, alcuni prestiti si fecero in Italia dalla Spagna; e i ricercatori di fonti che con ineffabile compiacimento e con dubbia utilità talvolta per la conoscenza intima delle lettere, vanno alla scoperta di derivazioni di parole e di forme, più che di pensieri e di sentimenti, nelle opere dei grandi e dei piccoli, scopriranno certo, quando Dio vorrà, nuove fonti spagnuole nei nostri cinquecentisti. Torquato Tasso, per es., sarebbe un bellissimo e gratissimo soggetto per questa paziente investigazione.

V'era in Italia, più volte il Croce e altri l'hanno ripetuto, v'era una specie di esaltazione pei libri di cavalleria, che dalla Spagna emigravano in Italia, e che per lunghi anni favorì il tradurre, l'imitare e il variare delle avventure di Amadigi, rimasto in Ispagna vero codice dell'onore per intere generazioni [Queste avventure cavalleresche erano dai mistici stessi ricercate, e si raccomandavano per dirozzare i costumi e fortificare il carattere: « Y si a los que estudian y aprenden a ser cristianos en estos catecismos les preguntáis que por qué los leen y cuál es el fruto que sacan de su lección, responderos han que allí aprenden osadía y valor para las armas, crianza y cortesía para con las damas», prologo al *Libro de la conversión de la Magdalena*, di Pedro Malón de Chaide (1588)]. V'erano dispute frequenti fra Italiani e Spagnuoli su materie cavalleresche, nelle quali, al dire di Fra Sabba da Castiglione (1505), i cavalieri castigliani molto presumevano di sapere; ma a chi debba ascrivere la precedenza dei trattati sul duello, sull'onore e sul punto d'onore e sul vero onore militare, che fiorivano intorno al '500, donde sia scaturita in origine questa scienza, che ha per sé sola una vasta letteratura, ancor poco esplorata, se dall'Italia o dalla Spagna (la Francia e la Germania v'hanno anch'esse, ben s'intende, la loro parte relevantissima), come dal gran discutere sulla dignità e l'onore (si ricordi il *Dialogo de la dignidad del hombre* di Fernán Pérez de Oliva) si uscisse a identificare l'onore vero con la virtù e la fermezza interiore, rimane ancor dubbio e dovrebbe essere soggetto di attento esame (185-186).

Commenti

Franco Meregalli

da *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1973:

Nel 1902 un giorno, a Firenze, Arturo Farinelli accompagnò, a visitare Giovanni Papini, Benedetto Croce, che voleva inviare il fiorentino a collaborare alla sua progettata rivista «La critica». La collaborazione non si realizzò, ma quell'incontro fiorentino conserva per noi un valore quasi emblematico. In città e in ambienti diversi, quei tre influivano, e più ancora avrebbero influito, sulla cultura italiana; e avevano un rapporto ben preciso e intenso con la Spagna, un rapporto che sembra a noi collocarsi cronologicamente in una serie inversa di quella suggerita dalla data di nascita dei personaggi, nel senso che quello più vecchio, Croce, a causa della sua più lunga, anzi, permanente efficacia nella cultura italiana, ci sembra più vicino. [...] Arturo Farinelli conobbe, piuttosto che la Spagna letteraria, la Spagna accademica dei suoi tempi; fino alla fine dell'Ottocento giungeva il suo interesse per la letteratura spagnola, un po' come succedeva allo stesso Menéndez Pelayo, suo amico. Ma entro questi limiti nessuno conobbe in Italia la letteratura spagnola come lui. Nel rinnovamento degli studi italiani, nel superamento dell'arida ricerca erudita, che pure tumultuosamente, ma amplissimamente esercitò, spetta, accanto a Croce, diversissimo, un posto ad Arturo Farinelli, il cui romantico entusiasmo esercitò per qualche tempo un'influenza, che si può chiamare fascino, sui giovani. Questo entusiasmo, insieme a certe vacuità, ebbe anche qualcosa di disponibile, di elastico, di permeabile, che non troviamo in Croce, la cui lucidezza di intelligenza, che si esprimeva nello stile, nitido e complesso, familiare e elegante insieme, si traduceva talora in un logicismo consequenziario e intollerante. Farinelli sentiva il fascino del viaggiare e da esso acquistò un'apertura che, se fu talora confusione, gli servì altre volte per capire realtà lontane da quelle del suo paese. [...] Nato da una famiglia profondamente immersa nel passato napoletano, Benedetto Croce fu subito attratto da esso; e in esso trovò di necessità la Spagna. Quest'origine dell'interesse ispanistico di Croce lo determina e lo limita per gran tempo. In una prima epoca, che va fino al 1899, esso fu di carattere puramente erudito: di allora sono quegli scritti che poi furono sistemati e riassunti nei due volumi sulla Spagna nel Rinascimento e sui teatri di Napoli. Per mezzo di essi il Croce iniziò contatti con il Menéndez Pelayo; e non v'è dubbio che l'esempio di questo contribuì ad ampliare l'orizzonte del napoletano. Quando, nel 1893, Croce cominciò a occuparsi di problemi di estetica, Menéndez Pelayo era già avanti con la sua *Historia de las ideas estéticas de España*. Uno dei primi saggi crociani, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, cita *De la historia considerada como obra artística* di Menéndez Pelayo, che si avvicina in modo singolare alle tesi sostenute da Croce, in opposizione violenta a Pasquale Villari, del carattere artistico e non scientifico della storiografia. Nel 1907, in una recensione riguardante la *Nueva biblioteca de autores españoles* diretta da Menéndez Pelayo, appare una nuova maniera di intendere la letteratura spagnola: la maniera, appunto, di questo. Croce dichiara quei volumi [ndr.: tra cui *Libros de caballerías* a cura di Adolfo Bonilla y San Martín (1907-1908)] «un vero tesoro di letture /dilettevolissime – opere immaginose, passionali,

eroiche, ingegnose; storie, drammi e descrizioni di paesi e di costumi. È la forte Spagna del medioevo, è la possente Spagna del Cinque e Seicento, che ci viene innanzi in questa pagine». Esse «potranno giovare e dissipare un pregiudizio comune circa la letteratura spagnuola, quasi che questa sia una letteratura pomposa e artificiosa. Pomposa e artificiosa è certamente in alcune sue parti, che ha comuni con la letteratura italiana, e che derivano dalla letteratura galante e cortigiana; ma, nel suo nucleo centrale, è una letteratura realistica, sanamente popolare, cioè nazionale, animata da un'acuta osservazione della vita, che ha qualcosa di umoristico e come di bonario sarcasmo». In realtà, tuttavia, l'interesse diretto di Croce per la letteratura spagnola era marginale. Anche quando, nel periodo che va dal 1924 al 1929, Croce organizzò le sue idee e le sue conoscenze sulla Spagna, la riflessione riguardò sostanzialmente la presenza spagnola in Italia. Egli affermò la necessità di comprendere tale presenza in funzione della sua intrinseca economia, non di ideali affermatasi più tardi; e questo atteggiamento fu senza dubbio il contributo più positivo di Croce agli studi anche di letteratura spagnola, in Italia: esso contribuiva a bandire dall'animo degli italiani quelle prevenzioni che avevano impedito loro di vedere gli spagnoli per se stessi, e non solo in funzione dei sentimenti risorgimentali. [...]

Dopo essersi interessato prevalentemente di letteratura italiana e di letteratura francese, dal 1923 Vossler si dedicava alla spagnola con un entusiasmo di cui non era del tutto partecipe l'amico napoletano. Vossler aveva un atteggiamento più moderno nei confronti del barocco, categoria che a Croce sembrava ancora ed esclusivamente negativa. «Quanto alla Spagna, anch'io l'amo assai e sogno di tornare ai miei giovanili studi di poesia e letteratura spagnuola. Ma sta di fatto che alla civiltà europea, che vuol dire alla mentalità europea, non ha contribuito con *idee*». [...]

Tutto ciò è stato necessario ricordare per collocare nel suo giusto luogo l'ispanismo di Croce: Importantissimo per i suoi studi sulla Spagna in Italia, Croce non lo è altrettanto come critico della letteratura spagnola, giudicata da lui con criteri alquanto antiquati e intolleranti, al di fuori di un dialogo vivo col suo tempo, mentre ormai la letteratura spagnola aveva in Italia cultori, se non tanto illustri, ben più informati (63-68).

Carmelo Samonà

da *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti 1990:

Arturo Farinelli ebbe qualche comunità di lavoro con Benedetto Croce negli anni dal 1895 al 1900 e oltre, quando il giovane critico napoletano gli sottoponeva i diversi studi di letteratura comparata che andava pubblicando negli Atti dell'Accademia Pontaniana, e Farinelli li commentava non senza qualche asprezza di giudizio. Li divideva intimamente (anche quando tale diversità non era confessata) proprio il concetto della missione del critico, dei valori dell'opera d'arte fra le categorie dello spirito: un romanticismo postumo, vagamente umanitario, pessimistico, polemico fino all'acrimonia, tendente a palesarsi in forme oratorie ed amplificate, caratterizzava l'opera di Farinelli, mentre Croce si formava a un idealismo disciplinato anche nella

polemica, sobrio nelle forme, tendente precisarsi in rigore di metodo e a trovare appoggi e fondamenti nella filosofia. La letteratura comparata, in cui altri studiosi vedevano materia per rigorose esercitazioni di indagine erudita (e Croce ne ebbe poi gli spunti all'interpretazione della Spagna nella Rinascenza), rappresentò per Farinelli lo sfogo di un singolare cosmopolitismo, vagheggiante l'unione e la collaborazione di tutte le civiltà artistiche uscenti dalla matrice europea. In questo assunto egli portava il contributo di una erudizione infaticabile, capace di spaziare fra civiltà ed epoche diverse, e, per la parte spagnola, certamente superiore a quella di qualsiasi altro studioso del suo tempo (235-236).

Un compromesso fra posizione romantica ed eruditismo positivista diviene, in sintesi, l'intima contraddizione di tutta la sua opera. Egli è ancora tenacemente legato ai più vaghi impulsi romantici, e al tempo stesso dà alle fonti, al particolare erudito, alla notazione documentaria un valore presso che uguale a quello della scuola storica. I due campi di indagine rimangono nettamente discriminati, in genere divisi fra il testo e le note, dei quali il primo sviluppa con assoluta e ribelle indipendenza la serie dei tormentosi vagheggiamenti, propone analogie e fratellanze ideologiche, ricostruisce pellegrinaggi di miti attraverso le epoche, mentre le seconde contengono precisazioni dotte così minuziose e inflessibili, e spesso così aride e secche, quanto le prime ricerche sono vaghe e compiaciute della loro indefinitezza (246).

Cesare Segre

da «Benedetto Croce e l'ispanistica», in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Roma, Instituto Cervantes, 1993, pp. 103-108:

Sulla prima serie di lavori, in cui è evidente il modello di Menéndez y Pelayo, Croce ha poi esposto nel suo diario, reso noto da Alda Croce, un giudizio di leggero distacco. Sarebbero frutto dello «stimolo di un genere di lavori allora molto richiesto, molto raccomandato e molto pregiato, che era quello degli “influssi”, delle “fonti” o come altro si chiamassero», insomma «un lavoro di indole non propriamente storica ma filologica». Croce dichiara di aver reagito solo istintivamente, allora, a questa im-po-stazione, sicché il suo libro *la Spagna nella vita italiana* ecc. sarebbe «per una parte l'illustrazione di alcuni aspetti della storia politica e morale d'Italia nell'età anzidetta, e per l'altra una raccolta bene ordinata di particolari rari e curiosi». Il nostro giudizio di posterità è molto più positivo. Per motivi di fatto e di teoria. Dal punto di vista teorico, tendenze attuali allo studio della storia della mentalità o, viceversa, della civiltà materiale, fanno considerare molto importanti e significativi i «particolari rari e curiosi». Già lo studio sugli ispanismi in italiano è stato una base solida per ricerche molto più estese, come quelle di G.L. Beccaria, che riconosce a Croce la funzione di precursore. Ma poi tanti argomenti trattati, dalle corride al gioco delle canne, dal galateo al «peccadillo di Spagna», dalle cerimonie al comportamento dei militari, sono fortemente connessi alle vicende politico amministrative che Croce narra con altrettanta sicurezza d'informazione e d'interpretazione. Croce insomma, in questi studi, fa sì che le situazioni e gli avvenimenti ci appaiano nella loro concretezza e circondati dagli epifenomeni che ne rappresentano bene lo spirito. L'erudizione,

inesauribile, non è mai puro sfoggio, come talora nel contemporaneo Farinelli, ma funzionale all'evocazione e alla dimostrazione. Una storia in cui tutto, giustamente, confluisce.

Croce partiva da una serie di preconcetti antispannoli. Egli giustamente non li capovolge in lodi, che sarebbe, nella situazione concreta esaminata, paradossoso, ma li sfaccetta, e ne limita la generalizzazione. Resta certo una concezione medievaleggiante, barbarica e scolastica della cultura delle genti venute a governare parte dell'Italia. Ma questa concezione è difesa da Croce con argomenti che hanno molto peso. In generale direi che a pieno diritto *La Spagna nella vita italiana* è considerata un capolavoro. [...] Meregalli nota con ragione lo scarso interesse di Croce per la letteratura spagnola del suo tempo; ciò non basta per negargli la qualifica di iniziatore a pieno titolo degli studi ispanistici in Italia, e di grande ispanista *tout court* (104-105).

Antonio Gargano

da «Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano», in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Roma, Istituto Cervantes, 1993, pp. 55-69:

È forse difficile scegliere tra l'immagine dell'erudito suo malgrado, offertaci da Luigi Foscolo Benedetto, e quella dello studioso dibattuto tra fedeltà alla scuola storica e aspirazione alla critica estetica, propostaci da Franco Simone. Forse contengono entrambe una parte di verità. Il fatto è che Farinelli non arrivò mai a porsi seriamente quella «prima e decisiva, domanda speculativa» che Contini ha congetturato alla base dell'intera attività del Croce: «che cos'è quest'attività storiografica che esercito? Perché studio storia?». Dalle mancate risposte a una domanda mai postasi consegue, a mio parere, che l'opera di Farinelli, nell'arco di più di mezzo secolo d'intensa attività, oscilli tra la debordante costruzione erudita che nasce per accumulo di «notizie sconnesse e inanimate» –come lo stesso Croce ebbe a definire la sua propria ricerca erudita– e quelle vaste opere di letteratura comparata della piena maturità, alle quali la mancanza di una sicura concezione estetica, che fu anche e soprattutto mancanza di una solida concezione storica, impedì comunque di poter aspirare al rango di storia culturale (58-59).

A questo punto, appare evidente che i contributi di Farinelli sui rapporti letterari tra Spagna e Italia [...] arrivano a prendere forma concreta solo come una sorta di personale risposta a quanto, nell'ultimo decennio del secolo, altri studiosi –soprattutto italiani– andavano pubblicando sullo stesso argomento. Negli studi di Farinelli c'è, insomma, una dimensione contrappuntistica, la quale servirebbe anche a spiegare il mistero per cui egli decise di realizzare degli studi, che altrimenti –stando alle sue stesse dichiarazioni– avrebbe rimandato a tempi migliori. Il fitto epistolario con Menéndez Pelayo [...] risulta da questo punto di vista molto prezioso [...]. Molte di queste lettere contengono interessantissime osservazioni su quegli studiosi e i loro lavori, sui quali Farinelli preparava lunghi articoli-recensioni, che a distanza di qualche decennio avrebbero dato corpo ai due volumi di *Italia e Spagna*. [...] Molto

più complesso e ricco di sfumature fu il rapporto col Croce, di cui ho già ricordato uno degli episodi iniziali, relativo alla villeggiatura nell'estate del '94, in occasione del quale Farinelli esprimeva un giudizio poco lusinghiero sulle conoscenze ispanistiche del giovane studioso napoletano (64-65).

[Le] «aggiunte» costituiscono la più diretta testimonianza di un modo di procedere nel lavoro e di concepire la ricerca stessa. Accade che, una volta intrapresa una data ricerca, Farinelli soleva pervenire a un primo risultato, per lo più nella forma del contributo da rivista. Il risultato così raggiunto però, non segnava affatto la fine della ricerca, la quale, al contrario, restava aperta a una lunga serie di ulteriori acquisizioni che, a distanza di decenni, andavano a riunirsi al primitivo risultato per dar luogo alla pubblicazione di un'opera in uno o più volumi (67).

Ma c'è un altro aspetto che rende interessante il materiale delle «aggiunte», il fatto cioè che esso avesse una certa circolazione tra gli studiosi. Ho già ricordato l'offerta delle «disordinatissime» note al Menéndez Pelayo, il quale non è escluso che le utilizzasse in qualche modo [...]. Menéndez Pelayo non fu comunque il solo a cui Farinelli offrì il suo materiale di lavoro. Ci furono numerosi altri destinatari [...]. È perciò che, quand'anche volessimo sottrargli tutti gli altri meriti, sarebbe difficile negargli anche quello che egli stesso –non senza presunzione– si riconosceva con le seguenti parole: «Ella vede quanto hanno fruttato in patria le mie esortazioni. Ora molti studiano alacremente la Spagna negletta fin'ora». Eppure a fronte di tanti debiti di gratitudine che gli studiosi di cose spagnole andavano contraendo col Farinelli, vorrei concludere ricordando un episodio di cortese ma netto rifiuto, quello niente-meno di Benedetto Croce. Farinelli stesso racconta che nell'estate del '94, che trascorsero insieme, offrì all'amico napoletano le sue schede sul Seicento e la Spagna: «Io soccorrevo nella parte bibliografica in cui lo vedevo manchevole e gli offrivo tutte le mie schede sul *Seicento e la Spagna*, che, sorridendo, rifiutò. Erano disordinatissime. Non ne avrebbe cavato nessun costrutto. Io stesso le dovevo trascurare in gran parte». Riferendosi a questo stesso aneddoto, Franco Simone si è ragionevolmente domandato: «Banale episodio questo, ma come non vedere in esso il confronto di due metodi? Come non vederlo, di fatti (68-69).

Alberto Varvaro

da «Benedetto Croce: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*», in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, Editoriale Scientifica, 2011, pp. 73-87:

Naturalmente Croce ricorda tutti gli scrittori spagnoli che in quel periodo [il Cinquecento] sono venuti nel nostro paese, ma tutto sommato li menziona piuttosto fuggelvolmente, senza approfondire i rapporti di dare e avere tra le due tradizioni letterarie. Faccio un esempio non proprio centrale, quello dei libri di cavalleria, che hanno avuto anche tra di noi una fortuna straordinaria, che Croce naturalmente ricorda. Egli dichiara, senza troppe sfumature, che non c'è paragone tra i poemi cavallereschi del Cinquecento italiano e questi libercoli; cosa certamente indiscutibile se parliamo di Ariosto o Tasso. Ma non può essere un caso o mancare di importanza che questi fossero i libri che buona parte del pubblico amava. Insomma, l'infor-

mazione è impeccabile, ma non sempre essa viene sfruttata come meriterebbe né sempre restano oggi validi i relativi giudizi (85-86).

Giuseppe Mazzocchi

da «*La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza: storia di un libro*», in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, Editoriale Scientifica, 2011, pp. 89-102:

La domanda che dobbiamo porci, a questo punto, è quella sull'attualità del libro di Croce. Quanto è ancora utile un'opera pubblicata poco meno di un secolo fa? Per rispondere, può essere interessante il confronto con *Italia e Spagna* di Farinelli, edito negli anni Venti, ma con saggi pubblicati a cavallo tra XIX e XX secolo. Confronto non casuale, visto che ci troviamo dinanzi a un saggio capitale, ad uno strumento di lavoro inevitabilmente raccomandato dalle bibliografie a chi si occupa di rapporti culturali tra Italia e Spagna. Ricordo, più di vent'anni fa, una grande ispanista come Lore Terracini evocare (al congresso AISPI di Genova) i due grossi volumi del Farinelli come opera ancora utile per le note (ossia per l'impianto erudito, per la mole dell'informazione) e inevitabilmente superata a livello di interpretazione e ricostruzione storica. Non credo, a distanza di qualche lustro, che possa valere questo salvataggio del lavoro di Farinelli, dopo che l'avanzamento delle nostre conoscenze bibliografiche (anche grazie alle nuove tecnologie) è aumentato a dismisura, e soprattutto dopo che una serie imponente di studi e ricerche dagli anni Settanta in poi hanno radicalmente modificato la nostra percezione dei rapporti culturali tra Italia e Spagna, per cui questioni letterarie (i caratteri dell'Umanesimo spagnolo, o l'influsso di Petrarca, ad esempio, o le traduzioni e la tecnica con cui vengono eseguite) sono state profondamente modificate. Credo che oggi un dottorando potrebbe trarre poco giovamento, per la sua tesi, dal libro di Farinelli.

Giovanna Calabrò

da «Croce e Cervantes», in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, Editoriale Scientifica, 2011, pp. 121-148:

Nella decisione di scrivere questo saggio [ndr.: Benedetto Croce, *Cervantes: intorno al «Don Quijote»*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari, Laterza 1949] convergono le ragioni dettate da un profondo sentire etico e politico radicato nel presente. Senza escludere magari qualche altro: per esempio il dolce riannodarsi sul filo della memoria dell'antica emozione della lettura, di quando avidamente «chiedeva e ascoltava ogni sorta di racconti, [...] romanzi e storie che gli furono messi tra le mani», e da cui abbiamo immaginato che gli fosse dettata anche la sua aurorale lettura del *Quijote*. D'altronde non è segnato dal dolce abbandonarsi alla carica affabulatrice del romanzo l'*incipit* stesso del saggio? A quella dimensione del cavalleresco avventuroso di cui Croce ha fatto l'emblema della letteratura spagnola, segno del suo arcaismo e, perciò, del suo fascino? E di cui Kundera ritiene che l'Europa del romanzo sia debitrice a Cervantes (137-138).

Bibliografia

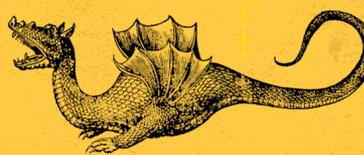
- Benedetto, Luigi Foscolo, «Ai tempi del metodo storico» (1951), in *Letteratura Italiana. I critici*, Milano, Marzorati, 1969, vol. II., pp. 822-3.
- Bertini, Giovanni Maria, «Benedetto Croce ispanista», in *Benedetto Croce*, a cura di Francesco Flora, Molano, 1953, pp. 475-93.
- Calabrò, Giovanna, «Croce e Cervantes», in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, Editoriale Scientifica, 2011, pp. 121-148.
- Contini, Gianfranco, *La parte di Benedetto Croce nella letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1989.
- , *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.
- Croce, Benedetto, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Sevilla, Renacimiento, 2007, con importante introduzione di Antonio Prieto.
- , *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917.
- Farinelli, Arturo, *Divagazioni erudite*, Torino, Bocca, 1925.
- , *Italia e Spagna*, Torino Bocca 1929.
- Gargano, Antonio, «Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano», in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Roma, Istituto Cervantes, 1993, pp. 55-69.
- Mazzocchi, Giuseppe, «La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza: storia di un libro», in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, Editoriale Scientifica, 2011, pp. 89-102.
- Meregalli, Franco, «Menéndez Pelayo, Croce e Farinelli», in *Quaderni ibero-americaeni*, 1965, pp. 99-114.
- , *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1973.
- Neri, Stefano, «Il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia», in Anna Bognolo, Stefano Neri, Giovanni Cara, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni (Biblioteca del Cinquecento) 2013, pp. 85-260.
- , «Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos» in *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 569-577.
- Samonà, Carmelo, *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti 1990.
- Sarmati, Elisabetta, «Los libros de caballerías españoles y la crítica de la novela en Italia», in *Critica del testo*, III/3 (2000), pp. 981-992.
- , *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- Segre, Cesare, «Benedetto Croce e l'ispanistica», in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Roma, Istituto Cervantes, 1993, pp. 103-108.
- Simone, Franco, «Arturo Farinelli studioso europeo» (1953) in *Letteratura Italiana. I critici*, Milano, Marzorati, 1969, vol. II., p. 1247.

- Strappini, Lucia, «Marte Arturo Farinelli», in *Scrittori e critici di fine Ottocento*, Potenza, Il Salice, 1992, pp. 197-200 [riproduce voce dell'*Enciclopedia Treccani*, on line].
- Varvaro, Alberto, «Benedetto Croce: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*», in *Croce e la Spagna*, a cura di Giuseppe Galasso, Napoli, Editoriale Scientifica, 2011, pp. 73-87.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Lectura profunda de ficción caballeresca en tiempos de Quijano

Pedro M. Cátedra
(Universidad de Salamanca)

Abstract

Se examinan algunos aspectos de la lectura profunda del libro caballaresco y sus consecuencias en el marco de las funciones «normativas» que, en el ámbito de la aculturación tipográfica, adquiere el libro impreso por el solo hecho de ser escrito y de ser impreso con la protección de la ley. Valiéndose de algunos casos de *lectores* u *oidores* de textos bien ilustrados en procesos inquisitoriales, el artículo constata cómo el libro popular y caballeresco sigue siendo en el siglo XVI (y también en el XVII) y en determinados ámbitos sociales, algo trascendental en virtud de su condición normativa por impreso y, probablemente también pedagógica.

Palabras clave: lectura profunda, prosa popular impresa, ficción caballeresca, historias caballerescas breves, cultura tipográfica, memoria, oralidad, Inquisición.

This paper studies some aspects of the deep reading of chivalric books and its consequences in the frame of the «normative» functions that, in a context of typographic acculturation, the printed book acquires by the mere fact of being written and printed with the protection of the law. By means of some cases of readers or hearers of texts well illustrated in inquisitorial processes, the article notes how the popular and chivalric book, in certain social spheres, is still in the sixteenth century (and also in the seventeenth) something transcendental in virtue of its normative and probably also pedagogical condition due to the fact of being printed.

Keywords: deep reading, popular printed prose, chivalric fiction, print culture, memory, Orality, Inquisition.



En mi libro sobre el *Sueño caballeresco*, una más de las publicaciones de tema cervantino-caballeresco, me interesó el *Quijote*, pero también los márgenes posibles de la vida real de un Alonso Quijano (Cátedra, 2007). Insistí en que, más acá de Cervantes, es decir fuera de su mundo de creación, quizá había situaciones o episodios del libro que podrían ser leídos aún en claves no cervantinas, si así se pudiera decir; en claves resistentes a la deformante y moderna lente artística de Cervantes. Me permití recordar el sorprendente testimonio de un Bartolomé Turlan, quien atestigua una recepción de los libros caballerescos entre muchos de sus coetáneos no parecida a la de Cervantes, sino a la del hidalgo de la Mancha, con consecuencias al menos equiparables, y con referentes que nos obligan a recordar una y otra vez algunas de las palabras puestas en boca de don Quijote mucho después por su creador, que generaciones y generaciones consideraban meros elementos sintomáticos de la locura, juicios descarriados. Esta condición, sin embargo, es posiblemente debida en

muchos casos a la lente artística cervantina, no exenta de sátira específica, deformadora de una posible realidad hasta cierto punto caballeresca, bien que en crisis, pero ni mucho menos desaparecida.

Nos parece una locura, por ejemplo, la comparación que el hidalgo hace de los héroes caballerescos y de los bíblicos, poniendo de manifiesto la paradoja que, según él, se da al negar a los caballerescos la realidad o la eficacia ejemplar —a pesar de que sus historias circulan «con licencia de Su Majestad» (esta es otra historia, claro)—, en tanto que todo el mundo cree a pies juntillas las hazañas de los personajes bíblicos. Pues bien, Bartolomé Turlan —tomando partida sobre la cuestión de la Biblia en lengua vulgar suscitada a mediados del siglo XVI—, para sustentar su tesis de la necesidad de la circulación y de la lectura de la Biblia al alcance de todos, ponía en los dos brazos de la balanza no Biblia y libros malos o paganos en general, como se solía, sino las Sagradas Escrituras y los libros de caballerías, censurando la lectura de estos y defendiendo la de aquellas para todos. Habla de las consecuencias terribles de esa lectura, que, para él, es prácticamente la única que hacen día y noche las clases medias y artesanales:

Dios eterno ¿y qué ay en aquellos nuevos libros que en tanta manera arrebatan y transformen, como un Metamorphóseos, en sí los ánimos de aquellos que los leen y oyen? Cierto en ellos no allarán syno cosas tales que en todo y por todo gasten y corrompan y pierdan los ánimos de los mancebos que los leen y oyen, porque los ençienden y enflaman de una vana gloria mundana y de una superbia, que leyendo y oyendo conçiben, que les mueve y altera como sy ya ellos mesmos se viessen y se allassen en los actos y hechos y hazañas que leen y oyen. Lo qual no es todo que un viento, del qual días y noches se apacientan que totalmente los hecha a perder [...] ¡Quáto, pues, es meyor apaçentar el ánimo de manjar que nodresca y dé salud al alma que de sueños que nunca fueron; hazer un fundamento de piedras vivas y electas y escogidas, que son las santas Escrituras, que de viento y de humo, que muchas vezes en tanto molestan y fatigan, que hechan ha hombre de su casa! (Cátedra, 2007, 49-50).

¡Un buen programa para Cervantes! En esos párrafos hay harina para el gran pastel cervantino: declasamiento social y resiliencia, merced a la creación de una ilusión caballeresca, que lleva a los jóvenes a transformarse y a arrostrar nada menos que una errancia. Este texto está escrito en los últimos años cincuenta o primeros sesenta del siglo xvi, y en él nos encontramos los peligrosos síntomas del sueño caballeresco de un joven coetáneo de Quijano, que, en este, devendría una locura de la que solo se librará al despertar real y metafóricamente del sueño, en víspera de la muerte.

Naturalmente, son muchos más los ejemplos que pongo en ese librito sobre la vigencia del sueño caballeresco hasta tiempos posteriores a la publicación de las dos partes del *Quijote*. Hoy quiero atender a otros aspectos de la lectura profunda del libro caballaresco, y a sus consecuencias en el marco de las funciones «normativas» que, en el ámbito de la aculturación tipográfica, adquiere el libro impreso por el solo hecho de ser escrito y de ser impreso con la protección de la ley. Recuérdese la afirmación de Quijano contra los argumentos del Canónigo en el capítulo 50 de la primera parte:

Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de

los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron?

Sí, lo dice un loco, que llevan por los caminos de Castilla encerrado en una jaula. Unos quince años antes, en el curso de una lectura pública en una plaza de Segovia, uno de los oyentes contestó a otro que descreía de lo que se estaba leyendo: «¡Berdad es, que bienen con liçençia de la Ynquisiçión; paso, no burléys dello!». Quien reconviene al dubitante es un reverendo fraile trinitario, que, como los demás, oye leer un pliego suelto en verso escrito por uno de aquellos ciegos que Rodríguez Moñino llamó «ruiseñores populares». El pliego se titulaba: *Caso admirable y espantoso subzedido en la villa de Martín Muñoz de las Posadas, vispera de la Santísima Trinidad, en este año presente, que los demonios llevaron un mal christiano en hueso y en carne, el qual hera abogado en leyes, con otras cosas admirables y muchos avisos pertenescientes para qualquier christiano. Compuesto por Matheo de Bririçuela, natural de la villa de Dueñas. Ynpreso con licençia en Valladolid, en casa de Domingo de Santo Domingo, año de mill e quinientos y setenta y siete*. Tal título, con ser significativo, no hace justicia a las disparatadas bernardinas que contiene y en las que el reverendo fraile trinitario creía porque habían sido impresas «con licencia» (no, como supone él, de la Inquisición, sino del Consejo Real, que es la misma que invoca don Quijote en su jaula)¹.

Atiendo ahora a otros sujetos, colocándome en ladera diferente de la que adopté en mi *Sueño*, enfrentándome no a un acto de superación de la normatividad de la literatura caballeresca y de la caballería en el siglo xvi por parte de un escritor genial y moderno como Cervantes, como quise hacer entonces, sino, valiéndome de algunos casos de lectores u oidores de textos bien ilustrados en procesos inquisitoriales, constatar cómo el libro popular y caballeresco sigue siendo en el siglo xvi – también en el xvii, pero tendré que dejar el repaso de algunos casos para otra ocasión –, y en determinados ámbitos sociales, algo trascendental en virtud de su condición normativa por impreso y, probablemente también pedagógica.

Me interesan sujetos en español, personas de carne y hueso. Empecemos por una de ellas, García Rodríguez. Era un «morisco, zapatero, vecino de Bolaños».

¹ Véase, para muchos más detalles sobre este asunto y el problema de la normatividad del texto impreso en el ámbito de la aculturación tipográfica, mi libro sobre la literatura popular impresa (Cátedra, 2002). De él tomo la anécdota a la que aquí me refiero y que figura así en el proceso judicial incoado contra quien escribió e imprimió las coplas y quienes las promovieron o las difundieron: «Junto a las casas del liçençiado Gutiérrez, en que al presente bive Juan de Junguito, scrivano, vio este testigo una muela de gente e allí unos frayles de la Trinidad que, según oyó dezir, «traían» las coplas de la muerte y entierro del dicho liçençiado y allí se las vio este testigo leer a Pedro Baca, escribano público desta çidad, delante de muchas personas qu'este testigo no tiene noticia de quiénes heran, mas de que las leya el dicho Pedro Baca; y heran sobre dezir que al dicho liçençiado Gutiérrez le habían llevado los demonios quando murió en Martimuñoz y que en su lugar avían enterrado un bulto de paja, aunque en las dichas coplas no dezía el nombre del dicho liçençiado. Y este testigo fazia burla del dicho negocio, diziendo que hera mentira; y uno de los dichos frayles dezía: «¡Berdad es, que bienen con liçençia de la Ynquisiçión; paso, no burléys dello!» (91).

Según el manuscrito de Halle que contiene resúmenes de los procesos de la Inquisición de Toledo,

fue testificado que tratando de la guerra de Granada y como morian tantos christianos avia dicho que avia oido dezir que los moros tenyan çercado a un capitan christiano y que se estava encomendando a Dios y a santa Maria para que le baliese en aquel peligro y que en aquel instante avia acudido un soldado a socorrerle y que le avia salvado y que si no le faboresçiera el soldado que no aprovechara al capitan su Dios ny su nada, y en las audiencias que con el se tuvieron no confesso sino aver contado el cuento del abad don Juan con su criado, y a la acusacion y publicacion no confeso sino [que] conto un quento de libros. Botose en discordia. Mando V. S. se hiziesen çiertas diligençias las quales se hizieron y botosse que saliesse el auto publico de la fee en forma de penyente y abjurase de leve (Sierra, 2005, 224).

Su proceso, por fortuna, se nos conserva, lo que no ocurre con muchos de los extractados en los manuscritos de Halle, por lo que podemos detallar un poco más no sólo el peculiar universo cultural del zapatero morisco, sino también la estrategia defensiva que nos implica a la hora de invocar la autoridad del impreso caballescico. De las actas del proceso² derivamos que debía ser ya conocido por sus cuentos o historias y por la facilidad que tenía para utilizarlos, incrustándolos en narraciones relacionadas con circunstancias o acaecimientos reales.

Nos podrían recordar, a primera vista, las prácticas y conocimientos de un Sancho, que, por momentos, sacaban de sus casillas a don Quijote. Algunos de los conocimientos de Panza tenían un origen folclórico y otros culto —en los sermones o en las palabras de una autoridad textual, como un sacerdote, un licenciado, un estudiante—, pero siempre dependían, por lo que al escudero concierne, de un medio oral de transmisión. Hay, sin embargo, diferencia entre los dos modos de proceder, pues, a tenor de los ejemplos que nos conserva su proceso y el detalle del origen de estos, hemos de pensar más bien que nos las habemos con una faceta popular y oralizada de la cultura «hieratizada», si así pudiera decirse, de toda la sociedad de la Edad Moderna, estrechamente dependiente de la aculturación tipográfica y de la circulación del impreso³. Fuera del hecho de que el morisco está comentando un suceso que pudo haberle llegado como una noticia oral, sus fuentes narrativas para apoyar y autorizar, defendiéndose al tiempo, su juicio u opinión no parecen haber sido de transmisión oral, sino que son aprehendidas en una lectura personal o, acaso, colectiva, «aural».

Estamos, así, ante un buen ejemplo de los usos orales de textos que forman parte del repertorio de la que podríamos llamar cultura tipográfica, que ora devuelve a la oralidad una porción de textos de origen impreso, ora forma, en situaciones de carencia o renuncia a la posesión de libros, una elemental biblioteca de la memoria que se manifiesta en distintos niveles⁴. Son textos cuyo acceso es generalizado merced a la creación de un mercado de la literatura popular impresa como género editorial, y cuyo impacto trascendente entre los lectores, populares o no, se debe

² Se conservan en la correspondiente sección del Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Toledo, legajo 197, exp. 3.

³ Imprescindible aquí Bouza (2003).

⁴ Véase al respecto Cátedra (en prensa).

tanto, y de un lado, al implante educativo y aún pedagógico de esas lecturas, como, de otro, a la fuerza reproductiva o normativa de estos textos, que acaba por detectarse en los modos de su recepción y de su uso en personas particulares como este morisco de Bolaños y algún otro sujeto al que me referiré.

Fue acusado, como se lee en el extracto, nada menos que de haber reducido a la nada o de negar la eficacia de la oración del capitán cristiano, y por tanto de su Dios, afirmando que, si éste no hubiera sido socorrido por el soldado, de poco hubieran valido sus deprecaciones, rodeado como estaba por un gran contingente de moros contra los que nada podría. El morisco manchego acabó disculpando sus palabras diciendo que era verdad lo que decía porque se sustentaba sobre la autoridad del «cuento» —así se llama en el proceso—, de «Oliveros y Fierabras». Él mismo recuerda la escena con sus palabras: «Viendo Fierabras a Oliveros la color que tenía quando alçó la visera le dixo: —¿Sabes qué veo, Oliveros? Que no haze por ti tu Dios nada». Y, para que no hubiera duda, citaba su fuente impresa afirmando que el cuento lo «sacó del libro de Carlomagno», aunque no lo cite, naturalmente, de forma literal.

Y, en efecto, la anécdota se narra en el capítulo XXI de la *Historia del emperador Carlomagno*, un libro que es traducción de la prosificación que se hizo de un cantar del siglo xii, *Fierabras*, en la que se incluye el pasaje recordado por nuestro zapatero morisco⁵. El *Carlomagno* constituye uno de los especímenes de la novela caballeresca breve de más éxito desde principios del siglo xvi hasta bien entrado el xx. Numerosísimas son las ediciones que se hubieron de publicar en toda España; y más de cien son las que se nos han conservado o de las que tenemos noticia ahora⁶.

No entraré en la historia de *Carlomagno*, aunque la parte central que utiliza en su defensa el zapatero es interesante por su fuerza épica y también por el sentido humanizado de los héroes, sentido que está ya en la versión inmediatamente original del texto español, la prosificación de Jean Bagnion, cuya primera edición conocida se publicó en Ginebra en 1478, y que, a juzgar por la crítica, fue adaptada bastante literalmente por quien fuera responsable de la versión española. En una de las ediciones peninsulares más antiguas, la sevillana de Jacobo Cromberger (1521), el libro se atribuye a Nicolás de Piemonte. No se trata, quizá, de alguien desconocido en el mundo del libro de la primera mitad del siglo xvi; ése es el nombre del prototipógrafo de Medina del Campo, que firma un solo libro, en 1511. Después este Nicolás de Piamonte parece ser el mismo que imprime asociado con Juan de Villaquirán en Toledo, o, cuando menos, así parece en tres libros publicados por esta compañía, uno de los cuales porta un colofón latino en que se detalla el apellido: «Nicolas Gazzini ex Pedemontium». Parece que los últimos rastros de éste, que debió ser un típico impresor itinerante, oficial o maestro que trabajaba para otros, se pierden en Lisboa⁷.

⁵ Véase Baranda y Marín Pina (1994, 281-282). Para las dependencias de los textos originales, Crosas (2005, 521-533).

⁶ Véase Gumpert Melgosa (1988), quien localiza más de ciento veinte ediciones. Manejaré la de Nieves Baranda (1995, II, 431-617), paginación a la que me referiré entre paréntesis en mis citas.

⁷ Véase la entrada correspondiente de Delgado Casado (1996, 270).

Si, en efecto, este impresor fue el traductor de un texto original francés, estaríamos ante otro caso de impresores-editores de los que tuvieron responsabilidad por una intervención directa sobre el mercado editorial y en la formación de tendencias literarias, importando textos y adaptándolos, como parece hicieron Juan de Burgos o Diego de Gumiel, por citar sólo dos españoles a los que me he referido en otras ocasiones. Lo cual no carece de importancia, a la hora de calibrar en qué medida el mercado editorial no sólo configura un canon de la ficción caballerescas, sino también cómo se compone la biblioteca portable de las lecturas populares en los albores del siglo xvi⁸. Si el traductor del *Carlomagno* es el mismo impresor, es más que probable que la más antigua edición conocida no sea ni mucho menos la primera, cosa segura cuando hablamos de impresos tan fútiles y frágiles como éste, al menos si juzgamos por su producción y andanzas.

El libro empieza con los pormenores del origen de la casa real de Francia. Recala después en la historia de Carlomagno con la expedición de éste a Tierra Santa, de donde se trae consigo las famosas reliquias de la corona de espinas y los clavos de Cristo, entre otras. Utiliza, según el propio autor francés de la prosificación, el texto del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais. A partir del capítulo XI, se inserta la prosificación del *Fierabrás*, la historia del portentoso gigante, hijo del almirante Balán, rey de Alejandría y señor de Babilonia, que, según el texto, había robado al pasar por Roma las preciosas reliquias que Carlomagno recobraría después. Fierabrás se presenta ante el ejército y reta a los pares de Francia; Carlomagno, después de saber la identidad del gigante, solicita a Roldán que sea él quien responda al desafío. Éste se insolenta con su Emperador, porque no le había reconocido su mérito en un triunfo anterior contra los paganos, que Carlomagno había concedido a los caballeros mayores, cuando en realidad habían sido Roldán y los jóvenes pares los que habían conseguido la victoria. En la disputa, a punto estuvo el Emperador de morir a manos de su irascible sobrino, que fue mandado prender. El tono robusto de la épica original se muestra en el duro modo de la narración y de las reacciones, hasta el punto de que el prosificador se ve obligado a incorporar un capítulo moralizante en el que condena la ira impropia de los caballeros y las extremosidad de sus posturas (XV). Entre tanto, y ya que ninguno de sus caballeros respondía al desafío, Carlomagno decide ir él mismo contra Fierabrás, pero Oliveros, al enterarse del altercado y de la voluntad de su señor, se arma, recuperándose aún como estaba de las grandes heridas de la batalla anterior. Después de varias discusiones en la corte, e incluso de una solicitud del Conde Regner, padre de Oliveros, para que el hijo malherido no se expusiera a la pelea, este se presenta armado ante el gigante. Ocho capítulos enteros se dedican a la batalla singular, en los que se aprovechan todos los recursos de retardamiento y reiteración de motivos épicos.

Pero desde el primer momento este enfrentamiento entre los dos héroes no es solo un puro duelo a muerte, sino también una competencia o juicio de Dios sobre la calidad o autenticidad de las respectivas creencias. Es Oliveros el que dice la razón de su venida:

⁸ Véase el capítulo I de Cátedra (2007). Para los impresores-editores, con intervención de otras fuerzas sociales, como la nobleza, véase lo escrito en Cátedra y Velasco (2000, 80-94).

Y no me parezes en tus razones tal qual mostravan tus amenazas contra el muy noble emperador, el qual me embió aquí para que diesse fin a tus días o, a lo menos, dexando tus ídolos fechos por manos de hombres sin entendimiento ni virtud, creyesses en la Sanctíssima Trinidad, Padre, Fijo y Espíritu Sancto, tres personas y un solo Dios todopoderoso, que fizo el cielo y la tierra y nació por nuestra salvación de la Virgen Sancta María (463).

Y en esa encrucijada, entre la muerte con minúscula y la Vida con mayúscula, si así puede decirse, se desarrolla todo el episodio que tanto impacto acabaría teniendo en la memoria del zapatero morisco, que tampoco dejaría de recordar el proceso ambiguo de enemistad y simpatía que se va trabando desde ese momento entre los dos contendientes, un «complejo aspecto afectivo» señalado por la crítica con interpretaciones varias⁹. Y, así, por ejemplo, Fierabrás, al ver sangrar a Oliveros, –que esconde su identidad tras del nombre de su escudero, Guerín, afirmando ser joven caballero recién ordenado–, le ofrece su milagroso bálsamo –famoso por el *Quijote*– para que se recupere antes de volver a alancearse. Es, sobre todo, Fierabrás un bonachón, que incluso pide de favor a Oliveros que lo ayude a armarse y que sea hidalgo «en sus fechos». La cortesía del cristiano lo obliga, incluso, a ofrecerle «que dexase la demanda, ofresciéndole todo el prez y la honra de la batalla» (467). Al fin Oliveros descubre su verdadera identidad, y Fierabrás le ruega que se cure antes de la batalla, que tome del bálsamo, cosa que le reitera en tres ocasiones; Oliveros repone al rival que el único modo de excusar la pelea es que acepte la fe cristiana. Después de los primeros y violentísimos golpes, Oliveros pide ayuda a Dios, por medio de una oración narrativa, el motivo épico conocido del que no carecen los textos franceses en prosa e, incluso, los españoles. Interrogado el cristiano por el sentido de sus palabras, y tras reiterar este su deseo de ver convertido al pagano al cristianismo, es cuando Fierabrás expresa lo que García Rodríguez tenía en su memoria:

Desso no me hables –dixo Fierabrás–, ca mis dioses son muy piadosos a quien los llama con devoción. E veo que tu Dios no te quiere ayudar en tanta necessidad, aunque le llamaste en tus oraciones muchas veces. Por ende, te doy este consejo, que dexes tu Dios y te tornes moro y yo partiré contigo toda mi tierra y renta (472).

Los lances siguientes se desarrollan con el mismo ambiente de virtud caballeresca, cediéndose uno a otro la posibilidad de volver a la liza en las mejores condiciones al tener la mala fortuna de ser derribado o herido por el contrincante. Al final de no pocos embates, Oliveros, naturalmente, vence a Fierabrás con su propia espada, y éste reconoce la autenticidad y superioridad de la fe cristiana, que abraza.

La memoria selectiva de nuestro morisco, sin embargo, sólo quiere recordar el episodio que le interesaba, y que rememora en términos más o menos ajustados al texto, el acmé de la propia batalla de dos, delimitado por la oración narrativa y la sarcástica respuesta de Fierabrás, que, no lo olvidemos, es, según la versión castellana, un turco, por tanto, musulmán. No sé si podremos considerar este episodio como una especie de «fenomenología de la conversión religiosa», como quiso el llorado

⁹ Peculiaridad que ya señaló, para la versión original, Adler (1958); y que ha destacado Márquez Villanueva (1977, 95-134); la referencia en pág. 114.

Márquez Villanueva (1977, 104), que ponga de manifiesto también la conflictividad y los intersticios culturales, por utilizar el término de Bahba¹⁰. Pero lo que está claro es que el morisco manchego, que había leído y, aficionado a contar *cuentos*, había evidentemente convertido en materia oral el *Carlomagno*, pone de relieve el episodio para relativizar las acusaciones que han caído sobre él en el curso de la investigación inquisitorial, justificando sus afirmaciones. No está claro, sin embargo, en qué sentido, pues no podemos asegurar qué es lo que más preocupa a García Rodríguez, si eludir responsabilidades, desplazando la suya hacia la autoridad implícita del escrito, o, con ello, apadrinar también su opinión con esa misma autoridad del texto impreso, que era reconocida sin duda alguna, y alimentada desde la misma infancia, confundiendo quizá historia y ficción.

Y la prueba es que el nuestro había leído u oído leer, guardado en su biblioteca de memoria y utilizado en las mismas circunstancias algún otro libro de ficción caballeresca breve homólogo al *Carlomagno*. Uno de los testigos afirmó haberle oído decir que la religión musulmana era mejor que la cristiana; y, afeándose, el morisco volvió a acudir a su repositorio y lo quiso probar con este nuevo *cuento* procedente también de un libro, según se transcriben sus palabras en el proceso inquisitorial citado:

Y el dicho Garzi Rrodríguez le dixo quel abad don Juan avía allado un niño a la puerta de la yglesia y le abía criado con mucho regalo, diziendo que hera de sangre y que de que fuer hombre le hiço armar caballero y le dio mucha gente en compañía. Y yendo un día a caça el dicho caballero en el canpo dixo a los que yban con él que les quería rrogar que le avían de tener una poridad, «y no a de ser sentida». Y le dixeron: «Diga v. m., que no ay cosa que nos diga que no se lo tengamos en secreto». Y él dixo: «Yo querría, yo querría cartearme con el rrey Almançor, por que todos abemos de yr, porque siento que la ley de los moros es mejor que la de los christianos».

Presionado, y en su defensa, el morisco «dixo que el libro es el del abbad don Juan y assí se llama y assí le oyó nombrar»; y añadió: «Si yo no viera aquel cuento en el libro del abbad don Juan, que anda impresso, y lo oyera allí leer no lo dixiera»; para, en fin, invocar el hecho de que era un libro impreso muy popular: «Lo leen muchos y está escripto de molde». Vuelvo sobre esta táctica de invocar autoridad del impreso enseguida.

El *Libro del abad don Juan, señor de Montemayor* no alcanzó tanto éxito como la historia de Carlomagno; se conservan, sin embargo, algunas ediciones de los siglos xv al xvii¹¹, y es, como el *Carlomagno*, un producto más de la literatura caballeresca breve de cordel, aunque, a juzgar por las ediciones conservadas de una y otra, las prosificaciones de épica local –si admitimos la tesis de Menéndez Pidal sobre que lo

¹⁰ *Nilhil novum sub sole*. En el diario *El Mundo* del 20 de noviembre de 2010, se comentaba la noticia relacionada con una cristiana paquistaní, Asia Bibí, condenada a muerte por blasfemar contra el Profeta. La blasfemia consistía en que otras mujeres no le dejaban en el trabajo traer agua por impura, y, ante sus ataques, ella dijo: «Jesús murió por todos los humanos; ¿qué ha hecho Mahoma por vosotras?». Buena pregunta, que el imán paquistaní, juez y parte, contestó así: solo le perdonaría la vida si abrazaba el Islam; Asia Bibi dijo que prefería morir como cristiana a vivir como musulmana.

¹¹ Para su transmisión manuscrita y relación de ediciones, Infantes (1997); para el texto, Martínez Pereira e Infantes (2002).

que conservamos remonta a una de las gestas hispánicas perdidas¹²—, interesaban menos que las de raigambre francesa, seguramente más evolucionadas desde el punto de vista narrativo y «patológico».

En efecto, el libro comienza narrando cómo el buen abad don Juan, yendo «a oír maitines de la fiesta de Navidad», «halló un niño que yazía echado a la puerta de la iglesia. Este niño era fecho en pecado mortal, por que era hijo de dos hermanos» (198). Lo llamó García y lo educó y heredó como si fuera su hijo. El pasaje que, fundamentalmente, retuvo el morisco después de oírlo leer es el que sigue:

Un día acaesció que don García andava a caça con su conpañã en un monte, e havía salido a un río en que él avía muy gran plazer, en donde comidió una traición, la qual puso luego por obra. E llamó a dos escuderos de aquellos de su conpañã en que él más se fiava, e díxoles: «Amigos, dezir vos quiero una poridad, si me la toviéredes guardada en vuestros coraçones, e pienso que será vuestro provecho muy grande; e conviene que vosotros me fagáis pleito e omenage de tener me poridad, como onbres fijos dalgo, de lo que yo vos dixiere». E ellos dixieron: «Señor, no hay cosa en este mundo que nos digáis, que nosotros no la tengamos en poridad, e el que la no toviere, que sea traidor por ello; este omenago vos fazemos como a nuestro señor propio, e guardar os hemos en poridad todo lo que nos dixéredes en qualquier tiempo, según nuestro poder, aunque sopiésemos morir por ello». Entonces díxoles don García: «Amigos, la poridad es que yo he parado mientes e tengo que la fe de los cristianos no vale nada ni es ninguna cosa, e otrosí *he entendido que la ley de los moros es mejor e vale más; e querría que fuésemos a un lugar do me tornase moro e vosotros conmigo*; e tirarmeis este nombre malo e ponerme he otro nombre mejor que éste; por lo qual yo con vos otros e con mis conpañãs haremos tanto mal a los cristianos que yo e vosotros valgamos mucho con el rey Almançor; e sabed que es mi voluntad». E el traidor tanto le dixo e les prometió que les daría, que ellos gelo tovieron en poridad que nunca lo supo el abad don Juan. Y él y los escuderos vinieron con sus conpañãs de la ribera de aquel río hasta el castillo de Montemayor (201-202).

La frase que se clavó en la memoria del morisco, y que he subrayado, no aparece en, al menos, dos ediciones, indicio naturalmente de una poda censoria. Nuestro morisco, evidentemente, oyó leer una versión completa. De otro lado, el episodio de las cartas escritas a Almanzor a las que también se refiere también el morisco existe en nuestra *Leyenda*, pero se da un poco después, cuando, ya decidida la traición, don García está cerca de Córdoba y desde allí hace llegar por medio de un escudero esas cartas al moro.

García Rodríguez hacía descansar la autoridad del cuento en el hecho de tratarse de un libro impreso, que a él le ha llegado por medio de una lectura aural, lo ha oído leer. Este reconocimiento de autoridad no es solo cosa de locos, como don Quijote, o analfabetos, como el morisco de Bolaños. Como hemos visto, puede llegar hasta incluso a ser invocado por reverendos frailes, como los trinitarios arriba mencionados.

En este espacio de autoridad del impreso resulta también más completo, históricamente hablando, el juicio sobre el uso y penetración de la literatura de ficción en los siglos xvi y xvii. Es cierto que, como hemos recordado, Cervantes hizo crisis, como de tantas otras cosas, de este argumento de la autoridad del impreso por estar licenciado, y un lector del *Quijote* poco apercebido —y anacrónico— puede

¹² Menéndez Pidal (1934). Incluye edición del texto, tomando como base la edición toledana c. 1500.

extrapolar las razones del loco hidalgo, dejándolas en la anécdota de la confusión de un loco, cuando defiende sus opiniones y su *verdad* de la caballería invocando el hecho de que estos libros andan impresos con licencia del Rey. Pero el argumento de don Quijote o del morisco es del mismo tenor que el de los frailes trinitarios contra el incrédulo platero segoviano que se permitía dudar de la veracidad de la narración del pliego de cordel en verso, a pesar de que había sido autorizado con una licencia, que, por cierto, no existía, cosa que ninguno de los lectores del pliego sabía.

Hemos visto ya cómo Bartolomé Turlan da por buenos los mismos argumentos, lo mismo que muchos de los que expresan censuras sobre los libros de ficción que abogaron, a lo largo de los siglos xvi y xvii, por implicar más a las autoridades para que restringieran la concesión de licencias a libros como los de caballerías. Cervantes incorporará, como siempre, su brizna de racionalidad por medio de la parodia y ya no nos traerá a un morisco creyente en los libros impresos, sino a un loco, como don Quijote, que da también naturaleza de realidad a las historias de ficción por el hecho de estar impresas y con licencia. En otro lugar he querido poner de manifiesto que no hay que confundir la actitud e ironías de Cervantes sobre las creencias con la creencia generalizada de sus contemporáneos; muchos de ellos creían en la virtualidad de la caballería voluntaria y solitaria, o habían creído hasta hacía muy poco, quizá también el propio Cervantes, y es justamente la crisis de esa creencia materializada en la historia paradójica de un loco lo que hace posible, con todo lo demás, en un principio el éxito del libro (Cátedra 2007, caps. III y IV).

Volviendo a nuestro morisco manchego, el par de librillos que había oído leer formaba –no sabemos con cuántos otros más– una especie de biblioteca en la memoria, fue eficaz, al menos, para su defensa en un proceso inquisitorial, en el que el argumento de autoridad del impreso, incluso tratándose de algunos populares de ficción caballerisca, permitía argumentar una cierta falta de responsabilidad del lector al difundir errores ahí contenidos y tomándolos literalmente sin el filtro de la ficción, o interpretaciones erróneas de lo que leía.

No es el único caso; si así fuera, no valdría la pena traerlo aquí ni siquiera para hacer microhistoria, sino como una curiosidad, peculiar sin duda, pero una curiosa excepción. Esta biblioteca de la memoria de la literatura popular debió ser útil en circunstancias parecidas a otras personas de ámbito rural. Pocos años después, en 1586, Miguel Gutiérrez fue procesado en la Inquisición de Toledo. Era «labrador, natural de Fuensalida, de edad de 45 años». Nada se dice de sus orígenes familiares. Según «tres testigos contestes», «affirmo y porfio ser mejor el estado de los casados que el de los religiosos, y seis testigos dizen que hablava mal de clerigos y frayles. Fue llamado y negolo, que exçedia de su confession y que en chocarrería avia dicho algunas cosas de los clerigos». «Se defirio de aver dicho que avia leydo en *La donzella Teodor* que la primera orden que Dios instituyo fue el matrimonio y de allí avian salido frayles y monjas». Fue condenado a abjurar públicamente, y a un año de destierro¹³.

¹³ Véase Sierra (2005, 341). El expediente del proceso se encuentra en AHN, Inquisición, Toledo, legajo 203, exp. 34. No obstante, una revisión a fondo del mismo no me ha permitido localizar la

Al año siguiente, pasa por las mismas Juan López de Verlinches, vecino de Valdeavellano, de unos 40 años:

Examinaronse nueve testigos, los dos dellos dizen que diçiendole uno dellos que lo deçia el, que hera mejor el estado de los cassados que el de los frayles y monjas, el dicho reo avia dicho si lo dixere agora lo digo, y lo torno a deçir. Otro dize que avia dicho que mas açepto hera a Dios el de los cassados que el de los frayles y abades. Los demas diçen que los frayles y abades avian destar colgados de los pies desde que acavavan de deçir misa hasta que la volvian a deçir (Sierra, 2005, 351).

Naturalmente, fue llamado y procesado. «Se diffirio de aver dicho que avia visto leer en *La donçella Theodor* y que disputando con un sabio deçia allí que la primera orden que ordeno Dios fue el matrimonio, y que de allí avian salido los frayles y las monjas y los abades». Tuvo la misma condena que el otro labrador.

La cuestión que se ventilaba era bastante grave, pues se trataba sobre la precedencia de estados y de los sacramentos, y se anteponía el matrimonio, lo que era una de las tesis luteranas que, a estas alturas, había suscitado una gran escandalera y hecho correr ríos de tinta impresa y quizá también de sangre. Los dos encausados, ambos labradores, no estaban en una posición airosa, aunque como en otras muchas ocasiones escaparan al proceso sin grandes penas. Y seguramente hemos de atribuir esto a la simpleza teológica y falta de malicia, causada, en cierto modo, por las consecuencias de la aculturación tipográfica en lo concerniente a la «fuerza normativa» y representatividad autorizada del texto impreso. Porque se achaca la culpa de sus argumentos a la *Doncella Teodor*, uno de los productos sapienciales más difundidos de la Edad Media, que, naturalmente, acaba por convertirse en un libro popular de cordel cuya difusión alcanza hasta el siglo xix¹⁴. Con andamiaje folclórico, en deuda también con la literatura de *problemata*, este librito es una mínima enciclopedia que acoge conocimientos elementales relacionados con la ética, la ciencia, y hasta aspectos sanitarios y sexuales. Permítaseme recordar un poco la historia por demás sabida. Un mercader musulmán se hizo con una niña esclava española a la que procuró educar, empezando por las destrezas elementales de leer y escribir, proporcionándole después los mejores maestros para que aprendiera todas las ciencias. Salió tan sabia –es un motivo folclórico el de los infanticos sabios¹⁵– que, a la larga, fue también la salvación del mercader, cuando, por un revés de la fortuna, hubo de decidir venderla. Ella le aconsejó que la ataviara con «composturas e afeytes con que se afeytan las mugeres, e trahedme paños de fina color para que me vista, e vestirlos he e componerme he con ellos» (104). Luego le dice que ha de llevarla ante Almanzor y pedir por ella un precio desorbitado. Él mercader se justificará ante el Rey afirmando que Teodor «sabe tantas maneras de ciencias, que yo creo que no ay

referencia concreta al librito, cosa que se puede explicar si se ha perdido parte del expediente, por ejemplo los descargos del defensor.

¹⁴ En virtud, justamente, de su amplia difusión y no por su condición de libro caballeresco breve es por lo que figura en Baranda y Marín Pina (1995, 278). Para una relación de ediciones y un texto crítico, véase Mettmann (1962) –cuya paginación referimos entre paréntesis al final de las citas–, con las adiciones de Baranda e Infantes (1994).

¹⁵ Véase, para España, el interesante, si poco frecuentado, Delpech (1996).

sabio que la pueda vençer» (108). Almanzor la prueba sometiéndola a las preguntas de sus sabios sobre lo divino y lo humano, sobre las más diversas materias y sin límites, más allá incluso de la honestidad o de la razonable experiencia de la niña, como en lo referente a la ginecología o la sexualidad femeninas, que es tratada no sin ambigüedad aunque de forma parecida a otros textos médicos y naturales¹⁶.

La religión y la teología moral hacen acto de presencia en varias ocasiones a lo largo del librito. La que ha servido de defensa para nuestros encausados no se encuentra en todas las ediciones, sino sólo en una de las ramas del *stemma* de Mettmann¹⁷. Se trata, seguramente, de una adición o actualización que completaba el interés de un texto como éste –podríamos invocar el desplazamiento hermenéutico de Steiner y el consiguiente cambio y adaptación al destino y a las preocupaciones de cada momento–, que no solo era entendido como una divertida historia, sino también leído con una finalidad informativa o formativa, dependiendo de quién fuera el lector, por lo que su faceta pedagógica, según vamos viendo, era fundamental en la recepción del texto. El argumento del que se valen nuestros encausados forma parte de una serie de «demandas que el Rey Almançor hizo a la donzella Theodor», que podríamos relacionar con aspectos fundamentales de la doctrina, pues se refieren a la ética, a las creencias y prácticas cristianas, como la virtud de la penitencia, el valor de la misa, el sentido e interpretación del juicio final, y, en fin, sobre los estados, que es lo que nos interesa aquí:

El rey le preguntó: «Donzella, qual es el mejor estado en que el hombre se pueda mejor saluar?» La donzella respondió: «Todos son buenos, si guardan cada vno en su regla lo que Dios les mandó, porque en cada vno dellos se puede saluar el hombre. Y por el estado del sacramento del matrimonio se sostiene el mundo, ca sin él no hauría clerigos ni religiosos ni reyes ni caualleros que sostienen el mundo y la santa fe catolica. E por tanto es mejor el que puede hauer ayuntamiento con muger sin pecado mortal, por donde viene generacion en el mundo, que es muy sancta orden por estas cosas que aqui diré: lo primero, porque Dios la estableció luego en el comienço del mundo; lo segundo, por el lugar donde fué establecido, que es el Parayso terrenal; lo .iiij., que houo establecimiento nueuo; o .iiij., que Adan y Eua eran sin pecado quando el establecimiento fué hecho en ellos; lo .v., porque esta orden saluó Dios en el diluio; la .vj., porque Santa María quiso ser desta orden; lo .vij. porque Nuestro Señor Jesu Christo con la Virgen Santa María, su madre, quiso ser conbidado en las bodas por nos mostrar el bien que es en el casamiento; lo .viii., porque es vno de los sacramentos de la Yglesia; lo .ix., por el fruto que del viene, que son los hijos buenos (145).

Alegatos como éste en favor del matrimonio se encuentran en otros textos medievales¹⁸, pero en el contexto de una cuestión como la que aquí se plantea sobre la precedencia de los estados, tal como se plantea en la *Doncella Teodor*, es más raro hallarlo. Y raro es, desde luego, que pasara inadvertido a la Inquisición, que no debió intervenir de manera drástica –el libro no figura, vebigracia, en el índice de Valdés– pues que no solo estas personas procesadas en los años ochenta conocían al dedillo

¹⁶ Véase, para los contenidos médicos sobre la sexualidad, Lacarra (1993, 28-34).

¹⁷ Concretamente en los testimonios *M* [Zaragoza: Juana Millán, 1540], *U* [Alcalá: Juan Gracián, 1607], y *V* [Cuenca: Salvador Viader, 1628]. Teniendo en cuenta el número de ediciones perdidas que hay que suponer en este tipo de libritos populares, serían otras las que estarían al alcance de nuestro lector.

¹⁸ Lacarra (1993, 26-28) nos recuerda algunos fragmentos de las *Partidas* y del *Setenario* alfonsíes.

la obra, sino que también se encuentra este fragmento en ediciones de los siglos xvi y xvii, aunque en algunas de ellas, como he señalado, ya se evita la comparación o la afirmación abierta de ser el matrimonio mejor estado¹⁹.

Aparte las ya señaladas, son varias las características y circunstancias de esta peculiar recepción de la prosa popular impresa, aquí representada por tres librillos muy divulgados, la *Historia del emperador Carlomagno*, la *Historia del Abad don Juan de Montemayor* y la *Doncella Teodor*. Aunque este último parece, por su contenido y tradicional uso pedagógico como si se tratara de una enciclopedia popular, que tiene un más amplio espectro de lectura. Verbigracia, en una continuación manuscrita de *El caballero del Febo*, coetánea más o menos a los testimonios aquí reunidos, se sustenta uno de sus capítulos en el que se hablará del amor con la autoridad del librillo: «Entre las dubbossas preguntas que a la doncella savia Theodor se le hicieron, fue una, como de su libro consta, que cuál era la gloria mayor temporal, y que respondió que la desseada coniunción, unión y comunicación gozada en actos de dos fieles amantes, y tuvo razón la savia, como savia»²⁰.

Parto, naturalmente, de una literal e inocente interpretación de los hechos, pensando en que, en efecto, quienes invocan en su defensa la *Doncella Teodor*, la leyeren u oyeron leer, aunque, tratándose como se trata de procesos judiciales, cupiera otra explicación para este uso. De hecho, podría rondarnos la sospecha de que la táctica para la exoneración de los acusados fuera sugerida por la defensa –al menos en el caso de los que invocan la *Doncella Teodor*– o que, simplemente, los reos sabían de la eficacia de justificarse invocando un texto en circulación en el que se pudiera leer poco más o menos lo mismo que se les atribuye y causaba su proceso. El pintor Esteban Jamete, por ejemplo, respondió a las graves acusaciones inquisitoriales de sus pronunciamientos heterodoxos afirmando que los había leído en la *Propaladia* de Torres Naharro (Pérez Priego, 1998, 163-164), una colección que, sin embargo, a juzgar por su éxito editorial y circulación en varios formatos, era también representante de los géneros editoriales. Pero en este caso –a pesar de lo mal que le fue al pobre Jamete– y en el de los aquí examinados la táctica de excusarse por medio de la lectura de un texto impreso, legalmente circulante, pues, sería muestra también del reconocimiento de la autoridad del texto impreso incluso popular en los mismos tribunales.

Debiéramos plantearnos aquí ir más allá de enclavar estos hechos en el ámbito de una pura situación de aculturación tipográfica, para invocar conceptos que nos

¹⁹ Por ejemplo, así se suaviza la cuestión en el ejemplar único conocido de la edición de Zaragoza por Manuel Román en 1691, que se presenta como tantas otras «aora nuevamente impressa y corregida, con licencia»: «El Rey le preguntó: –Donzella, ¿quál es más necessario sacramento en que el hombre se puede salvar? –La donzella le respondió: –Todos son buenos, si guarda cada uno en su regla lo que Dios le mandó, porque en cada uno dellos se puede salvar el hombre. Por el estado del sacramento del matrimonio se sostiene el mundo, que sin él no avría clérigos ni religiosos ni reyes ni cavalleros, que sostienen el mundo y la santa fe católica. Y por tanto es bueno el matrimonio, por donde viene generación en el mundo, que es muy santo orden por estas cosas que aquí diré» (30).

²⁰ Madrid, Archivo y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Mss. 27, fol. 244v. Sobre este libro se puede leer el importante trabajo de Rafael Ramos en este mismo número; y es al propio profesor Ramos a quien debo el haberme llamado la atención sobre este uso de la *Doncella Teodor* y el haberme facilitado el texto.

pongan en la realidad de un proceso más complejo, el de la función del escrito, especialmente el impreso, como instrumento para la negociación social o intermediación que permite, como vemos aquí, establecer ligazones o diálogos entre niveles intelectuales y de apropiación del escrito diferentes. Géneros editoriales como la ficción o la poesía narrativa que llamamos populares adquieren una capacidad de acción, una eficacia si se quiere decir así, merced a su origen y difusión escrita, impresa. En alguna medida, lo oral también se autoriza si ha podido tener ese origen. Quizá esto nos permitiera adentrarnos no sólo en el problema de la sustitución de lo escrito por lo no escrito, en una especie de vuelta a la oralidad de textos no orales que parece haber ocurrido desde finales del siglo xv, sino también profundizar en un hecho evidente: la necesidad que se percibe desde muy pronto de sancionar –autorizar, si se quiere– con la imprenta un corpus literario, paremiológico, científico incluso, cuya autoridad, más que su memoria, se estaba perdiendo en la inmaterialidad de la tradición oral.

Señalando, pues, algunas de esas circunstancias, llama la atención en primer lugar que la calidad de la autodefensa estribe en que ninguno de los pasajes que cita el morisco o que recordaban los otros dos encausados tenga como único soporte el oral –nada menos apropiado para esa difusión que una disputa sobre estados como la de la *Doncella Teodor*–, aunque el primero se presente como intermediario o agente de la difusión oral del cuento, que ha aprendido, sin embargo, oyéndolo leer a otros. No tenemos, además, constancia de la existencia de testimonios poéticos orales de los pasajes de la leyenda del Abad don Juan que recuerda el morisco García Rodríguez, por ejemplo en el romancero, al menos según el estado en que conocemos actualmente el corpus de romances emanados de la leyenda.

Es el texto impreso el que en todos estos casos alimenta y desemboca en la cultura oral, y no, a la viceversa y como siempre hemos sostenido, que lo oral pueda devenir impreso, dándose con dificultad el paso contrario en circunstancias culturales como las propias del morisco manchego o de alguno de los otros dos agricultores. Por lo que a estas circunstancias se refiere, a las educativas, hay que tener en cuenta que los testimonios aquí reunidos afectan a personas del centro de la Península, en la jurisdicción del tribunal de la Inquisición de Toledo, en cuyo archivo se conservaron los procesos. Hay, pues, una cierta homogeneidad geográfica entre los tres testimonios, uno de Fuensalida (Toledo), otro de Valdeavellano (Guadalajara) y el primero del Campo de Calatrava, Bolaños (Ciudad Real), lo que permite considerarlos sintomáticos. Ciertamente discordaría precisamente este caso, por tratarse de un morisco del que no podemos estar seguros que leyera, aunque su repertorio tenga procedencia escrita, no oral. Los moriscos manchegos llamados viejos –antes de la venida de los granadinos tras de la guerra de las Alpujarras– apenas se diferenciaban del resto de los habitantes en prácticamente nada, y ello desde muy pronto²¹. Hoy conocemos mejor el índice de alfabetización que, por ejemplo, había entre los moriscos de estas tierras del Campo de Calatrava. Dadson ha atendido, a partir de los archivos del Condado de Salinas y con documentación del siglo xvii, el caso de Villarrubia de los Ojos, unas de las cinco villas del Campo, como

²¹ Véase Dedieu (1983, 496), recordado por Dadson (2007, 83).

Bolaños, y cuya población morisca formaba una elite de poder, como en otras villas de la misma tierra, y distaba de ser un grupo iletrado²².

Aunque, según informa el párroco de Bolaños en las relaciones mandadas hacer por Felipe II, los de esta villa no fueran «háviles para las letras»²³, nuestro morisco estaba de uno u otro modo incorporado al concierto de la aculturación tipográfica o del escrito, por lo menos en lo que se refiere a la literatura popular impresa, cosa que, por otro lado, no es extraña si pensamos que incluso entre los moriscos nuevos circulaban narraciones aljamiadas no sólo propias de su origen cultural o religioso, sino también pertenecientes a la ficción popular impresa románica, como *París y Viana*, un indicio del interés por estos temas y de la simultaneidad cultural.

En segundo lugar, la recepción de estos textos no es sólo por medio de la lectura personal, sino, probablemente, colectiva, al menos para dos de los casos propuestos. Lo cual debe hacernos pensar en el hecho de que, en efecto, la lectura colectiva no surte el mismo efecto que la lectura personal, por la propia puesta en escena, aunque medie el escrito en manos del lector. Los hábitos de una *performance* oral arrastrada de siglos habían de condicionar el propio acto de la lectura, y la misma asimilación de lo oído. Sin embargo, el oyente no deja de identificar siempre el origen textual de su información; no habla en términos generales, no dice que había oído, sino que su fuente es un texto concreto que, además, corría impreso.

En tercer lugar, lo oído formaba una especie de repositorio memorizado, –por ello hablo en estas páginas de una «biblioteca en la memoria»– con una información interiorizada, en la que se han retenido de forma selectiva una serie de pasajes a los que, con toda seguridad, nuestros amigos procuraban se diera la máxima autoridad por ser precisamente textos impresos. Estos textos se referían a su propio espacio cultural, justificando, como vemos nosotros y quizá verían también los inquisidores, no pocas de las opciones personales de carácter religioso. Es, una vez más, el reconocimiento de la autoridad intemporal, por recordar la expresión de Chartier, del texto impreso en una sociedad cada vez más tipográfica²⁴.

La negociación cultural, el acuerdo en la autoridad o en la condición de guía de estos libritos, no solo alcanza a hacerse realidad simplemente por la autoridad de la letra impresa. Hay unas coordenadas pedagógicas que no se deben orillar bajo ningún concepto, como las cartillas, cuyo espacio comercial y de uso comparten, tal y como cabía deducir de las peticiones de los libreros sevillanos en 1560 y de los miembros de la Abadía del Sacromonte en 1591. Los primeros solicitaban al Consejo, a raíz de la publicación de la pragmática para la impresión de libros de 1559, en la que se consagra el sistema de censura y control administrativos del libro, que se les permita imprimir sin las engorrosas gestiones que comportaba atenerse a la ley, que, entre otras cosas prohibía la publicación de libros sin nombre de autor, «ay algunos libros

²² Véase Dadson (2004). En concreto, Dadson concluye con el estudio de las firmas que «the moriscos of Villarrubia were not the illiterate peasants they have often portrayed» (1021), lo que viene a completar y matizar lo sostenido por Galmés de Fuentes (1999). Véase también Dadson (2007), en donde se perfilan otros aspectos del anterior trabajo citado.

²³ Véase Viñas y Mey y Paz (1971, 133); cit. por Dadson (2004, 1030).

²⁴ Véanse otros ejemplos de estas bibliotecas de la memoria en Cátedra (en prensa).

de romanze buenos con que leen niños, *Sid Rui Díaz* y *Infante don Pedro* y *Abad don Juan* y otros semejantes, los cuales nunca tuvieron nombre de auctor y por esto no osamos ynprimirlos». Los canónigos granadinos de la Abadía del Sacromonte, por su parte, solicitan privilegio al Rey para poder implimir en exclusiva ciertas menudencias de imprenta, metiendo en el mismo saco coplas y libros de caballerías. Intentaban, sin duda, lo mismo que habían conseguido los clérigos de la Colegiata de Valladolid para la publicación en exclusiva de los catecismos destinados a los niños, seguramente porque esas menudencias tenían una clara salida en el ámbito de la alfabetización²⁵.

No hay que insistir demasiado, pues, en que este uso para la educación infantil de libros como la *Historia del Abad don Juan de Montemayor*, la historia popular del Cid, el *Libro del infante don Pedro*, y sus semejantes, como sin duda lo eran también sus congéneres leídos por nuestros encausados por la Inquisición, el *Carlo Magno* y la *Doncella Teodor*, habría de condicionar a la larga mentalidades, y configuraría una relación desde la infancia con textos de ficción que, como si de la *Doctrina cristiana* o los *Catones* antiguos y modernos se tratara, también plasmaran autoridad entre sus lectores niños y devenidos adultos. Si don Quijote defendía a machamartillo la verdad de «lo de la infanta Floripés y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlo Magno, que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día» (I, 49), no se trataba, en un principio, solo de la interpretación de un visionario loco de atar, sino también de la naturalización de un texto como el *Carlomagno* en un nivel de la conciencia de lector popular y desde la infancia que, por qué no, le prestaba toda la historicidad del mundo, al sentir de muchos. Quizá ya no al sentir de Cervantes, ni al de otros lectores con la madurez de éste, como los de siglos posteriores, que hacía tiempo habían ya discriminado historia y ficción disparatada, poniendo en su lugar las patrañas o haciéndolas objeto de burla abierta. Así, y por ejemplo, algunos satíricos del siglo xviii, como Antonio Dinis da Cruz e Silva, en cuyo poema heroico-cómico *O Hissope* se chotea del canónigo Bastos calificando su autoridad intelectual como «homem versado / na lição de *Florinda e Carlos Magno*» (56).

De otro lado, el morisco Garci Rodríguez oye leer —quizá podía leer también— las mismas historias que los niños utilizaban en su alfabetización y en escuelas como las de Bolaños. Nos interesa aquí este segundo nivel de la penetración de la cultura del impreso, porque no puede menos que verse también como un conflicto con la difusión y la recepción por medio de la memoria, que siempre hemos considerado como la única opción de los analfabetos. Garci Rodríguez aligera, naturalmente, las historias, al menos según los testigos —no sabemos cómo las contaría él—, pero es fiel a la estructura de los hechos y hasta al detalle, lo cual nos hace pensar también en las peculiares características de la oralización de textos originales impresos. Quizá tengamos que relacionar el acto de oralización de la prosa con el de la recepción, sea prosa o verso, del que no sabemos demasiado. Harvey estudió desde esta perspectiva el caso de otro morisco, Román Ramírez (Harvey, 1974), del que se afirmaba que por

²⁵ Véase Cátedra (1996) y la versión revisada y ampliada como capítulo II de Cátedra (en prensa). Sobre el tema, véase Baranda (1993) e Infantes (1993).

maravilla era capaz, después de oír leer un libro de caballerías, de recitarlo a la letra. Al final resultó que no era un memorilla portentoso, sino quien, en realidad, sabía utilizar un sistema de memoria artificial valiéndose de una serie de esquemas del libro original, que rellenaba según el estilo reiterativo de los libros caballerescos, lo que daba la sensación de que era capaz de retener el texto tal cual.

Pero todo esto empieza a ser ya otra historia.



Bibliografía citada

- Adler, A., «Thematic Development of Olivier's Duel with Fierabras», *Romanische Forschungen*, 70 (1958), pp. 267-277.
- Baranda, Nieves, «La literatura del didactismo», *Criticón*, 58 (1993), pp. 25-34.
- , ed., *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1995.
- Baranda, Nieves; Infantes, Víctor, «Post Mettmann. Variantes textuales y transmisión editorial de la *Historia de la donzella Teodor*», *La Corónica*, 22 (1994), pp. 61-88.
- Baranda, Nieves; Marín Pina, María del Carmen, «La literatura caballerescas. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 272-294.
- , «La literatura caballerescas. Estado de la cuestión. II. Los libros de caballerías españoles», *Romanistisches Jahrbuch*, 46 (1995), pp. 314-338.
- Bouza, Fernando, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- Cátedra, Pedro M., «Límites de control del libro infantil (reformas religiosas y cartillas escolares en el primer tercio de siglo xvi)», in *La formation de l'enfant en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Augustin Redondo, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 327-349.
- , *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (Siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- , *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.
- , *La autoridad de la letra. Prácticas cautivas de escritura y oralidad*, en prensa.
- Cátedra, Pedro M.; Velasco, Jesús D. R., *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín»*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Historia del Libro, 2000.
- Crosas, Francisco, «La *Historia de Carlomagno y los doce pares* (Sevilla, 1521)», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 521-533.
- Dadson, Trevor J., *Los moriscos de Villarrubia de los Ojos (siglos XV-XVIII). Historia de una minoría asimilada, expulsada y reintegrada*, Madrid, Iberoamericana/Verbuert, 2007.

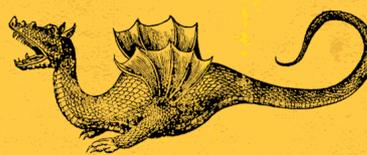
- , «Educación y movilidad social entre los moriscos del Campo de Calatrava», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Monterrey, julio de 2004)*, ed. Beatriz Mariscal Hay, México, Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de Mexico, 2007, pp. 127-138.
- , «Literacy as education in Early Modern rural Spain: the case of Villarrubia de los Ojos», *Bulletin of Hispanic Studies*, 81 (2004), pp. 1011-1037.
- Dedieu, Jean-Pierre, «Les morisques de Daimiel et l'Inquisition 1502-1526», en *Les Morisques et leur temps*, Paris, Éditions du CNRS, 1983, pp. 493-522.
- Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Delpech, François, «Enfants sages et savoirs innés: remarques sur quelques occurrences du thème *puer-senex* dans l'Espagne du Siècle d'Or», en *La Formation de l'enfant en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 27-43.
- Dinis da Cruz e Silva, António, *O Hissope. Poema Herói-Cómico* ed. Ana María García Martín y Pedro Serra, Coimbra, Angelus Novus, 2008
- Galmés de Fuentes, Álvaro, «La conversión de los moriscos y su pretendida aculturación», en *La política y los moriscos en la época de los Austria. Actas del encuentro Sevilla la Nueva, Palacio de Baena, 3-5 de diciembre 1998*, ed. Rodolfo Gil Grimau, Madrid, Ediciones Españolas/Fundación del Sur, 1999, pp. 157-174.
- Gumpert Melgosa, C., «La Historia del emperador Carlomagno como fuente de Cervantes», en *Arcadia. Estudios dedicados a Francisco López Estrada*, ed. Ángel Gómez Moreno, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes, *Dicenda*, 7 (1988), pp. 73-81.
- Harvey, L. P., «Oral composition and the performance of novels of chivalry in Spain», *Forum for Modern Language Studies*, 10 (1974), pp. 270-286.
- Infantes, Víctor, «La poesía que enseña. El didactismo literario de los pliegos sueltos», *Criticón*, 58 (1993), pp. 117-124.
- , «El Abad don Juan de Montemayor. La historia de un cantar», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1997, vol. II, pp. 255-271.
- Lacarra, María Eugenia, «Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana», en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, ed. Rina Walthaus, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 23-43.
- Márquez Villanueva, Francisco, «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (Problemas del *Fierabrás* español)», en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad, 1977, pp. 95-134.
- Martínez Pereira, Ana; Infantes, Víctor, *El abad don Juan, señor de Montemayor: la historia de un cantar*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002.
- Menéndez Pidal, Ramón, «La leyenda del abad don Juan de Montemayor», en *Historia y epopeya*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pp. 100-233.

- Mettmann, Walter, ed., «*La historia de la donzella Theodor*», ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen, Wiesbaden, Franz Steiner, 1962.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, Madrid, U. N. E. D., 1998.
- Redondo, Augustin, dir., *La Formation de l'enfant en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Sierra, Julio, *Procesos en la Inquisición de Toledo (1575-1610). Manuscrito de Halle*, Madrid, Trotta, 2005.
- Viñas y Mey, Carmelo; Paz, Ramón, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Ciudad Real*, Madrid, C.S.I.C., 1971.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*

Rafael Ramos Nogales
(*Universitat de Girona*)^{*}

Abstract

Se da noticia de dos nuevas continuaciones manuscritas del *Espejo de príncipes y caballeros*: una *Quinta parte*, distinta de la ya conocida, y una *Sexta parte*. Ambas fueron escritas por el jurista Juan Cano López, que ejerció como escribano real en Madrid entre 1609 y 1639, y se pueden fechar entre 1637 y 1640. Se presenta brevemente las dos partes, que en realidad funcionan como un único texto, al arribo de la edición zaragozana de todo el ciclo aparecida en 1617-1623, y se profundiza en la pervivencia del gusto por los libros de caballerías tras la publicación del *Quijote*.

Palabras clave: Siglo XVII, manuscrito, continuación, *Espejo de príncipes y caballeros*, *Quijote*, libros de caballerías.

I give a notice of two new manuscript sequels of *Espejo de príncipes y caballeros*: a *Quinta parte*, different from the previously known one, and a *Sexta parte*. Both were written by the lawman Juan Cano López, who performed the profession of «escribano real» in Madrid between 1609 and 1639. Both parts can be dated between 1637 and 1640. In this paper, after a brief presentation of the manuscripts, I argue that they were written as a unique text, a sequel of the last edition of the whole cycle, published in Zaragoza between 1617 and 1623. Finally, I conclude that books of chivalry have remained in the public's taste even after the publication of *Quijote*.

Keywords: 17th Century, manuscript, sequel, *Espejo de príncipes y caballeros*, *Quijote*, romances of chivalry.



Para Carolina Valcárcel

Resulta cada vez más evidente que los libros de caballerías castellanos no desaparecieron de una forma tan sencilla, rápida y definitiva como tradicionalmente se había pensado. En efecto, los últimos nuevos títulos que se llegaron a publicar fueron la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez, impresa en 1587, y el *Policisne de Boecia* de Juan de Silva y Toledo, aparecido en 1602, con quince años de distancia entre uno y otro, de manera que parecía lógico suponer que cuando apareció el *Quijote*, en 1605, el género estaba dando sus últimas boqueadas. Aunque durante ese mismo periodo, entre 1587 y 1602, todavía se reimprimieran algunos viejos títulos aparecidos en la primera mitad del siglo xvi (*Belianís de Grecia I-II* y

^{*} Este estudio ha sido posible merced al proyecto FFI 2014-53050-C5-5-P, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad. También he de agradecer la valiosa ayuda que me han prestado Nuria Martínez de Castilla, Sergio Moreno y Adalid Nievas.

Cristalián de España en 1587; *Amadís de Grecia* en 1596, *Primaleón* en 1598, etc.)¹, todo parecía indicar que las andanzas editoriales de estos caballeros de ficción prácticamente habían llegado a su fin cuando Miguel de Cervantes decidió darles el tiro de gracia con su *Quijote*. Esa era, como queda apuntado, la opinión generalizada hasta hace unos pocos años.

Sin embargo, ante ese panorama establecido, no dejaban de resultar sorprendentes la reedición de las dos primeras partes de *El caballero del Febo*, efectuada en Zaragoza en 1617, seguidas prontamente por la reimpresión de su tercera parte en 1623 –aunque redistribuida ahora como tercera y cuarta partes, para que el resultado final resultara más homogéneo–. Como responsable de todo el conjunto aparecía el librero Juan de Bonilla, que contó con el taller de Juan de Lanaja y Quartanet para realizar la impresión de la primera parte y con el de Pedro Cabarte para las demás. En todas ellas, una serie de características comunes (un mismo grabado y distribución de portada para las partes segunda y tercera; una distribución similar del texto en los cuatro volúmenes, una misma estructura y disposición para los epígrafes, unas mismas capitales, unas mismas cabeceras, etc.) daban cuenta de que se trataba de un único y ambicioso proyecto editorial desarrollado durante seis años, y la cantidad de ejemplares conservados de la serie en bibliotecas de todo el mundo hace pensar, además, que el resultado fue un éxito comercial rotundo². Independientemente de que estas nuevas impresiones se hayan contemplado en alguna ocasión como un desagravio a los caballeros de la Cofradía de San Jorge de Zaragoza, más o menos humillados en la segunda parte del *Quijote*, en detrimento de los caballeros de Barcelona³, su aparición y éxito dejan de manifiesto que, incluso después de la publicación de esta novela, los libros de caballerías seguían gozando del favor de muchos lectores. Algo parecido vendrían a demostrar los varios libros manuscritos copiados y, en algún caso, escritos en este mismo periodo, como *Selva de caballerías*, *El caballero de la Luna*, *Bencimarte de Lusitania* o, sobre todo, la *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, conocida hasta el momento y que necesariamente se debe fechar con posterioridad a 1623⁴. Todas esas evidencias, tanto impresas como manuscritas, revelan en fin que, lejos de desaparecer por completo del horizonte de lecturas del

¹ Para cuanto se refiere a antiguas ediciones de libros de caballerías, véase Eisenberg y Marín Pina (2000).

² A los numerosos ejemplares reseñados por Eisenberg y Marín Pina (2000, 324, 330 y 332) hay que sumar cuatro juegos completos más: uno, que había pertenecido a Isidro Bonsoms, finalmente localizado en la Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona (Bon 9-IV-16 y 17); otro en la Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela (12903 [1 y 2]; 12904); otro en la Biblioteca Nazionale Universitaria, Turín (F*.i.26 y 27), y otro en la Österreichische Nationalbibliothek, Viena (65.Q.19 1-2 y 3-4). Hay también otros ejemplares sueltos no recogidos en ese repertorio: de la primera parte (Österreichische Nationalbibliothek, Viena: *48.P.29); de la primera y la segunda (Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense, Madrid: Res. 890); de la tercera y la cuarta (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa: Res. 225A).

³ Cfr. Eisenberg (1995, 23-24).

⁴ Para cuanto se refiere a los libros de caballerías manuscritos, véase Lucía Megías (2004). Para la *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros* conocida hasta el momento, véase Lucía Megías (1998). Elisabet Magro García prepara actualmente la edición de esta última obra como tesis doctoral, bajo la dirección de José Manuel Lucía Megías.

primer tercio del siglo xvii, los libros de caballerías siguieron gozando del aprecio de un amplio sector del público bastantes años después de la publicación del *Quijote*, que teóricamente había acabado con ellos.

Es precisamente en ese contexto, en el que este género sigue gozando de cierta vigencia, en el que cobra pleno sentido la aparición de dos nuevos libros de caballerías manuscritos desconocidos hasta el momento: una nueva *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, distinta de la ya conocida, a la que sigue una *Sexta parte*. Ambas se descubren, finalmente, obra de Juan Cano López, un conocido escribano real bien documentado. Y valga adelantar que entre los datos más interesantes que depara el estudio de esos dos nuevos títulos destaca el que se deben fechar después de 1637 y quizá en los aledaños de 1640. Bien entrado, pues, el siglo xvii y llegando casi a su mitad.

La sorpresa del hallazgo, sin embargo, es bastante relativa. Además de que, como queda dicho, el gusto por la lectura de los libros de caballerías no desapareció sin más tras la publicación del *Quijote*, hay que recordar que el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, más conocido por el apodo de su protagonista inicial, *El caballero del Febo*, fue uno de los que se mantuvo más vivo en el imaginario popular español. Un búsqueda rápida entre los títulos más conocidos de diferentes ámbitos culturales del Siglo de Oro (literatura, historia, moral, etc.) revela más de sesenta menciones de los personajes de estos libros entre 1580 y 1695 (véase el Apéndice 1), y no cabe duda de que una búsqueda exhaustiva revelaría muchas más. Sus aventuras, además, pasaron pronto al romancero y al teatro⁵. Todo ello, sin olvidar que, desde todos esos campos, sus personajes saltaron repetidas veces a las cabalgatas festivas en todo el mundo hispánico⁶. Y dejando a un lado todas esas referencias literarias, los inventarios de librerías y bibliotecas nos demuestran documentalmente que fue un ciclo conocido en todos los ámbitos sociales y fácilmente accesible a un amplio número de lectores durante toda esa época⁷. El propio *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias echó mano de este título cuando tuvo que definir los libros de caballerías⁸. Cuando ya casi nadie recordaba a Palmerín de Olivia, a Clarián de Landanís ni a Felixmarte de Hircania, Amadís y el Caballero del Febo –y quizá, en

⁵ Lucas Rodríguez, *Romancero historiado*, pp. 168-188, aunque otros de esos poemas también circularon en compendios manuscritos, como demuestra el *Cancionero del bachiller Jhoan López*, I, pp. 47-48. En el teatro, destacan el auto *El caballero del Febo* (c. 1630), de Juan Pérez de Montalbán (a veces atribuido a Francisco de Rojas Zorrilla), y las comedias *El caballero del Sol* (1617), de Luis Vélez de Guevara; *Querer por solo querer* (1622), de Antonio Hurtado de Mendoza; *El castillo de Lindabridis* (1661), de Pedro Calderón de la Barca o *El mérito es la corona* (1674), de Agustín de Salazar y Torres. Véanse, sobre estas cuestiones, los estudios de García de Enterría (1985-1986), Baranda (1997), Marín Pina (1997) y Demattè (2005).

⁶ Véanse, entre otros muchos festejos que se podrían aducir, los de Baeza en 1618; México en 1621, y Barcelona en 1633 que mencionan, respectivamente, Lucía Megías (2007, 336), Astrana Marín (1948-1958, VII, 502) y Givanel Mas (1915, 17).

⁷ Véanse solo, entre otros muchos posibles, los trabajos de Catalá Sanz y Boigues Palomares (1992, 60), Bolaños Donoso (2007, 24), Weruaga Prieto (2008, 257 y 379), Díez Borque (2010, 119, 123, 142 y 144). Se pueden completar y actualizar con la consulta del portal *IBSO: Inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro*.

⁸ Véase el Apéndice 1, núm. 9.

menor medida, Belianís de Grecia— mantuvieron entre los lectores del siglo xvii la imagen de los viejos héroes de los libros de caballerías⁹. Desde este planteamiento, pues, la aparición de dos nuevas continuaciones para un ciclo caballeresco tan famoso no viene sino a confirmar un éxito y una vigencia más que conocidos.

Descripción del manuscrito

Las dos nuevas partes han llegado hasta nuestros días en los folios del manuscrito 24 del Archivo y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, en el Palacio de Santa Cruz de Madrid¹⁰. El códice está compuesto actualmente por 472 folios, más varias hojas de guarda al principio y final del volumen. Está foliado en el margen superior derecho de cada hoja recta en época coetánea en números arábigos y con tinta negra (ff. 1-473). Esta foliación presenta algunos errores: no se numera el f. 3 y falta el 4 (sin que afecte al texto); el vuelto del f. 20, en blanco, se había pegado antiguamente por medio de obleas al recto del folio siguiente (entonces sin numerar, pero modernamente numerado a lápiz como 20b), también en blanco (aunque eso tampoco afecta al texto, que no se interrumpe); se ha borrado el número del que sería el f. 28 (aunque, por el envés, todavía se puede ver un 31) y se salta de ahí al 32 (aunque se ve que se han arrancado varios folios, tampoco falta texto); el f. 83 se había numerado previamente como 82, 85 y 86, números que aparecen tachados; el f. 340 y el f. 342 se numeraron previamente, acaso por simple descuido, como 330 y 332; aparecen dos folios 416 y el f. 429 se había numerado previamente como 428. La mano que realizó esa foliación es la misma que escribió el resto del libro, incluidos sus ladillos, y que anotó, al final de cada parte, cuántos capítulos la componían (véase, más abajo, el apartado dedicado al copista).

El soporte del cuerpo del manuscrito es el papel (c. 317 × 213 mm), que no presenta un guillotinado homogéneo. De color amarillento, presenta una filigrana: una cruz inscrita en una lágrima invertida, similar aunque no idéntica a muchas otras bien documentadas en España, Italia y Francia entre los últimos años del siglo xvi y los primeros del xvii¹¹. Aunque de mala calidad, el papel se conserva en relativo buen

⁹ Por todo esto no parece fundada la sorpresa de Márquez Villanueva a la hora de comentar los poemas preliminares del *Quijote*: «No sabemos, verbigracia, por qué Cervantes echaría mano de caballeros tan poco agradados como don Belianís de Grecia o el del Febo» (1995, 148).

¹⁰ Una primera descripción del manuscrito, bastante desaliñada, la ofreció Santiago Rodríguez (1974, 253-256). Quiero agradecer desde aquí a doña Cristina González Martín, a doña Pilar Casado Uso, a doña Ana Isabel Cerrada Jiménez y a don Juan Carlos de Miguel Rodríguez, en el Archivo y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, todas la facilidades que a lo largo de estos quince últimos años me han puesto para trabajar con este manuscrito. Hoy se puede consultar libremente en el portal del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación a la sección Fondos digitalizados - Colección de manuscritos de Archivo y Biblioteca, a la siguiente dirección URL:

<https://fondosdigitalizados.maec.es/mainframe.asp?APPNAME=ID0001&TCMD=APPINIT&USER=Web_Manuscritos&PASSWORD=wm> (cons. 02/12/2016).

¹¹ Así, por ejemplo, en Siracusa (1583), Carcasona (1592), Perpiñán (1595 y 1596), Milán (1600), Turín (1606), Lucca (1617), etc. Véanse Briquet (1923, núms. 5684, 5687, 5688, 5690, 5703 y 5704) y Piccard (1981, núms. 653 y 654).

estado, a pesar de presentar numerosas manchas de humedad y tinta. Esta última, muy ácida, se ve por transparencia en muchos de los folios, dificultando la lectura del texto; en algunos casos corroe ligeramente el soporte.

Todo el volumen está escrito por una misma mano (son característicos sus trazos de la *s* final, de la *z* y de la *g*, por ejemplo) aunque en muy distintos momentos, en letra procesal con tendencia a itálica y con tinta negra, hoy marrón oscuro. Solo las llamadas de atención, en los márgenes (véase abajo), se podrían atribuir a otra mano. Los títulos de cada libro y la lista de personajes encantados en el Castillo de Marte (f. 422r) se escriben a línea tirada pero, en general, ambos libros se han escrito en dos columnas. Los títulos de cada libro, de cada capítulo y las primeras palabras de cada uno de estos aparecen escritos en un cuerpo ligeramente mayor que el resto, aunque al tratarse de un manuscrito claramente utilitario esto no siempre resulte uniforme. Los capítulos van precedidos de un calderón, igual que muchos de los poemas, epístolas, epitafios e inscripciones intercalados en el texto, aunque en otras ocasiones se enmarcan entre trazos verticales, a veces rectos y a veces ondulados. El fin de algunos capítulos o secciones adopta forma de *cul de lampe*; otras veces, se imitan adornos tipográficos. Como signos de puntuación aparecen puntos, dobles guiones (que suelen equivaler a un punto y aparte), unos cuantos signos de interrogación y muchísimos paréntesis.

Como no parece que se haya utilizado ningún sistema de pautado, tanto el ancho de las columnas como el número de líneas fluctúa notablemente, dependiendo del grosor de la letra y del espacio interlineal. La columna b del f. 168r llega a medir 62 mm de ancho, frente a la columna b del f. 104v, que llega hasta los 95 mm, pero la mayoría miden entre 70 y 80 mm de ancho. En consecuencia, el espacio entre las columnas también es muy variable. Igualmente, la columna a del f. 82v presenta 70 líneas de texto, en letra muy reducida, frente a las 35 de la columna a del f. 34r; dos casos extremos, aunque por lo general la mayoría suele presentar entre 40 y 45 líneas. En algunos folios (26v-32v) un ligero trazo vertical separa las columnas, dando al conjunto un cierto aire de regularidad. Al pie de cada columna, independientemente de que sea la primera o la segunda, tanto en el recto o en el verso del folio, se incluyen una serie de letras o incluso una palabra corta que hacen las veces de reclamo. Aunque, por lo general, se repiten en la columna siguiente, en muchas ocasiones no es así.

A partir del f. 5v, y con la excepción de los ff. 102r, 227r, 355r (los inicios de cada libro), a lo largo de todo el códice se repiten, centradas, idénticas cabeceras: «speio de principes» en los folios vueltos, e «y cavalleros» en los rectos. Asimismo a partir del folio 3r y en todos los folios rectos aparece una pequeña rúbrica a pie de página, entre las dos columnas; al haberse girado el folio al poco de efectuarla, con la tinta todavía húmeda, en la mayoría de los casos también se ha estampado esta rúbrica en el folio vuelto anterior. Repartidos por todo el manuscrito, numerosos ladillos informan de los personajes que aparecen en los episodios («Genaro» 16r; «Rosilvera» y «Lucella» 22v; «Claridiano» [28v]; «G[igante] Floronte» y «G[igante] Bulsor» 32v; «Orelío» 55r; «Celia» 68v, etc.), del desarrollo de la acción («Batalla de Bravorante y Brufaldoro», 5v; «Prosigue» 83r; «Globo» 208r; «Babilonia» 219r; «Razonamiento del príncipe don Heleno» 222r; «Egipto» 261r, «Certamen» 267v,

etc.), de la relación de tal o cual pasaje con los otros libros del ciclo («Capítulo 14 de la 4ª parte» 101v; «Capítulo 5, 2ª parte» 132v; «16 libro, 4ª parte» 168v; «1º libro, 3ª parte» 244r; «capítulo 2º, libro 2º» 337r; «Capítulo 31, parte 4» 415r, etc.) o de las autoridades aducidas en el texto («In *Civitate Dei*») y «fray Luis de Granada» 5r; «Oratio en su *Arte poético*» 82v; «Oratio: “Omne tullit etc.”» 83r; «El que no tiene pundonor no necesita de [*del.*: honra *corr.* honor]» 257v; «Homero» 402r; «Livio, III *Decada*» 405v; «Lucano, lib. 7º» 406r, etc.). Claramente desligadas de esos usos referenciales, y en numerosas ocasiones, en los márgenes aparecen también algunas correcciones que no se pudieron incluir en la interlínea. Asimismo, esporádicamente, manecillas, cruces y otros avisos («Nota» 62r, 77v, 79r, 112v, etc.) destacan un pasaje especialmente interesante. Estas últimas marcas son las únicas que parecen de una mano diferente

Todo indica que la escritura del volumen se efectuó a la largo de un periodo de tiempo bastante largo. Además de que presenta diferentes trazados de letra, desde el más regular, claro y compacto hasta el más deshilvanado, que se podrían considerar indicios de diferentes momentos en su escritura, otros detalles permiten observar que el autor volvió frecuentemente sobre su escrito para corregir estilísticamente algunos pasajes, enmendar sus pequeñas equivocaciones (como el nombre de algunos personajes) o para ampliar algunas de sus secciones.

El volumen presenta una encuadernación moderna holandesa en media piel marrón y papel *scrotel romantique* de tonos marrones y ocre en los planos, y *caillouté* de tonos azul celeste en el interior. Apareta ser de la segunda mitad del siglo xix y fue efectuada ya en la biblioteca del Ministerio de Estado. De costura muy apretada, la encuadernación no permite abrir correctamente el volumen e imposibilita el estudio de la estructura de los cuadernos. Al realizarse, se añadieron al manuscrito cuatro folios satinados de guardas de color ocre al principio y otros cuatro al final. Las tapas no presentan adornos ni filetes, y miden 327 × 216 mm. El lomo tiene un grosor de 65 mm y está decorado con siete finos dobles filetes dorados horizontales. Contando desde arriba, entre el segundo y el tercero se lee, en letras doradas «espejo | de principes | y cavalleros»; entre el cuarto y el quinto, «m.s.»; y entre el sexto y el séptimo, «ministerio de estado». En el espacio que quedaba entre el quinto y el sexto filete se ha pegado una pequeña etiqueta blanca y azul, con la signatura «M» escrita con bolígrafo azul y «24», en negro, marcado con un tampón numerador. Debajo de esta quedan las marcas de una etiqueta anterior, hoy desaparecida. Se ignora la historia de este códice antes de su ingreso en la Biblioteca del Ministerio de Estado (1833-1938), origen del actual Ministerio de Asuntos Exteriores. Muchos de los libros de ese fondo habían pertenecido previamente a la biblioteca de Manuel Godoy pero este, en concreto, no presenta su conocido *ex libris* ni ninguna otra marca de posesión, aparte los sellos de su actual biblioteca, ya de mediados del siglo xx.

Dos detalles de esta rápida descripción merecen un comentario detenido. En primer lugar, resulta significativo que la disposición de las columnas, el formato de la letra (al menos, en líneas generales), las cabeceras, los calderones y los ladillos, imiten un libro impreso. En ese mismo sentido, la rúbrica al pie de cada uno de los folios parece imitar la aprobación que realizaba un escribano en cada una de las hojas de un original preparado para la imprenta. Todo, en fin, indica que el manuscrito se realizó

para que imitara un libro impreso o, al menos, preparado para su impresión. No es difícil imaginar el motivo. Por un lado, así se convertía en un códice que se podría conservar junto a los otros libros del ciclo, concretamente los que se habían impreso en Zaragoza en 1617-1623, a los que claramente sigue en la disposición de la historia (recuérdese, a tal efecto, que siguiendo esas ediciones considera la *Tercera parte* de Marcos Martínez dos partes diferentes: la *Tercera* y la *Cuarta parte*). Resulta claro que son esas ediciones las que, con sus medios, intenta imitar, reproduciendo incluso sus mismas cabeceras. Por otro, aun y con todas las limitaciones que se desee, de esta manera, aparentemente se le confería al manuscrito la autoridad, el empaque de un volumen impreso; ya no parecía una simple obra de entretenimiento destinada a un uso puramente individual.

En segundo lugar, destaca la importancia de las numerosas correcciones y ampliaciones que presenta el manuscrito, labor que solo pudo haber realizado el autor de las obras, no un simple copista. Uno de los aspectos más valiosos que va a deparar el estudio de estas dos nuevas continuaciones es que, merced a todas esas enmiendas, se puede seguir el fielmente el proceso creativo de estas partes: la redacción inicial, su relectura y corrección, su ampliación, etc. Por un lado cuentan las revisiones más sencillas: simples retoques, enmiendas y pequeñas adiciones, que suelen aparecer a continuación de lo tachado previamente, entre líneas o, si no caben ahí, en el margen de los folios, compartiendo espacio con los ladillos. Se eliminan repeticiones, se matizan acciones, se corrige el nombre de algún personaje, etc. Valgan los siguientes ejemplos:

Estimulados desta verdad, en memoria de su valentía y desasastrado fin nacido de su mismo valor, no hallando andando en sus caballerías más sumptuosos teatros ni más oportunos en honra de sus trofeos por las incomodidades que los tiempos y [*del.*: incómodos *corr.*: desapacibles] lugares aparejan en fracasos [*add.*: intempestivos y] impetuosos, fueron por mi hijo Rosicler colgadas del árbol donde las halló el rey Brufaldoro (8r).

Si una mujer, por fiel criada o amando –que una y otro es [*add.*: fuerza de] amor–, se delibera a un negocio, por difícil que parezca a sus débiles fuerzas, bien podrá faltar por ellas, pero [*add.*: no] a sus peligrosas y extraordinarias diligencias (59r).

Le respondió que aquella dama era una señora ofendida de cierto agravio particular y así como ofendida, hasta recuperar su [*del.*: agravio *corr.*¹: pasado agravio *corr.*²: ofensa], como era ley de duelo, venía en aquel disfrazado hábito (100v).

Conociendo el caudal de su saber y el del docto [*del.*: Nabato *corr.*: Lupercio] y el de su maestro Selagio, temiendo alguna afrentosa venganza injusta de la justa justicia que a su depravada malicia se había hecho, el honor le incitaba a trastornar mares, aires y tierras remotas y lejanas a la suya (153r).

Sabida cosa es que el sol, con la potencia de sus ardientes rayos, de lo húmido de la sierra evaporiza y desentraña lo más denso y polvoroso –que, por ser rareza, lo hace comunicable– hasta subtilizallo y convertillo en la elemental región media; de cuya natural influencia, contraria del ardiente y demasiadamente [*add.*: raro y] cálido que llama la filosofía ‘fuego elemental’, allí se congutina y condensa la nube que, con parte de natural y mucho más con milagrosa providencia, se convierte en agua (207v).

No lo ovo bien hecho cuando la columna [*del.*: se *corr.*: por sí se] transformó en una estatua de bronce muy alta y desemejada (242r).

Corajoso, se enternece y lamenta lo que a poderse remediar con los puños o posibles remedios de su caudaloso ánimo no puede ser, cuyos irremediabiles imposibles le obligan a lacrimosos sentimientos [*add.*: mayormente cuando concurren mujeriles lágrimas] (302r).

A un tiempo entraron en la gran tienda la gran sabia [*del.*: Fabia *corr.*: Medea], ya quitada la antifaz del rostro, y el sabio Lupercio (347v).

Ansí como allegó el príncipe donde estaba, le dijo [*add.*: prorrumpiendo feroz]: «¿Dónde va el desatinado?» (416 bis r).

Con no menos presencial respeto qu'el suyo le acompañó, haciéndolos abrazar y reconciliar en uno [*add.*: a lo amigable]. El sabio –sabio, al fin– Selagio dijo en público, para que lo oyesen los altos emperadores y demás príncipes y señores, hablando con el príncipe don Clarisel: «¿Hasta cuándo, príncipe soberano, habéis de tener suspendidos a tan altos príncipes, vuestros amigos?» (454r).

Excepcional es, sin embargo, que muy frecuentemente el autor volvió sobre algunos pasajes ya escritos y corregidos, y se complació en añadir, con letra de cuerpo menor y trazos más finos, nuevos fragmentos de texto en el espacio que le quedaba libre en la interlínea. Ya no se trataba tanto de corregir o adicionar lo que había escrito según su voluntad, como de ampliar algunas de sus secciones con más o menos segmentos de una extensión concreta: una línea de texto. Es, sin duda, una muestra de virtuosismo estilístico que solo en alguna ocasión tuviera que efectuar cambios mínimos sobre lo ya redactado, si bien hay que reconocer que, en la mayoría de los casos, esta actitud supuso lastrar su escrito con impertinentes incisos retóricos. En los siguientes ejemplos aparecen algunos de esos usos que, como queda de manifiesto, pueden abarcar pasajes más o menos extensos:

De aquí, pues nacen vuestros atrevimientos, computando vuestras fuerzas y miembros doblados con algunos [*add.*: amenguados, pusilánimes [*del.*: y] afeminados y] débiles hombres que os las sufren (20v).

No siendo vós el mensajero, también me doy a creer que nunca o tarde [*add.*: dexaremos sus amados padres y imperio de][*del.*: careceremos *corr.*: carecer]de su vista (43v).

Llegando a los airados príncipes, se ahinojó en tierra, haciendo lo mismo los que le acompañaban, y sumisos pidieron en su lengua, [*add.*: con evidentes muestras de piedad, que] aplacasen su furia (93v).

Como decís, veo la cosa tan empeñada –no tanto en honrosa reputación como en tenacidad de todos– que lo hallo por cosa difícil, y tengo [*add.*: por cosa averiguada con larga y costosa] experiencia que entre los más de los humanos hombres han lugar las conveniencias y pasiones discordes, pero en llegando a encontrarse los sabios y doctos, a cada uno le parece que la sciencia que el arte le comunicó fue singularizalle y escogelle [*add.*: entre los vivientes, por singular y raro], el cielo y la naturaleza para deidad colocada en suprema hierarchía de los otros hombres (162v).

En el gran salón estaba, [*add.*: poco menos sosegado que con ánimo y aspecto corajoso y

vengativo], tratando de aquel [*add.*: en su concepto consultivo y decisivo] grave caso con algunos de su supremo consejo (222r).

Y es lo bueno que, pensando soldar tan evidente defecto si acaso son reprehendidos dicen, sin saber lo que se trataba, que no importaba nada [*del.*: lo que se trataba *add.*: la causa de lo interrumpido con su particular excusa frívola y necedad canónica], equiparando su particular pretensión al gusto y entretenido artificial supuesto de la respectable [*add.*: continua, cuando no lo mereciera, la agradable] conversación. Y, en fin, aun [*add.*: cuando el venerable atento se viciara,] que por la mayor parte los que [*add.*: lo estragan con envidia o intempestivos] en semejante yerro incurren son hombres que llaman ‘de castañeta’, o que no se les da nada por el bien o mal decir, quedan canonizados de la nota necia por la discreta consideración [*add.*: pues, según el Filósofo, aquel es entendido cuanto más se allega a la razón y verdad] (247v).

Brufaldoro, rey africano, tenía entendido bárbaramente que su fortaleza, [*add.*: absoluto poder con aplauso de sus súbditos] y naturales dones no eran debidos a otro dios que la naturaleza misma (293r).

Dadme vuestra bendición, con que [*del.*: me *add.*: seguro] prometo, con ella y el [*add.*: por mí adorado y reverenciado y] benigno cielo –que a él plego mostrásemme propicio–, que saldré, no dubdo, bien del trance que se me ofrece (324v).

Pero no fue posible, a lo menos de los príncipes Lindauro, Corrado y demás camaradas, que como heridos leones fueron por besar las manos al príncipe don Clarisol y a la bella infanta Clarabella su hermana; los cuales y los sabios los rescibieron [*add.*: cordial, reverencial, amigable y] benignamente, encargándoles el secreto, y mucho más que descubriesen ser mujer la bella Clarabella (371v-372r).

Resueltos aquellos treinta y dos galeones a embestir a los de aquellas armadas innumerables, hecha señal de acometer, [*add.*: contiguamente juntos y apiñados] se metieron los treinta y dos entre una escuadra de más de cien bajeles, disparando los unos y los otros saetas, piedras, chuzos y lanzas, y otras armas arrojadizas y ofensivas, con grandes alaridos y gritas. Cuatro de aquellas gruesas naves enemigas [*add.*: del soldánico bando] se aferraron del gran galeón del Febo, donde iba el gran Bravorante almirante Rosicler con el grande Alfebo y otros extremados caballeros (429v).

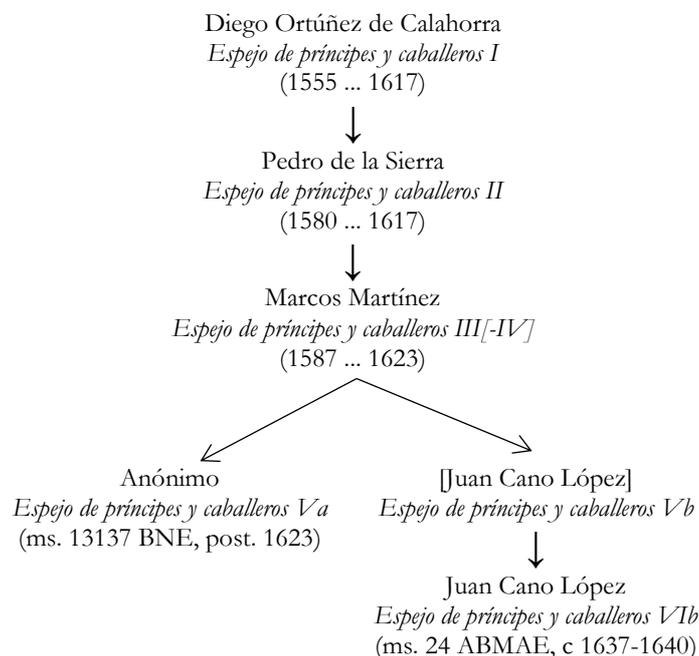
Tenía en sus manos una pesada y acerada porra, la cual esgrimía a dos manos con admiración particular. Ya le habían mostrado a su primo, [*add.*: el ínclito, grande y magnánimo] Bravorante, y por acreditarse con él, antes de le hablar, de intento se ponía a su lado para que atendiese a mirar sus proezas (458r).

Unas apostillas y otras, en fin, permiten acceder al proceso de gestación de estas obras. Y todavía se pueden aducir otros casos más interesantes. En efecto, en los folios [3r] y [28r], coincidiendo con esos extraños huecos en la foliación y con las hojas arrancadas de la primera parte del *Quinto libro*, se pegaron sendos pedazos de papel sobre los folios originales, con una nueva versión del texto que no permite leer lo que se había escrito previamente debajo. En otras ocasiones, y también únicamente en ese primer libro del *Quinta parte*, se tachó una columna entera (71v) o parte de ella (101v). En el del 71v, por ejemplo, el autor estaba a punto de narrar el duelo entre Claramante y Clarabel cuando se dió cuenta de que había olvidado describir la entrada en liza de este último, así que tacha todo lo escrito y, en el 72v, divisa sus armas y su mote y vuelve a incluir el inicio del duelo. En el 101v, en

cambio, decidió comenzar un nuevo libro, por lo que tachó el inicio del capítulo que había empezado a escribir. Todos esos fragmentos resultan ser especialmente valiosos pues, más allá de las correcciones y añadidos estilísticos de los pasajes anteriores, revelan de primera mano el proceso creativo de todo el conjunto. En suma, todos estos detalles parecen sugerir que, en un principio, el autor se limitó a redactar la *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, quizá únicamente su primer libro, y que solo en un momento posterior se decidió a añadir la *Sexta parte*. Para eso, tuvo que volver sobre el texto que ya había escrito, suprimir algunos episodios y efectuar algunos cambios. En este sentido, estas dos obras ofrecen un fecundo campo de investigación, aquí apenas esbozado.

Dos nuevas partes para un ciclo caballeresco

Como queda dicho, estas dos nuevas continuaciones se han de contemplar a la zaga de las ediciones zaragozanas de 1617-1623. De ahí toman su numeración y un modelo de impreso al que imitar. Y su argumento, como es de esperar, da comienzo donde acababa esa *Cuarta parte*: las damas de la corte han sido raptadas misteriosamente, y todos en Constantinopla están pendientes del duelo entre Bravorante y Brufaldoro. Este sería, pues, el esquema argumental de todos los libros conocidos del ciclo:



Antes de proseguir, sin embargo, es importante discernir si las dos nuevas partes aquí estudiadas constituyen una o dos obras distintas. Todo indica, más bien, que se trata de un trabajo unitario. En un principio, como queda dicho, parece que solo se pensó en hacer una breve continuación, quizá solo el libro primero de la

Quinta parte, que es el que presenta mayores signos de alteración (errores en su foliación, tachaduras, hojas arrancadas, etc.). Sin embargo, sea llevado por su creatividad, sea por el deseo de imitar en todos sus detalles la impresión que le servía de modelo, el autor decidió finalmente redistribuir su trabajo y convertirlo en dos partes divididas a su vez en dos libros cada una. Quizá por eso Juan Cano López no especificó su nombre al frente de los dos primeros libros, pero sí de los dos últimos. Queda claro, sin embargo, que esa distribución en cuatro libros y dos partes es una mera convención. Los dos hilos narrativos principales que se habían dejado sueltos al final de la cuarta parte se resuelven en los dos extremos de estas obras: el enfrentamiento entre Bravorante y Brufaldoro concluye en los primeros capítulos, mientras el rescate de las damas raptadas se retrasa hasta el segundo libro de la *Sexta parte*. De hecho, el «Prólogo al lector» (Fig. 1) se refiere al texto árabe original como una obra «en dos tomos» (1r), sin especificar si estos se corresponden con libros o partes, pero lo más probable es que este se redactara cuando todo el conjunto estuviera acabado. Resulta significativo, por último, que, si bien hacia la mitad del primer libro de la *Quinta parte* una compañía de caballeros griegos parte de Constantinopla «en demanda de las robadas damas» (65r), finalmente acaba dirigiéndose a las justas de Roma y, de allí, a Silepsia, en socorro de la reina Eufronisa. Desde luego, no deja de resultar sospechoso que ese giro argumental casi coincida con la columna tachada del 71v y el baile de foliaciones del 83, ya mencionados. Es un tema al que habrá que prestar mucha atención cuando se empiecen a estudiar detenidamente estas obras.

En un primer momento puede parecer extraña la aparición de dos *Quintas partes* independientes —la ya conocida y la aquí presentada, seguida esta por una *Sexta parte*— para la misma obra pero, a pesar de considerar que ninguna de ellas llegó a imprimirse, por lo que la difusión de ambas debió ser bastante limitada, el hecho no viene sino a confirmar, una vez más, el prolongado éxito de este ciclo caballeresco. Desde ese planteamiento basta recordar que no es la primera vez que un relato de ficción famoso tuvo dos continuaciones diferentes. Restringiendo la búsqueda exclusivamente a los principales géneros narrativos del Siglo de Oro, entre los libros de caballerías merece recordarse *Clarián de Landanís* (1518), continuado independientemente por un segundo libro de idéntico título (1522) y por *Floramante de Colonia* (c. 1518-1524); entre los libros pastoriles, es bien sabido que la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559) fue continuada, también de manera independiente, por Alonso Pérez (1563) y por Gaspar Gil Polo (1564), e incluso *Lazarillo de Tormes* (c. 1552) gozó de dos continuaciones autónomas: la anónima (1555) y la de Juan de Luna (1620). El fenómeno, además, no se ciñe a las obras fundacionales de un ciclo, pues fue la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva (1534) la que fue continuada primero por Gaspar Gómez de Toledo con la *Tercera celestina* (1536) y luego por Sancho de Muñón con su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542). De esta manera, las dos *Quintas partes* de esta obra no parecen algo tan extraño, sino un fenómeno bastante habitual en la literatura de ficción y, desde luego, otra muestra indudable de un índice de popularidad bastante elevado durante el primer tercio del siglo xvii.

Cabe, incluso, una segunda interpretación: que el autor de esta nueva *Quinta parte* no quedara satisfecho con la antigua *Quinta parte*, por lo que decidiera ignorar el

trabajo de su predecesor y escribir una nueva continuación de la historia, retomando el hilo narrativo en el mismo punto que este había comenzado. Aunque hasta el momento no ha aparecido ningún indicio relevante de que así fuera, también de esta actitud se pueden aducir ejemplos anteriores, como muestra, sin ir más lejos, Feliciano de Silva, autor del primer *Lisuarte de Grecia* (1514), donde retoma el hilo de las aventuras amadisianas no al final de la obra de su predecesor, Ruy Páez de Ribera, autor del *Florisando* (1510), sino al final de *Las sergas de Esplandián* (c. 1496) de Garcí Rodríguez de Montalvo. Asimismo, no contento tampoco con el octavo libro de la saga, el segundo *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526), continuó el primero con *Amadís de Grecia* (1530), al cual solo a regañadientes, y por exigencias de la imprenta, aceptó titular como «novenno libro» del ciclo amadisiano. Y también en el ciclo de los Palmerines se puede comprobar que el binomio *Palmerín de Olivia-Primaleón* (1511-1512) tuvo dos continuaciones: *Platir* (1533), para el que su autor, Francisco de Enciso, reescribió el final de la obra precedente, y *Palmeirim de Inglaterra* (c. 1540), escrito por Francisco de Morais sin tener en cuenta el texto anterior, aunque también modificó ligeramente el final del *Primaleón*.¹² Sea como sea, ambas posibilidades son una prueba indudable de la pervivencia y vigor del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*, y de los libros de caballerías en general, precisamente hacia la época en que, según el punto de vista tradicional, había perdido el favor de los lectores.

Tradición y originalidad

Poco hay de novedoso en el argumento general de esta obra. En líneas generales, el primer libro de la *Quinta parte* relata el misterioso viaje de Arquisilora y Claridiano a la Gran Bretaña, donde, en un ambiente bucólico, por fin pueden dar rienda suelta a su amor, y la forma en que el malvado Astulfo intenta arrebatarse el reino a Eufronisa. Finalmente, la mayoría de los caballeros protagonistas coinciden en las justas de Roma y marchan juntos a Silepsia para reponer a la reina en su trono. El segundo libro comienza en Constantinopla, que sufre continuamente los encantamientos del mago Selagio. Los hijos de Claridiano y Arquisilora son encerrados en una torre de cristal, y solo podrán ser liberados por un caballero. Desde todo el mundo acudirán los mejores paladines en su rescate, y el autor relata las aventuras que viven muchos de ellos en su camino, y que les llevan al polo antártico, a Egipto y a diferentes islas del Mediterráneo.

La *Sexta parte* se centra, fundamentalmente, en las hazañas de una nueva generación de caballeros, sobre todo de Deifebo, hijo de Lindabel y Belarda, y de Clarisol y Clarabella, hijos de Claridiano y Arquisilora. En el primer libro, estos últimos son los protagonistas de la guerra contra Brufaldoro, que había traicionado la amistad de los caballeros griegos, de la guerra de Portugal, de la aventura del Castillo de Acero, de las Cueva de los Amantes y del Castillo del Ramo. El segundo relata las hazañas de Clarisol y Clarabella para conseguir el rescate de las damas de la corte, retenidas en el Monte Olimpo. Mientras tanto, Constantinopla es atacada por una

¹² Sobre todas estas cuestiones, aquí apenas esbozadas, véase Ramos (en prensa).

coalición de reyes paganos. El relato finaliza bruscamente al final de un folio, cuando está a punto de narrar el duelo entre Brocharte y Clorión, y es de suponer que ahí, con el fin del combate o su suspensión, concluiría el libro. Significativamente, el argumento llega a su fin casi en el mismo punto en que comenzó, pues Brocharte es primo de Bravorante y Clorión es el hijo de Brufaldoro.¹³

Como se puede comprobar en este apretadísimo resumen, no faltan los elementos propios de la mayoría de los libros de caballerías: grandes aventuras en los confines más remotos del mundo, transformaciones, gigantes, enanos, monstruos, magos, naves mágicas, palacios encantados, combates extraordinarios, anagnórisis, pruebas amorosas, etc. Tampoco faltan otros elementos más característicos entre los que ocuparon el imaginario caballeresco durante la segunda mitad del siglo xvi, como el destacado papel de las damas guerreras, las remisiones a la mitología clásica o unos velados ecos ariostescos, similares a los que ya habían aparecido en los títulos anteriores del ciclo. En las fiestas caballerescas y cortesanas no faltan las letras de justadores, y el texto se salpica de poemas de toda clase (sonetos, romances, canciones, letrillas, etc.), epitafios, inscripciones, carteles de desafío, razonamientos y arengas. Junto con su uso del entrelazamiento, todo concuerda con lo que se podía esperar de un libro de caballerías más.¹⁴

En esa misma línea de continuidad de motivos y tradiciones, en el prólogo general a ambas partes el autor afirma una vez más no ser tal, sino únicamente la persona que presenta a los lectores el contenido de un misterioso manuscrito antiquísimo en lengua árabe en el que se habían compilado las crónicas de diversos sabios historiadores, como Lirgandeo, Artidón, Galtenor y Lisardo, testigos presenciales de muchos de los episodios narrados. La letra era tan enrevesada que Juan Cano López solo pudo llegar a leerlo gracias al auxilio que le prestó «un grande alfaquí, que de su república estaba en esta corte —cifra del mundo— en negocios graves», y que era, además «gran romancista» (1r). Asimismo, lo presenta como una historia rigurosamente verídica, dato avalado por la antigüedad del testimonio: «Fielmente se tradujo y yo lo escribí, en que no puede haber dubda de la legal concordancia. Mayormente que, cuando su letra antigua y sudada no acreditaran su verdad y estimación, le hicieran crédulo el verle encuadernado en tablas y hojas de marca mayor, doradas ellas, y las hojas con cintas de nácar, y en funda verde de Damasco» (1r). El hecho de que aparezcan encantamientos, prosigue, tampoco resta un ápice de veracidad a lo narrado: «testigos son jueces y ministros de justicia, que cada día proceden contra hechiceros y brujos» (1r). Asimismo, las extraordinarias hazañas protagonizadas por los caballeros no son sino unos actos heroicos más, similares a los que se relatan de otros héroes en las «verdaderas historias» que todos aceptan, como los que aparecen «en la del famoso castellano Rodrigo Díaz de Vivar, cognominado el gran Cid Campeador; con la del gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba; García de Paredes; Céspedes en las *Guerras del levantamiento del Nuevo Reino de Granada*; Bernardo del Carpio; [...] don fray Prudencio de Sandoval, en su *Historia*

¹³ En el Apéndice 2 se reproduce la que sería la tabla de ambas partes.

¹⁴ Sobre las características generales del género y su evolución, véanse los completos panoramas que ofrecen Sales Dasí (2004) y Marín Pina (2011). Sobre todo el ciclo, véase Campos García Rojas (2002).

cesárea, del invicto emperador nuestro señor Carlos Quinto; [...] el maestro Florián d'Ocampo, Ambrosio de Morales, Gerónimo Zurita, Garibay Zamalloa, padre Mariana y otros generales y particulares historiadores» (1v-2r).

Si bien desde todos esos campos estas dos nuevas partes no aportan grandes novedades al ámbito de los libros de caballerías, no ocurre lo mismo con otros detalles. Y, desde luego, ahí radica uno de sus mayores atractivos.

Entre los más sobresalientes cuenta su diálogo con la tradición caballeresca anterior, sobre todo la española. Al igual que hicieran Francisco Barahona en *Flor de caballerías* (1599) o, en otro contexto, Gilbert Saulnier du Verdier en *Le roman des romans* (1626-1629), Juan Cano López retomó algunos personajes de los libros de caballerías anteriores, ajenos a su ciclo, y les otorgó un pequeño rol en su propia obra. Así, en el transcurso de las pruebas del Castillo de Marte, cuando la infanta Clarabella se enfrenta a las grandes guerreras de los tiempos pasados, al lado de personajes de la historia más o menos mítica, como la reina Semíramis, la amazona Pantasilea o la mismísima diosa Palas Atenea, aparecen las valientes Galercia y Pintiquinestra (400v), personajes arrancados, respectivamente, del *Policisne de Boecia*, de Juan de Silva y Toledo, y de diferentes libros del ciclo amadisiano, como *Lisuarte de Grecia* o *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva.

Pero las mayores sorpresas en este ámbito de la intertextualidad las depara «el gracioso enano Morgante —que lo era por extremo, y muy entretenido—» (202r), escudero del príncipe Clarabel. Para empezar, su nombre y su naturaleza se convierten ya en una nota humorística, pues en la tradición caballeresca Morgante es el nombre de un gigante del ciclo carolingio. Además, resulta claro que esta perspectiva está buscada desde el primer momento, pues ya desde su irrupción en el relato el personaje hace un resumen de sus viejas cuitas amorosas por una giganta imbricada precisamente en ese ciclo:

—Discreto Morgante, ¿has sido enamorado?

—Sí, señor, y poeta por mis pecados, que parece que se llaman este arte o oficio el uno al otro como la sarna al rascar —perdone Vuestra Grandeza el estilo, que parece viene a pelo, aunque grosero—, y así digo que yo también me enamoré en un amor tan conforme. Que, habiendo leído el *Libro de Carlomagno*, cuando llegué a ponderar lo que hizo Amiota la giganta, esposa de Ferragús, alcaide de la Puente de Mantible, sobre haber muerto a su marido aquellos caballeros franceses que llamaron Doce Pares [...] desde entonces, digo, me enamoré de aquella valerosa giganta Amiota (203r-v)¹⁵.

Aunque, en efecto, algunos de los enanos de los libros de caballerías asumieron funciones similares a las de los bufones de corte, objetos de chanza fácil, la figura de Morgante las sobrepasa, pues la mayoría de las características del personaje parecen directamente inspiradas en las del escudero Sancho Panza. Por un lado, no le faltan las confusiones verbales típicas de su modelo. Así, por ejemplo, cuando habla de los caballeros de Carlomagno, se refiere a ellos como «aquellos franceses pares y nones» (203v). Asimismo, a las pocas horas de entrar al servicio de Clarabel se imagina prontamente recompensado por sus servicios, pero no como gobernador de una

¹⁵ Véase *Historias caballerescas del siglo XVI*, II, pp. 554-558. Con todo, cabe recordar que se trata de la esposa de Aufeón, no de Ferragús.

ínsula, sino con el oficio mucho más práctico y provechoso de regidor o alguacil de corte, para los que –según él mismo afirma– no es necesaria mucha inteligencia:

Por eso había el Divino Proveedor Dios proveído en la república de aquella corte dos oficios para tontos: o regidores o alguaciles de corte. El uno no necesitaba de inteligencia para su ejercicio, mas de votar por lo que el otro antecedente; y el alguacil, en más que de saber hacer una ejecución o de prender a un hombre. Ansí que príncipe, mi señor, si yo me casase con una gigante que traigo en pretensión de la corte de Boecia, ya he echado mi cuenta de comprar regimiento. Pues, aunque parezca insulso y sin provecho –como, en efecto, lo es sin dubda usado bien aquel oficio, y cueste no lo que vale, por valer poco, sino mucho–, por eso se compra, con comprarle –más de necesidad que se necesidad–, autoridad de poder echar rumbo de galas, arancel de cortesías, coche, y titular a un bajo –por naturaleza y adquisita– hombre, siendo enano, de caballero regidor. Y es conocido de los carniceros y placeras fruteras, y hay comisiones con buenos salarios, motivo envidioso del bien ajeno (204r)

En ese mismo enrevesado razonamiento, Morgante revela otra de las características más conocidas de Sancho Panza: su afición por los refranes y las frases hechas, y por ensartarlos uno detrás de otro.

Créame Vuestra Alteza, soberano príncipe que sé dónde me meta el zapato y que lo tengo todo bien experimentado, y que desde el príncipe hasta el más abatido vasallo todos somos hombres en nacer y morir y en achaques naturales comunes. Y yo, aunque enano, no me tengo en menos que otro; y alcanzo que mucho pretendo en cargos para imitar los réprobos que, no alcanzados, profesan virtud a costa de hipocresías. Y, como dice bien el refrán –con la segura ayuda de la dicha escasa–, la ocasión hace al ladrón, y el capteloso en la oferta blanda absconde la ponzoña. Y el mismo oficio ha muchas o pocas tretas, para las cuales no es necesaria filosofía. [...] Y preguntando a otros compañeros más versados y diestros –habituados desde su noviciado, aunque necios–, que semejantes oficios han usado, cursando cátedras del interés y aplauso se hace un hombre de bien –con gana de acertar– diestro engañador y ganacial, mayormente que con la golosina de adquirir y la segura granjería todo se facilita, y nadie nació enseñado (204r-v).

En paralelo a esos proyectos de enriquecimiento futuro, tampoco le faltan a Morgante reflexiones eminentemente prácticas, como la necesidad de dormir bien, sin desvelos amorosos, para descansar convenientemente, o la importancia de la cena y el desayuno en la vida diaria:

En este sitio conveniente para el natural y humano reposo qu'el antepasado cansancio pedía, aproximándose la noche, pidió el príncipe al gracioso enano de cenar, de que abundante y regaladamente venían en el barco proveídos, así por arte mágica como de lo que de Silepsia hizo prevenido matalotaje el enano (202v).

Confieso, señor, de parte mía, que semejantes desvelos pesados que decís no me desvelan de manera que no obren en mí libremente mis corporales sentidos, y ansí me ministran a tiempos convenientes las necesidades necesarias a la conservación de vivir. Causales a las más útiles de la comodidad propia, en tanto que la de acudir a vuestro principal servicio me da lugar. Ya yo estoy prompto a ensillar los caballos y a que, en desayunándonos, para esforzar lo frágil y débil sensible que solicita en mí –en especial luego que despierto– el apetito, caminemos o nos estemos quedos en este lugar, como mandedes; que, si necesario es, me atrevo a fabricar breve aquí capaz albergue para nuestras comunes y decentes comodidades, y huir las inclemencias del

invierno y verano (207r)

En otras ocasiones, simplemente se avisa de lo agudo de sus intervenciones, que distienden los momentos más sublimes con una nota de humor. Así, cuando la corte de Boecia celebra con una gran cabalgata el rescate de la princesa Poncilena y el matrimonio con su libertador:

De cuando en cuando el entretenido Morgante, con sus donaires, entretenía al príncipe su señor y a aquellas altas señoras; unas veces tomando materia política de los cocheros de la carroza, preguntándoles si eran gallegos, y por sus edades, cartas de examen de el oficio y otras cosas de gusto y entretenimiento, con lo que la princesa —y con la vista de su príncipe, tan valeroso como agraciado, y tan agraciado como a su voluntad rendido— iba muy ufana (253r)

O cuando un disforme enano, enviado por el sabio Merlín, irrumpe en esas mismas fiestas acompañado de un temible salvaje y solicita para su señor las armas del príncipe Torismundo de España:

En aqueste trance hubo un rato entretenido, porque el enano Morgante, con mucho donaire, preguntó al enano, que vestidas traía las armas de su amo el príncipe —por causarle menos peso que trayéndolas liadas—, que si era armado caballero, a que le respondió el enano, vergonzoso, que no lo era; ofreciéndole Morgante, si quería recibir el orden de caballería, que él se la daría. El cual respondió que no había nacido con bríos tan alentados que pasasen a más impulsos de ser hortelano cerca de la fuente de Merlín, en una aldea; sobre cuyo ministerio le hizo otras preguntas entretenidas hasta darle las armas de Torismundo, con que se fueron él y el selvaje, dejando toda la gran sala en gustos[ísima fiesta por lo principal della (253v-254r)

Es importante resaltar, en ese sentido, que el príncipe Clarabel advierte prontamente y con gran sorpresa que, entre los múltiples disparates que dice continuamente su enano, se entretejen abundantes dosis de discreción. Por eso le solicita su ayuda, y le ruega que le sirva de contrapunto racional y práctico en sus arrebatos caballerescos:

Admirado, pues, el discreto y virtuoso príncipe Clarabel de los disparates con aparentes concertos —y, para muchos, concertados—, de aquel su enano Morgante, respondiéndole, [...] le dijo:

—En mucho más te estimo, amigo Morgante, y al sabio que te envió para ministrarme. Agora, pues, vengo a entender lo que había, dubdando, imaginado: que qué causa podía mover al sabio que tal bien me hizo —que lo reconozco por tal— en enviarme tal servidor, siendo cosa no acostumbrada en semejantes amigos sabios, cuando algo nos envían, no empero enviarnos quien nos ministre, no siendo sin algún particular misterio. Y con el que en tu saber se asegura y encierra, ya más comunicado, el sabio me da a pensar que en ti me enviaba, cuando no su sustituto, un pedagogo, ayo, maestro y un verdadero amigo en mis tristezas. Téngole en mucho, y a ti en mucho más, y estoy a él y a ti bastantemente agradecido. En lo que comenzaste y aquel me advertiste de que me recate en mis demostraciones y sentimientos amorosos evitando la nota pública, está bien. Y así, para que veas cómo desearé corregirme en orden a tu doctrina y mostrarme más dócil que tenaz, siempre —de aquí adelante te mando— que me veas irme despeñando —que puede ser con la violencia de responder o so afecto de accidental amor—, me harás una seña, tirándome de la espada o, si te pareciere alta, de las grebas estando armado o calzones no lo estando, para que, entendiéndola, me reforme a tu corrección (205r-v).

Todos esos detalles (las trabucaciones léxicas, los refranes, las preocupaciones prácticas, el interés por los oficios reales, los razonamientos absurdos, su sentido del humor cazarro, la agudeza escondida tras los aparentes disparates o la amistad que, al fin, aparece entre el caballero y su escudero) parecen evocar la figura de Sancho Panza, visto ya como contrapeso del extremo idealismo de don Quijote. Se trataría, en efecto, de una imitación burda y tosca, muy desviada de la apreciación actual del personaje cervantino pero muy en consonancia con otras reelaboraciones que tuvo durante el siglo xvii.¹⁶ Pero junto a ese peculiar remedo del escudero también se podría percibir otro guiño similar al propio don Quijote de la Mancha. Así, cuando el príncipe Lindabel debe liberar de su prisión en el Castillo del Ramo al Sultán de Egipto, una ninfa le informa que eso solo será posible tras pelear a brazo partido

con un hombre robusto y luchador, traído a este lugar para este efecto de una provincia de la España Citerior que llaman Mancha, que se muestra visible y corporalmente al que con él viene a la peligrosa lucha. Y el caballero que le derriba es digno de que se le conceda entrada para la prueba del troncoso árbol que se ha de arrancar de raíz, y se baja el rastrillo de aquella levadiza puente francamente. Hasta agora, de más de dos años a esta parte, no han sido más de dos veces, las que han renovado el doloroso martirio del aflegido soldán, dos caballeros de los muchos que han luchado con el manchego valiente, que se llama por sobrenombre Maroto, y él ha derribado vergonzosamente más de ducientos en este tiempo. Y aunque estos dos con mañosas zancadillas le derribaron, no por eso salieron con la empresa de arrancar el arraigado árbol (178v-179r)

A lo largo de los folios siguientes, las alusiones a «Maroto el manchego», «el luchador manchego», «el robusto manchego», «el valiente manchego» o «el fuerte manchego» (179r-180v) se repiten incesantemente hasta la estrepitosa derrota de este. Tan machacona insistencia, con los orígenes manchegos del personaje, y tan curioso y vulgar nombre, terminado en «-oto» (frente al «-ote» final de don Quijote), desde luego, no pueden resultar casuales en un libro de caballerías escrito después de la obra que, en principio, había venido a acabar con todos ellos. Es importante destacar también que Maroto no lucha con armas, como lo hacen los verdaderos caballeros, sino con sus propias manos, «rastrero y mecánico modo para pelear» (179v). Todo el pasaje, pues, se puede contemplar como un divertido guiño literario, en el que un personaje de la ficción caballeresca se venga de otro personaje, don Quijote, que, desde el punto de vista de su autor, ni por asomo se podía considerar un auténtico protagonista de los libros de caballerías, sino un simple bufón risible con pretensiones de caballero. Resulta significativo, en fin, que uno de los principales atractivos de este nuevo libro de caballerías sea que adapte algunos de los detalles de la obra que con más ahínco los había criticado, creando así una suerte de diálogo literario, a medio camino entre la imitación, la parodia y la crítica, entre ambos textos.

Otra característica notable de estas dos partes, como se habrá podido comprobar en muchos de los fragmentos transcritos, es su peculiar estilo, recargado hasta el límite y plagado de incisos, y de incisos dentro de los incisos. Frecuentemente, ese virtuosismo retórico arruina algunas escenas o parlamentos que

¹⁶ Véase, por ejemplo, Salazar Rincón (2004, 213-228).

podrían resultar atractivos literariamente. El exceso en el ornato del discurso se eleva prácticamente en todos los folios, retorciendo hasta el límite la sintaxis. Y no es menor su pretensión desde el punto de vista léxico, pues en la mayoría de las ocasiones el autor prefiere las formas aparentemente más latinizantes para muchas de las palabras que utiliza («aequipara», «cognominado», «subceso», «asumpto», «dubdosa»...) y, cuando no, simplemente adopta un latinismo flagrante («exalto», por el *exaltus* latino, con su significado de «alabado, ensalzado»; «refusar», por el latino *refusare*, con su significado de «rechazar, evitar», etc.). Sea como sea, reviste el interés de que encarna un nuevo estado en el desarrollo estilístico de los libros de caballerías, que se va modificando paulatinamente desde los usos de la última prosa medieval castellana y los distintos rumbos de la narrativa renacentista hasta los aledaños de la prosa de componentes más barrocos y preciosistas.¹⁷ Es, en fin, el segmento que le faltaba al género para presentar todas las etapas en la evolución del discurso narrativo del Siglo de Oro.

Unida a su alambicado estilo, otra característica interesante de estas dos partes es que están plagadas de digresiones extra-argumentales. Como ya hicieran Ludovico Ariosto o Mateo Alemán, al principio o al final de la mayoría de sus capítulos, el autor, Juan Cano López, incluye largos excursos sobre diversas cuestiones (la moral, el amor, el buen gobierno, los ejercicios militares, la justicia, la decadencia de las costumbres, etc.), más o menos ligadas a lo narrado en cada instante, pero que para nada interfieren con el argumento. Actúan, más bien, como reflexiones personales al hilo del desarrollo de los acontecimientos. Así, la reticencia de Arquisilora hacia el cortejo de Claridiano le da pie a comentar cómo el amor suele herir con más fuerza a aquellos que con más ahínco se le resisten (10v); los cánticos que se entonan en los bautismos de los príncipes Bembo y Polifebo le permiten extenderse sobre el poder evocador y casi místico de la música religiosa (23v); los planes de venganza del mago Selagio le recuerdan que el odio en el corazón de un hombre es peor que el infierno (24r); el retiro bucólico de Arquisilora y Claridiano, volcados en su amor, le permiten evocar las excelencias de la vida sencilla y sin preocupaciones (37r), etc. Hasta tal punto son continuas estas digresiones que en un momento dado el autor se ve obligado a explicar el motivo de esta actitud:

Siguiendo el parecer de algunos doctos, cultos y escolásticos varones, he usado comenzar los capítulos de lo agregado desta grande historia con exordios invictorios o introducciones preambulares, epilogando con antecedentes en diferencia de lo relativo de que usaban los antiguos escriptores gigantes (183v).

El autor deja claro, así, no solo lo novedoso de su proceder, sino que –desde la perspectiva de la falsa autoría que trasluce en el «Prólogo al lector»– todas estas digresiones son verdaderamente suyas y no se encontraban en el manuscrito original árabe que finge traducir. Se trata, sin duda, de una muestra de orgullo creador. En consonancia con esta actitud, frecuentemente remite a las autoridades que utiliza para estos comentarios: de ahí que cite repetidas veces a Aristóteles, Tito Livio, Horacio,

¹⁷ Véanse, por ejemplo, los componentes del contexto estilístico narrativo esbozados por Bonilla Cerezo (2006).

Séneca, Lucano, Flavio Josefo, San Agustín o Petrarca, a los que añade algunos autores coetáneos como Alejo Venegas (c. 1497-1562), fray Luis de Granada (1504-1588), Francisco de Borja (1510-1572), Jerónimo Sánchez de Carranza (c. 1539-c. 1608), Jerónimo de Florencia (1565-1633) o Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) y Lope de Vega (1562-1635), de quienes menciona sendos poemas. En otras ocasiones aduce ejemplos clásicos o históricos, e incluso llega a referir algunas anécdotas extraídas de sus lecturas o vividas, casi pequeños cuentos, como argumentos que refuerzan sus ideas. Así, al explicar que los deseos de un príncipe nunca han de ser discutidos y siempre deben ser respetados:

No es fuera de propósito lo que un gran consejero d'estado dicen dijo entrando en el dicho consejo cierto criado privado de otro príncipe, diciendo que el príncipe estaba resuelto a hacer tal camino y que le había parecido consultallo con su consejo de estado, a lo que respondió el consejero: «Si el príncipe está resuelto a hacer ese camino, no hay para qué se trate de sus convenios o inconvenientes, sino del carruaje para su viaje» (38r)

En otra ocasión, para ejemplificar que la mejor estrategia del esgrimidor es atacar siempre por el centro y no desde los extremos, narra una divertida escena ocurrida recientemente en Madrid, protagonizada por un lacayo abusón y una valiente turrонера:

Dice un hidalgo que ha poco tiempo que él y dos capitanes, hallándose en las gradas de San Felipe de Madrid, vieron que un lacayo de cierto príncipe, hombre presumptuoso, robusto, feroz y bastantemente corpulento –requisito a tal oficio a su parecer y de otros semejantes competente, y a la acción que intentó este– allegó a una mesa de una mujer turrонера, a la cual tomó sin pagarla un pedazo de turrón. La cual sobr'ello le tiró una pesa de hierro, dándole con ella en las espaldas, en cuya venganza el furioso lacayo sacó la espada, con la cual, levantada en alto, fue a dar una cuchillada a la débil mujer. Y ella, qu'el cuchillo de partir su mercadería tenía en la mano diestra, para librarse de aquel espectáculo amenazante, se fue para el lacayo. Y tan presto como levantó el brazo derecho de su espada, la turrонера le asió con la izquierda mano de la guarnición, tan aferrada, unida a su descomunal fuerza, que junto con el cuchillo amenazante no le dejó ser diestro de sus acciones; y ni aun los capitanes y el que el caso refería no la podían desaferrar de la espada ni de impedirle a que con el cuchillo boto no le matase (110r)

Madrid es, en efecto, la ciudad en la que se sitúa Juan Cano López cuando efectúa todas estas digresiones, por lo que se puede afirmar también que es en esa ciudad en la que se escribieron estas dos partes. Allí es donde el supuesto alfaquí le habría ayudado a leer el original árabe y allí es donde se contextualizan las anécdotas que relata, como cuando refiere el extraño nacimiento de unos niños albinos: «negro y negra atezados han producido en Madrid, metrópoli de España, hijos totalmente blancos» (436r).

Las digresiones más interesantes, por supuesto, son las dedicadas a la reflexión sobre las obras literarias. En este sentido, es notable su atención por el mundo del teatro de la época. Este aparece mencionado desde el mismo prólogo de la obra, pues en sus primeras líneas se alude al famoso Sánchez, «el remendón de Madrid» (1r), quien hacia esos años se había convertido en el cabecilla del público de los corrales de comedias y podía hacer triunfar o fracasar una comedia el mismo día de

su estreno si esa era su voluntad. Asimismo, a lo largo de las dos partes se compara repetidas veces al público lector con los mosqueteros del teatro (1r), se alude a la triste manera en que los dramaturgos deben plegarse a los gustos de su público (82v) o se destaca la utilidad que presentan las comedias para transmitir una enseñanza moral de manera mucho más directa y efectiva que una simple enseñanza teórica (227r).

Como es de esperar, también incluye algunas reflexiones sobre la utilidad de los relatos de ficción, especialmente los caballerescos. En ese sentido, justifica el hecho de narrar casos terribles y espantosos porque su lectura puede esforzar el ánimo de quienes los leen (301v) o explica lo difícil que resulta escribir un libro de caballerías, dedicado a narrar hechos valerosos y sacrificados, cuando la mayor parte de los jóvenes caballeros de su época viven ociosos en la corte (327r).

Autoría y fecha

También son muy abundantes las digresiones (sobre cómo las leyes humanas son una copia de las leyes divinas, [28r]; sobre cómo todos deben acatar la justicia, 365v; sobre la necesaria imparcialidad de los jueces, 411r, etc.) y los detalles argumentales (procesos, investiduras, interpretaciones de una ley, etc.) relacionados con el mundo de la legislación. De hecho, la minuciosidad del lenguaje empleado en estos fragmentos permite suponer que el autor de estas dos partes, Juan Cano López, era un buen conocedor de las leyes y de los procesos judiciales.

Amaneció el siguiente día y, dándose unos a otros todos el común parabién, se trató de ayuntamiento público en público consistorio, juntándose abogados de ambas partes. Propúsose en primero lugar la causa detectable criminal cometida sin causa por los soberbios Barbarante y Lancharón, señores de aquella Ínsula Fortunata, en conquistar la Ínsola Fuerte siendo de ajeno y conocido señor, y tal señor como el príncipe Brandafidel, con legítimo y derecho título *ab initio* poseída y enseñoreada. Leyéronse las leyes señoriles de aquel político gobierno de unas y otras islas, y concordando con la causa se declaró por legítima la declarada sentencia. Pero como sea ordinario en malas conciencias de malos letrados, por sus intereses, engañando a los míseros y apasionados litigantes, formar letigios de lo justificado cuando aun no tengan otro provecho sino contradecirlo —que es un diabólico presupuesto de la tenacidad y malicia detestable— buscando por lo mucho que hay escrito —que no es poco inconveniente para pervertir la paz universal— argumentos —cuando no criminales y nocivos— frívolos para controvertirla, allegaron sofísticos (143r-v).

Ese dominio de la terminología específica y esa preocupación por el correcto funcionamiento de las instituciones jurídicas induce a buscar al autor en el ámbito de las leyes, el mundo de los letrados de Madrid, que es la ciudad a la que se refiere continuamente. De inmediato surge de entre los libros y documentos la figura del escribano real Juan Cano López, activo en esa ciudad entre 1609 y 1639 y bastante relacionado con los círculos literarios de la época, pues aparece en muchos de los documentos conocidos sobre Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Juan Pérez de

Montalbán o los corrales de comedias.¹⁸ Las coincidencias en el nombre, en su trabajo, en la ciudad en que escribe o en los círculos literarios en que se mueve son totales. Otro detalle vendría a reforzar esa identificación, y es que el autor se presenta ante sus lectores como un hombre de edad algo más que madura,¹⁹ y, en efecto, hacia la fecha en que se debieron escribir esas dos partes (véase más abajo), el escribano Juan Cano López se encontraba ya en el fin de su carrera profesional. Se trataría, pues, de otro letrado aficionado a los libros de caballerías que decidió pasar de la lectura a la creación, como Dionís Clemente (autor del *Valerian de Hungría*), Jerónimo Fernández (autor del *Belianís de Grecia*) o Marcos Martínez (autor de la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros*).

Son varios los indicios que pueden servir para datar, siquiera de forma aproximada, estos dos nuevos títulos. El término *post quem* debe ser 1637 pues, al tratar de las desmedidas exigencias del público en los corrales de comedias (82v), se citan algunos versos de la «Égloga a Claudio» de Lope de Vega, poema recogido póstumamente en *La Vega del Parnaso*, que apareció ese año. Ciertamente, esta composición tuvo una edición independiente anterior, fechada hacia 1634-1635, y quizá una restringida circulación manuscrita en los años anteriores,²⁰ pero la manera en que Juan Cano López se refiere a su autor («después de tan larga vida como la suya») parece revelar que, para el momento de la mención, este ya había fallecido y el poema se percibía como un acto de arrepentimiento.

También resulta un buen indicio para fechar la obra el hecho de que, a lo largo de las dos partes, se manifieste un profundo encono hacia todo lo francés. Casi todos los personajes de esta nación aparecen motejados de gabachos, arrogantes, pusilánimes y afeminados. Asimismo, en los combates de la Aventura del Purgatorio de los Amantes, las infantas guerreras Clarabella, Clenarda, Lindaura y Polinarda derrotan humillantemente a los espectros de los pares Roldán, Oliveros, Montesinos y Durandarte (319r-321r). Posiblemente debe interpretarse todo ello como un eco de la guerra que enfrentó a ambos estados desde 1635 hasta 1659.

El término *ante quem* lo proporciona una alusión a las obras del jesuita Francisco de Borja antes de su canonización, hecho que se produjo en 1671. Entre esos dos extremos, 1637 y 1671, cobra especial importancia la alusión, ya mencionada, al maestro Sánchez, «el remendón de Madrid», que ejerció su tiranía escénica hacia los años cuarenta del siglo xvii.²¹ Una datación prudente, pues, situaría la redacción de estas dos partes entre 1637 y 1640, convirtiéndolas, así, en los últimos

¹⁸ Véanse solo Cotarelo (1907-1909, I, LXXX y II, XIV); Pérez Pastor (1910-1926, I, 439 y IV, 377); Agulló y Cobo (1967, 207); Varey y Davis (1997, 105 y 118); Garrido (2000, 474). El Archivo Histórico de Protocolos de Madrid conserva los protocolos notariales de Juan Cano López, escribano real, desde el año 1609 al 1639: tomos 3108-3115.

¹⁹ «Y yo digo, lector amigo, que –aunque no te toque–, si dijeres que te toca, con ella y la que yo te ofrezco te toques de modo que, si fueres de provecsta edad, puedas cubrir tus tintes, y si presumido crítico mancebo, melifluo, afeitado, con guedejas, rizos y peto de cartón –con quien esta armígera obra es imposible hable–, la refuses, notes, censures y digas della y en ella como te parezca más útil a tu deseo» ([3r]).

²⁰ Véase Rozas (1983).

²¹ Lo mencionan, entre otros, Juan Caramuel en *Primus Calamus*, de 1668, y el padre José de Alcázar en su *Ortografía castellana*, de c. 1690; *apud* Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972, 290 y 329).

libros de caballerías castellanos conocidos hasta el momento.

Es importante destacar este «hasta el momento» por diferentes motivos. Por un lado, porque a lo largo de estas dos partes se anuncian aventuras que nunca se llegan a emprender, de manera que se deberían relatar en nuevas continuaciones del ciclo. Y, en efecto, el propio Juan Cano López, encarado ya el fin de la *Sexta parte*, anuncia que piensa ponerse pronto manos a la obra para escribir la *Séptima* y la *Octava parte de Espejo de príncipes y caballeros*, en las que narrará, entre otras aventuras, los tortuosos amores de la infanta Eudemia y el príncipe Clarisol:

Mucha parte desto dicen estos compiladores sabios que tuvo este exalto encantamento, ansi que las damas que por él pasaron no pasaron los quilates de sus bellezas; antes bien, perficionándolas más sobre el hermoso timbre de su lozanía, salieron más lozanas y hermosas, pareciendo la niña infanta Eudemia un ángel del cielo, reconcentrándose desde el punto que se miraron ella y el príncipe Clarisol en un ser de merecer ser amados. Pero eso con tanta escaseza de favores cuales tan esquivos no los rescibió el príncipe Claridiano, su padre de don Clarisol, de la bella y presumida reina de Lira, Archisilora, madre del príncipe y infanta Clarabella, como en esta parte, y en la *Séptima* y *Octava parte* —para que, Dios mediante, prometo esfuerzos—, se dirá (423r).

Aunque prometer una continuación que nunca se piensa llevar a cabo había llegado a convertirse en uno de los rasgos genéricos imprescindibles en el mundo de los libros de caballerías,²² el dato, desde luego, merece tenerse muy en cuenta.

Por otro lado, no hay que descartar la posibilidad de que antes o después aparezcan otros textos manuscritos, hoy todavía dormidos en las bibliotecas más insospechadas. Tal y como se ha expuesto al empezar este estudio, todo parece indicar que, hacia la época en que se escribieron estas *Quinta* y *Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros* el género de los libros de caballerías permanecía vivo en los gustos de muchos lectores. Y parece que alguno hasta intentó llegar a la imprenta. En efecto, entre los papeles del Consejo de Castilla se conserva el expediente de aprobación solicitada por Antonio Prieto de Zabala en 1633 para la *Primera y segunda parte del príncipe Fenisbel, y cercados del desacuerdo*, también titulada por el sobrenombre de su protagonista *El caballero del Fénix*.²³ Los dos títulos que aparecen, el nombre del protagonista (que había aparecido ya en el *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva), el hecho mismo de que no se llegara a estampar durante ese periodo en que se prohibió la impresión de comedias y novelas, remiten a este ámbito. El propio censor de la obra, nada menos que Lope de Vega, afirmaba en su informe «que es lección agradable en que hay muchos ejemplos que pueden imitar los caballeros, así en la cortesía como en las armas», y el censor eclesiástico, fray Baltasar de Buitrago, destacaba su valor «para aprender y enseñarse el arte de buenos caballeros, y destas burlas y ensayos hacer hechos animosos y emprender imposibles, que a veces con el buen ánimo se vencen». En ambos casos, la apreciación de los censores se podría aplicar, sin problemas, a un libro de caballerías. De ser cierta la identificación propuesta, se convertiría en otro indicio de la pervivencia y aceptación de este género muchos años después de la publicación del *Quijote*.

²² Véase Ramos (en prensa).

²³ Bouza (2012, 109-110).

Apéndice 1

Algunas menciones de *El caballero del febo* (1586-1695)

Se recogen a continuación todas las alusiones a *El caballero del Febo* o a sus principales personajes localizadas hasta el momento en la tradición hispánica. El listado no es exhaustivo, ni mucho menos, pero el más de medio centenar largo documentado viene a dar buena cuenta de la popularidad y vigencia de este ciclo narrativo desde los últimos años del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII. La reproducción de los textos, además, permite observar los variados enfoques que reciben esas menciones a lo largo del periodo: elogiosas, intrascendentes, genéricas, despectivas, etc. incluso equivocaciones y falsedades manifiestas. Resulta significativo, también, comprobar cómo muchas de estas menciones se efectúan en paralelo al *Quijote*, sin distinguir entre los libros de caballerías y la novela que se propuso acabar con ellos. Las citas se ordenan cronológicamente, aunque en algunas ocasiones es difícil precisar la fecha exacta de las obras que las contienen. Por razones obvias, se excluyen las incluidas en los diferentes *Quijotes* —tanto los de Miguel de Cervantes como el de Alonso Fernández de Avellaneda— y en las recreaciones y parodias de esas obras.²⁴ También se omiten las adaptaciones dramáticas y romancísticas del ciclo caballeresco original y su aparición en los primitivos repertorios bibliográficos.

1 1586
El caballero del Febo
me acompañó desde casa.

Juan de Salinas, *Poesías humanas*, p. 120

2 1587
Acabado este pleito, por cumplir lo que Vuestra Merced manda, he querido leer con atención la *Minerva*, Y antes de entrar adentro hallo por mi cuenta que contra el título se podría hacer un largo proceso, que a mí, a la verdad, siempre me dio en rostro un no sé qué que tiene de desgarro y del Caballero del Febo.

Minuta de Juan de Grial a Francisco Sánchez de las Brozas
apud. Asensio (1981, p. 75)

²⁴ Confróntese por ejemplo, Guillem de Castro, *Don Quijote de la Mancha*, en *Obras*, II, p. 340; Francisco de Quevedo, *Obra poética*, II, p. 461; *Entremés de las aventuras del caballero don Pascual del Rábano*, en Arellano y Mata Induráin (2005, 914); Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha*, pp. 28 y 148.

3 **1602**
Fray Atanasio Morante, antes de entrar en la religión, escribió *El caballero del Febo*, y en aquellas ficciones tan bien compuestas mostró su raro ingenio, aunque no es de loar emplearle en cosas semejantes.²⁵

Bernabé de Montalvo, *Primera parte de la corónica del Orden de Císter*, p. 306

4 **1604**
Otras muy curiosas, que dejándose de vestir, gastan sus dineros alquilando libros y, porque leyeron en *Don Belianís*, en *Amadís* o en *Esplandián*, si no lo sacó acaso del *Caballero del Febo*, los peligros y malandanzas en que aquellos desafortunados caballeros andaban por la infanta Magalona [...] les parece que ya ellas tienen a la puerta el palafrén, el enano y la dueña con el señor Agrajes, que les diga el camino de aquellas espesas florestas y selvas.

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, p. 392

5 **1606**
Nunca Oriana em seu tempo com mais grandeza provou o *arco de los leales amadores*, ainde que levava consigo a senhora D. Brides e a senhora Dulcineia del Tobozo.

Thomé Pinheiro da Veiga, *Fastigimia*, p. 120

6 **1608**
Otros discretos y prudentes gustan y desean leer libros verdaderos, y de gastar el tiempo en ellos, y no en marañas patrañeras de que otros tienen apetito y reciben gusto, como de *Olivante de Laura*, *El caballero del Febo*, *El caballero de la Cruz*, *Don Quijote de la Mancha* y otros semejantes libros, de que no se saca fruto de buenos ejemplos para imitar lo bueno y huir de lo malo.

Diego Suárez, *Historia del maestro último que fue de Montesa*, p. 8

²⁵ Tan curiosa afirmación de autoría se ha venido repitiendo insistentemente en varias obras a lo largo de los siglos (véase, por ejemplo, Moliner, 2004, 53), aunque nunca ha sido considerada entre los estudiosos de los libros de caballerías. Por descontado, todo parece indicar que carece de fundamento. Fray Atanasio Morante tomó el hábito en el monasterio de Santa María de Nogales (León) en 1547, mucho antes de que apareciera la primera edición de *El caballero del Febo*, en 1555 (véase Muñiz, 1795, 235, y Castellanos de Losada, 1848-1868, XIV, 186-187). Con todo, la noticia da buena cuenta de la fama y vigencia de la obra, pues ni tan siquiera la rigurosa orden cisterciense parece querer renunciar del todo a ella.

7 c. 1609-1635

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 Balianís*, *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.

Jerónimo Pujades, *Crónica universal del principado de Cataluña*, VIII, pp. 116-117

8 c. 1610-1614

[MÚSICOS] La que sabe de memoria
a Lofraso y a *Diana*,
y al *Caballero del Febo*
con *Olivante de Laura*,
[...]
aunque más sepa de aquesto,
o sabe poco, o no nada.

Miguel de Cervantes, *El vizcaíno fingido*, en *Entremeses*, p. 166

9 1611

Libros de caballerías. Los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero del Febo y los demás.

Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 324

10 c. 1612-1620

Y si semejantes vanidades han de mover los ánimos de los españoles a seguirlos, como quiere esta persona, lean de aquí adelante al Caballero de Febo, Amadís, don Belianís, el Caballero de la Ardiente Espada, el de la Cruz, de Trapesonda, don Policisne de Boecia, Cirobante de Dinamarca, Traquitantos de Ponto, el Constantinopolitano rey de los godos, don Floriponesio de Hungría, al Gran

Almirante de la Valaquia, don Rolando, y si más modernas hazañas quisieren, ahí está don Quijote, que en la Mancha pasa tantas aventuras por defender la ley de caballero.

Carta de Pedro Mantuano a un desconocido
apud. Eisenberg (1982, 166-167)

11 y 12

1615

No con curioso deseo de ver esta grandeza, ni menos siguiendo los pasos del ingrato que la llevaba el alma (como algún tiempo, en la era de Amadís y del Caballero de Febo salían las damas), sino hurtando el cuerpo a la justicia, temerosa de pagar con las espaldas algunas travesuras que había hecho con las manos y con la lengua, llegó una dama de Andalucía.

Quedamos en que fuesen veinte mil escudos de renta los que aquella princesa napolitana, que estaba en el su castillo, con sus damas y doncellas, como si fueran las de la era del Caballero del Febo...

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*,
en *Obras*, I, pp. 67 y 235

13

MONTOYA ¿Sois la Infanta
Lindabrides, a lo Febo;
a lo Amadiseo, Oriana;
Gridonia, a lo Primaleón;
Micomicona, a lo Panza,
o a lo nuevo quijotil,
Dulcinea de la Mancha?

Tirso de Molina, *Amar por señas*,
en *Obras dramáticas completas*, II, p. 846

14

1617

Hallarás, pues, que como autor, sacerdote y solitario, no te pongo aquí ficciones de la *Selva de aventuras*, no las batallas fingidas del Caballero del Febo; no sátiras y cautelas del agradable Pícaro, no los amores de la pérfida Celestina, y sus embustes, tizones del infierno; ni menos las ridículas y desparatadas figas de don Quijote de la Mancha, que mayor la deja en las almas de los que lo leen, con el perdimiento de tiempo.

Juan Valladares y Valdelomar, *El caballero venturoso*, I, pp. 8-9

15

Haceos grande amigo de Séneca, porque en cualquier fortuna os mostrará a ser firme. Estas lecciones y otras tales os causarán contento y regalo, bien diferente del que ocasionan los Amadises, Febos y Orlandos; sueños profanos, mentiras y locuras

Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, II, p. 622

16

1618

El valeroso David, que fue tan sabio como valiente y tan valiente como sabio –porque él llevó la cátedra de prima de la sabiduría de Dios, siendo el más sabio y alumbrado de todos los profetas y siendo el más valiente de todos los Aquiles de Grecia y de todos los Hétores de Troya y el más gallardo y valiente capitán de todos los que en el pueblo de Israel hubo–, fue con esto un gusanito de madera; esto es, de los que en la madera se crían, que no de los que cría la tierra. Y con ser tal, fue tan valiente y bravo, que de un solo golpe mató ochenta valentísimos capitanes enemigos suyos. ¡Válame Dios! ¿Qué quiere decir esto? ¿Hay hazaña contada en esos libros profanos y de mentiras, de don Belianís de Grecia o del Caballero del Febo, que se iguale a esta?

Rodrigo de Loaysa, *Victorias de Cristo*, p. 38

17

1619

Ríense muchos de los libros de caballerías, señor maestro, y tienen razón si los consideran por la exterior superficie, pues por la misma serían algunos de la Antigüedad tan vanos y infrutuosos como *El asno de oro*, de Apuleyo, el *Metamorfóseos*, de Ovidio, y los *Apólogos* del moral filósofo; pero, penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la filosofía, es a saber: natural, racional y moral. La más común acción de los caballeros andantes, como Amadís, el Febo, Esplandián y otros, es defender cualquiera dama, por obligación de caballería, necesitada de favor en bosque, selva, montaña o encantamento; y la verdad de esta alegoría es que todo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstros de este libro de la envidia humana contra la celestial influencia que acompañó el trabajo y el vigilante estudio, de cuanto es honesto –como fue opinión de Pitágoras– fundamento y guía.

Lope de Vega, *El desconfiado*, ed. José Rodríguez Rodríguez, en *Comedias. Parte XIII*, I, pp. 732-733

18

1619

Dábame a ratos perdidos
—ya veo cuánto lo fueron—
a leer con mucho gusto
libros de Amadís, o el Febo.

Bartolomé de Segura, *Amazona cristiana*, 31r

19

1620

Como este caballero viandante, segundo don Quijote de la Mancha, aunque se parecía a Amadís y al caballero del Febo en las aventuras soñadas, no se les parecía en la cortesía y castidad, y la susodicha doña María tenía poco de Lucrecia, sin esperar a las bendiciones conyugales, ni aun a que se hicieran las amonestaciones, [...] remaneció, antes de los dos meses y medio, sin ser desposada, preñada.

Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, p. 240

20

1621

Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina, que compuso una dama portuguesa.

Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*,
en *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 27-28

21

[COSTANILLA] Es competidora suya
Marfisa, noble africana,
que también viene al torneo,
de celos y amor armada;
que hoy se ha deshojado el libro,
en el sevillano Alcázar
del Caballero del Febo,
si no de Amadís de Gaula.

Luis Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, p. 75

22

¿1621?

La belleza de aventuras,
aquella hermosura andante,
la Caballera del Febo,
toda rayos y celajes;
ojos de la Ardiente Espada,
pues mira con dos Roldanes;
don Rosicler sus mejillas,
don Florisel su semblante
[...]²⁶

Francisco de Quevedo, *Obra poética*, I, p. 613

23

c. 1625

[BONETE] Cavallero soy del Febo,
que en aventuras tan raras
peleava y no comía.

Luis Vélez de Guevara, *El verdugo de Málaga*, p. 64

24

1626

Más alabanza mereció Virgilio por su *Mosquito* que Claudiano por su *Gigantomaquia*. ¿Quién habrá en el mundo, de sano juicio y mediana noticia de erudición, que no estime en más las *Ranas* de Aristófanes y Homero que los *Caballeros del Febo*? Pues aquéllas durarán con emulación a los siglos, y estos, como fábulas desproporcionadas y vanos encantamientos, perecieron con la vida de su autor, sin admiración ni agradecimiento de nadie.

Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*, II, pp. 259-260

25

1627

No quería sino discursos de ocioso y leyenda de bagamundos, y como trataba de embarazar la memoria y el entendimiento con escándalos de buen saber, ganó de comer y ganó de penar. No dio posada jamás a autor de la Letanía ni del Calendario; solo hospedó al Febo y a Esplandián y a otros tales.

Francisco de Quevedo, *Sueño del infierno*, en *Los sueños*, pp. 562-563

²⁶ Aunque el romance no está fechado, su tono burlón se puede relacionar con el gran escándalo que supuso la aparición en escena de María de Córdoba, por entonces amante del Duque de Osuna, a caballo y ataviada con una extraordinaria armadura, regalo del Gran Turco, a principios de 1621. Véase Cotarelo y Mori (1933, 7-8).

- 26 COSME Aventuras leo
de Esplandián y Amadís,
de Febo y de Belianís.

Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 144 1629
- 27 [CÉSPED] Hombre que con una espada,
entre muchas bizarrías,
puede esperalle Golías,
armado, una cuchillada;
hombre con quien fue Roldán
pollo, y un aprendiz nuevo
el Caballero del Febo
y un enano Esplandián.

Luis Vélez de Guevara, *El Hércules de Ocaña*, p. 52 c. 1629
- 28 [VIVERO] ¿Leyó la crédula dama
libros de caballerías
que osasen contar quimeras
tan indignas de creer?
Pues como cada mujer
juzga estas burlas por veras,
y agrada todo o nuevo,
y a cada dama en Medina
que tiene en vos imagina
un caballero del Febo,
un Artús, un Amadís,
y que si os llega a obligar
en dote le habéis de dar
tres o cuatro Potosís;
aumentáis este deseo
con las suertes que lograsteis
en los toros que matasteis
y en lo airado del torneo

Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia*,
en *Obras dramáticas completas*, IV, pp. 751-752

29

c. 1630

LOPE ¡Como quien no dice nada!
Sin duda, señor, que piensas
que el caballero del Febo
soy, o Belianís de Grecia,
pues a tales aventuras
me envías.

Lope de Vega, *Querer más y sufrir menos*, en *Obras*, IX, p. 65

30

HERNÁN ¡Gran cuchillada, mancebo!
BERNARDO ¡Oh, pesia quien me parió!
Parece que se la dio
el caballero del Febo.

Antonio Hurtado de Mendoza, *Cada loco con su tema*, p. 209

31

1633

VEJETE Capítulo: «Cómo estaba
el Caballero del Febo
aguardando en Dinamarca
unas justas y torneos
por las bodas de la infanta
Lindabridis, y de cómo
le envió el rey de Dalmacia,
su padre, para las fiesta
unas armas encarnadas».
[...]
«Llegó el bravo Caballero
del Febo a la celebrada
corte del Dinamarqués,
cuando por nubes de nácar
rutilante el sol salía
una muy fresca mañana,
en un caballo morcillo
que quitó al conde de Tracia
cuando le venció en Moscovia.»
[...]
Capítulo: «Cómo gana
el Caballero del Febo
todos los premios en ambas

fiestas, y quieren matalle
de envidia, y cómo una enana
dueña le libra del riesgo
y de palacio le saca».

Luis Vélez de Guevara, *El águila del agua*, pp. 197, 199 y 203

32

1635

Si tanto se recrea el común gusto con lo peregrino de los cuentos, lo enmarañado de los amores, lo temerario de la valentía, lo ingenioso de las trazas, lo quimérico de las aventuras, ni en cuanto el Bocacio, el Giraldo, el Bandelo y otros escribieron en toscano, Heliodoro en griego, en portugués Fernán Méndez Pinto, Barclayo en Francia, los autores de los Belianises, Febos, Primaleones, Dianas, Guzmanes de Alfarache, Gerardos y Persiles en nuestro castellano, pueden compararse —puesto que todos son patrañas— con los sucesos portentosos, raros y verdaderos destos tres sujetos.

Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, h. [5r]

33, 34 y 35

1636

¡Oh, famosos varones cuyo valor es digno de eterno laurel y a quien unas lágrimas pusieron en mortal peligro por dar libertad a su duelo, hermosísima doncella! ¿Quién de vosotros se ha de casar con esta gallarda Lindabrides, princesa de alta guisa, de fermosura tan opuesta y lindeza tan sin par?

Perdonadme, rey invicto, y goce yo de vuestra mano libertad, no para probar mis fuerzas no con las horribles guardas del castillo encantado, sino para entregarme voluntariamente a la prisión en compañía de otros muchos príncipes y caballeros que han sido vencidos, aspirando al glorioso desencanto, que si estos, con ser de los más valientes que admita la Fama, a quien dio igual asiento entre los Amadis, Febos, Palmerines, Belianises y Esplandianes, han sido con afrenta vencidos al primer encuentro del invencible gigante Sacridono de Celesiria, guarda de la hermosa Rosidiana y de las otras encantadas doncellas, como cuando yo fuera tan valiente y afortunado que venciera este monstruo, podría vencer la segunda guarda, que es un bravo león, habiendo en vós hecho experiencia de mis desiguales fuerzas.

Aquí necesariamente ha de parecer en juicio el Turco y todo su imperio, sin perdonar a Mahoma y su zancarrón, con un tratado distinto de Alexandría de la Palla, de Italia y del imperio Romano. Contaranse las hazañas del muy famoso y esforzado caballero Rosicler, del Caballero del Febo y todos los caballeros andantes, y rematar con el enigmilla de *Quinque fratres eodem tempore nati etc.*

Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*, 14r, 206r-207r y 290v-291r

36

c. 1636

MAJUELO ¡Oh, caballero de Febo!
Ya estarás por Lindabrides
almibarando deseos,
y con flamantes empleos
no me espantaré que olvides
la no vista Serafina.

Tirso de Molina, *En Madrid y en una casa*,
en *Obras dramáticas completas*, IV, pp. 1267

37

1637

Por Dios, señor Juan Pérez que, si va a decir verdad, yo no he visto cosa de gusto ni he entendido nada en lo que he leído. Si Vuestra Merced comprara al Caballero de Febo, Amadís de Gaula, Palmerín de Oliva, Don Belianís de Greçia y otros semejantes que tienen honra y provecho, y ver aquel valor de aquellos caballeros y aquellas hazañas tan famosas...

Ibrahim Taibili, *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana*,
apud. Oliver Asín (1948, 111)

38

c. 1637

Es su mal el que padece
Claridiana, y ver podemos,
pues hay un ausente firme,
un ángel hermoso enfermo.

Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, II, p. 166

39

c. 1637-1640

HERNANDO Bien doña Clara te ha dado
a entender que es doña Clara,
del gran conde Claros hija,
y nieta de Claridiana,
bisnieta de Claridante
y chozna de una garnacha
clarísima de Venecia,
según lo claro que habla.

Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*,
en *Obras completas*, I, p. 883

40 c. 1640

[GARCÍA] Cosas
emprendes que al Caballero
del Febo el de Trapisonda
las dejó por escondidas
o las perdonó por locas.

Luis Vélez de Guevara, *Cumplir dos obligaciones, y Duquesa de Sajonia*, p. 13

41 c. 1640-1643

ANA Quisieras,
mi bien, tú, que antes de verte,
entre hechicero y profeta,
adivinara en Italia
mi ventura y tu belleza,
y a pesar de Lindabridis
conservara su entereza
el Caballero del Sol,
reservado a la princesa
Claridiana o Clariluna.

Tirso de Molina, *Bellaco sois, Gómez*,
en *Obras dramáticas completas*, IV, p. 1397

42 1642

Don Clarisel de las Flores. Libro de caballerías y aventuras que puede competir con *Amadís de Gaula*, el *Caballero del Febo* y otros. Está dividido en tres tomos de crecido volumen, en folio, conservando los originales don Francisco Jiménez de Urrea en su copiosa biblioteca.

Juan Francisco Andrés de Uztarroz, «Elogio a la
memoria ilustre de don Jerónimo Jiménez de Urrea»,
en Jerónimo Jiménez de Urrea, *Diálogo de la verdadera honra militar*, h. [9v]

43 c. 1648

Bizarro sois sobre todos los del mundo; si os conocieran y alcanzaran los autores de los insignes libros de caballería, las alabanzas que dieron al del Febo y Amadís y otros muchos ilustres varones os las hubieran dado sin duda,

Discursos de la viuda de veinticuatro maridos, en *Curiosidades bibliográficas*, p. 517

44 1649

Notable hombre es Fachín, que le parezca que porque no sale de su aldea Lorenzo García no se puede llamar don Pompeyo de Aragón, de suerte que si saliese de su aldea bien se podría autorizar con aquel nombre, y dar a entender que era Caballero del Febo o don Quijote de la Mancha.

Ambrosio Bondía, *Triunfo de la verdad sobre la censura de la elocuencia*, 79r-v

45 1650

TACÓN Señores, el Caballero
del Febo era patarata
con este hombre; el juicio pierdo.

Agustín Moreto, *El parecido en la Corte*, p. 43

46 1652

De caballerías es
tanto a los raros sucesos
inclinado que le llaman
el Caballero del Febo.

Luis Nieto, «Romance», en *Academia que se celebró en siete de enero*, p. 3

47 1655

Tan presto que oyeron los embajadores aventureros esta palabra, «dama», luego conocieron que a ellos venía la pelota, y como caballeros del Febo, segundos don Quijotes, comenzaron a manifestar sus secretas y escondidas comisiones.

Marcos Fernández, *Olla podrida a la española*, p. 26

48 1656

Pueden las hazañas ser ilustres, pero no todas tienen parte en la virtud, basa y fundamento de la inmortalidad. En mi opinión, todos los poetas que cantaron de Apolo, Dafne, de Faetonte y de todos los dioses fabulosos de la gentilidad –no tocando en la pureza de sus escritos, que los hay maravillosos en lo literal–, fue lo mismo que cantar del Caballero del Febo, del don Belianís de Grecia y otros desa clase.

Antonio Enríquez Gómez, *Sansón Nazareno*, h. [2]r de preliminares

49 1663

Es plantarse en el campo y plaza pública del mundo mantener en desafío campal un defeto, culpa y mancha que ponen en las prendas de una persona que ni saben, ni entienden, ni alcanzan quién es; arrojo y temeridad que no la intentaron en sus fabulosos desafíos y duelos el Caballero del Febo, ni el de la Ardiente Espada, don Splendián o don Rogel, que siempre preciaron el hallarse de parte de la inocencia, pureza y limpieza

Pedro de Alba y Astorga, *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos días*, pp. 273-274

50 1664

VIOLANTE ¿Pues por qué?
PIMIENTO Porque es un loco.
El caballero del Febo
no tuvo más aventuras.

Agustín Moreto (o Juan de Matos Fragoso),
La ocasión hace al ladrón, en *Comedias escogidas*, II, p. 367

51 c. 1665

[RATÓN] Las aventuras de Orlando
y el Caballero del Febo
son niñas de teta; ayer
tuviste por cama el suelo
y hoy te hallas en un palacio.

Juan de Matos Fragoso, Sebastián de Villaviciosa y
Francisco de Avellaneda, *Solo el piadoso es mi hijo*, [9v]

52 1668

Secundi autem generis sunt fabulæ, quæ a christianis ante annos centum scribebantur; ut *Amadeos de Gaula*, *Eques Phæbus*, *Rosicler*, *Ensis Ardens*, etc. quorum auctores, cum narrationes ita implicuerant, ut exitum habere non possent.

Juan Caramuel, *Primus calamus*,
apud. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972², 293)

53

SANSÓN

c. 1671

¿Qué quieres que diga,
señor, oyendo secretos
tan raros? Que casi, casi
todas las andanzas creo
de don Amadís de Gaula,
el Caballero del Febo,
don Florisel de Niquea,
de la zorra el testamento
y toda la Gatomaquia
con cuanto venden los ciegos.

Pedro Calderón de la Barca, *El Gran Duque de Gandía*, p. 124

54

[MERLÍN]

1680

En su familia criado,
creció con tanta soberbia
que es todo caballerías,
divisas, motes y empresas,
El caballero del Febo
con él fue un mandria, una dueña
Palmerín de Oliva, un zote
Arturo de Ingalaterra,
y en fin, Amadís de Gaula,
un muchacho de la escuela
y un niño de la doctrina
el gran Belianís de Grecia.

Pedro Calderón de la Barca, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*,
en *Obras completas*, I, pp. 2100-2101

55

Esta fue la historia que llaman del Caballero del Febo, que no la refiero toda por proseguir con mi viaje.

Pedro Cubero Sebastián, *Breve relación de la peregrinación que ha hecho de la mayor parte de mundo*, p. 132

56 **1681**
Carteya arma los nietos de Argantonio, que fue rey riquísimo de vida humana porque vivió trecientos años, y Munda, concedora del Febo Caballerizo, arma los tartesios para partir macedónicos trabajos a los italianos.

Francisco Sota, *Crónica de los príncipes de Asturias y Cantabria*, p. 284

57 **1685**
[Feliciano de Silva] vivió en Ciudad Rodrigo, y aprovechó sus ocios escribiendo la historia de *Don Florisel de Niquea* y la cuarta parte de *El caballero del Febo*, que entre las historias fabulosas –que en España se llamaron libros de caballerías– son de las que corrieron con mayor aceptación.²⁷

Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la casa de Silva*, II, p. 192

58
Antojos de un hombre que se sueña Caballero del Febo y, quitándoselos, se mira entre canastos y garabitos de la plaza.

Francisco Santos, *El sastre del campillo*, en *Obras en prosa y verso*, II, p. 43

59 **1688**
Dándose a conocer, aunque no es nuevo
que el agareno su poder conozca,
al caballero adelantó del Febo
verdaderas hazañas; los que enrosca
círculos escamados nunca al cebo
de la caza la sierpe desenrosca,
con más monstruosidad que en batallones
tropas Heusleres tiende de dragones.

Juan de Ovando y Santarén, *Orfeo militar*, 22v (F2v) de la segunda parte

²⁷ Tan curiosa noticia, que atribuye a Feliciano de Silva la autoría de la «cuarta parte» de *El caballero del Febo*, proviene de Nicolás Antonio (1672, II, 650). Fue recogida sin más por Gregorio Mayans y Siscar (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, p. 83) y se repitió varias veces a lo largo del siglo XIX (véase Gómez de la Cortina y Hugalde y Mollinedo 1829, 242).

60

1690

GONZALO ¿Libros? Traeré a *Celestina*,
a *Amadís de Gaula* el viejo,
de caballeros espejo;
a la infanta Flordelina;
a don Belianís de Grecia,
silva de casos enormes;
a *Lazarillo de Tormes*
y deshonor de Lucrecia;
al Caballero del Febo;
Garcilaso de la Vega;
los amores de la griega
con el troyano mancebo...

IGNACIO ¡Tráeme alguno destes, presto!

Diego de Calleja, *El triunfo de la Fortaleza*, 276v

61

1695

Apología por el manifiesto y carta de María de Navas, la comedianta [...] Dedicada al Caballero del Febo.

Vázquez Estévez (1995, 522)

Apéndice 2

Tabla de la *Quinta* y la *Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros*

El manuscrito carece de índice, pero este listado de capítulos, con los folios en los que se inician, puede dar cumplida cuenta de su contenido y distribución. Como en el resto del artículo, los textos se transcriben siguiendo las normas habituales en la edición de textos del Siglo de Oro.

Prólogo al lector [Figura 1] f. 1r

[V, 1]

Libro primero de la *Quinta parte de el Espejo de príncipes y caballeros*, donde se cuentan los altos y memorables hechos de los hijos y valerosos nietos del ínclito emperador Trebacio y de los sublimados príncipes y caballeros, así de su gran corte y reino como de otros de la redondez de la Tierra; con las altas caballerías de las belicosas y bizarras damas [Figura 2]

Capítulo primero. Del grave y general sentimiento que causó en la gran Costantinopla el robo de las damas griegas, y del fin que tuvo la rigurosa batalla de entre los dos valentísimos paganos Bravorante y Brufaldoro.	f. 5r
Capítulo ·ii·. En el cual se trata cómo y en qué lugar se colocaron las armas de Bramorante, y amistades de Bravorante, su hijo, y Brufaldoro.	f. 7v
Capítulo ·iii·. De cómo la valerosa reina de Lira Archisilora salió de la corte del emperador Trebacio.	f. 10r
Capítulo ·iiii·. De cómo en la corte del emperador Trebacio fue echada menos la reina de Lira Archisilora, y lo que sobre ello y otras cosas avino.	f. 12v
Capítulo ·v·. De lo que a la reina de Lira Arquisilora y príncipe Claridiano subcedió en la casería del bosque del caballero Genaro.	f. 16v
Capítulo 6º. Del bautismo y casamientos de los príncipes Bembo y Polifebo.	f. 21v
Capítulo 7º. De lo que subcedió en Costantinopla en la fiesta de los batizos y casamientos de los príncipes Bembo y Polifebo.	f. 24r
Capítulo 8º. De la partida de Costantinopla del emperador de Roma Costancio, Soldán de Niquea, Rey de Silepsia y otros príncipes para sus estados.	f. 26v
Capítulo 9º. De lo que subcedió al príncipe Claridiano y a su esposa, la reina de Lira Aquisilora.	f. 36r
Capítulo 10º. De lo que pasó en las selvas de Grecia sobre el conocimiento del príncipe Claridiano y su esposa la reina Arquisilora, y quién era el Caballero de las Estrellas.	f. 43r
Capítulo 11. De lo que el emperador Trebacio y los otros príncipes hicieron sobre el conocimiento del príncipe Claridiano y la reina Arquisilora.	f. 50r

Capítulo 12. Cómo los emperadores de Roma, Soldán de Niquea y los otros señores aportaron a sus tierras, y lo que más avino.	f. 52v
Capítulo 13°. De cómo la reina Eufronisa escribió a los príncipes noveles del estado de su prisión.	f. 59v
Capítulo 14. De las fiestas que se celebraron en Roma y lo que en ellas avino.	f. 62r
Capítulo 15. De cómo salieron muchos príncipes de Costantinopla en demanda de las robadas damas y armas de el sabio Selagio.	f. 65r
Capítulo 16. Del fin que tuvieron las memorables justas de Roma.	f. 68r
Capítulo 17. De lo que subcedió en la corte romana pasadas las justas, y de cómo Celia dio su mensaje a los noveles caballeros.	f. 76v
Capítulo 18. De lo que avino al príncipe Orelío navegando de Silepsia a las islas Baleares.	f. 81r
Capítulo 19. De la memorable batalla naval de entre Claridiano y los demás príncipes griegos, con el príncipe Orelío y sus cuarenta gigantes y caballeros.	f. 85r
Capítulo 20. De lo que a los tres gigantes y tres caballeros, embajadores de los príncipes griegos, avino en la isla de Cerdeña.	f. 92r
Capítulo 21. De lo que subcedió en el reino de Silepsia después que el príncipe Orelío salió della.	f. 95r
Capítulo 22. De lo que subcedió al tirano rey Astulfo de Silepsia en las justas que en ella por su mandado se celebraban.	f. 98v

[V, 2]

Libro segundo de la *Quinta parte de el Espejo de príncipes y caballeros*, donde se cuentan los altos y memorables hechos de los valerosos hijos, nietos y biznietos del grande y poderoso emperador Trebacio, y de otros sublimados príncipes y caballeros, ansí de su gran corte y reino como de otros de toda la redondez, con las altas caballerías de las belicosas y bizarras damas. [Figura 3]

Capítulo primero. De la manera que fue puesta en posesión de su reino de Silepsia la infanta Eufronisa por los caballeros griegos.	f. 102r
Capítulo 2°. De los felices partos de las princesas Liriana, Rosamundi y otras señoras, con otros subcesos.	f. 104v
Capítulo 3°. De lo que avino en Costantinopla ido el sabio Galtenor, y cómo se probó la aventura de la Torre Encantada sobre la libertad de los infantes y el león alado.	f. 108r
Capítulo 4°. De la partida de los príncipes griegos de Silepsia, y de cómo se fue continuando en Costantinopla la prueba de la Encantada Torre.	f. 111v
Capítulo 5°. Cómo da cuenta el príncipe Leobello a su madrastra, la infanta Liriana, de quién sea, con lo que más avino.	f. 116r
Capítulo 6°. De lo subcedido al príncipe Rosicler en la navegación y demanda de la Ínsula Defendida.	f. 119v
Capítulo 7°. De lo que subcedió al príncipe Rosicler, rey Sacridor y su compañía en la Ínsula Fuerte hasta poner en posesión della a Brandafidel.	f. 124r

- Capítulo 8º. De las fiestas que se hicieron en la Ínsula Fuerte por la pasada victoria contra los gigantes Lancharón y Barbarante. f. 129r
- Capítulo 9º. De cómo se continuaron las justas de la Ínsula Fuerte, y del fin que tuvieron. f. 136r
- Capítulo 10. De lo que avino en la Ínsula Fuerte pasadas las fiestas de las justas. f. 141r
- Capítulo 11. De las nuevas que en el monte de la Ínsula Fuerte vinieron al príncipe Rosicler, y bodas del rey Bramidoro y su primo Tefereo con Brandalia y Noronta, hermanas de Brandafidel. f. 147v
- Capítulo 12. En que se da cuenta de la que da la sabia Fenicia al sabio Galtenor sobre la causa que le llevó a su morada. f. 153r
- Capítulo 13. Del fin que tuvo la aventura del Castillo de la Sciencia en los antípodas con los príncipes Claramante, Claridiano y Rosabel. f. 160r
- Capítulo 14. En que se da fin a la aventura del *Libro de los contrapuestos* de Merlín, ganado por Galtenor a Lupercio, que queda encantado, y lo que más avino. f. 165v
- Capítulo 15º. De lo que avino en el Imperio de Babilonia a los príncipes don Heleno de Dacia, Bembo, Bravorante y Polifebo de Tinacria. f. 172r
- Capítulo 16. De cómo el príncipe Lindabel intentó el encantamento del Soldán de Egipto, llamado del Ramo. f. 177r
- Capítulo 17. De la respuesta que dio el príncipe Lindabel a la maga Amaranta, y del fin que tuvo su encantamento del Castillo del Ramo. f. 183v
- Capítulo 18. En que se prosigue el diálogo entre la infanta Belarda de Egipto y su criada Melisa, y salida del príncipe Lindabel de la encantada morada de la sabia Amaranta. f. 189v
- Capítulo 19. De la ida del príncipe Lindabel de los palacios de la sabia Amaranta, y el sentimiento que su partida causó en el Soldán de Egipto Alpatrafo y la infanta Belarda, su hija. f. 195r
- Capítulo 20. De la aventura que se ofreció al príncipe Clarabel estando con su madre la reina Eufronisa en Silepsia. f. 199r
- Capítulo 21. En que se prosigue la plática de entre el príncipe Clarabel y Morgante, su enano. f. 204v
- Capítulo 22. De lo que subcedió al príncipe Rosicler y sus compañeros navegando de la Ínsula Fuerte a Costantinopla. f. 210r
- Capítulo 23. De la respuesta que dio al emperador Alfebo el gigante Floronte, y de la reñida batalla naval que con él y su gente hobo el Emperador y sus amigos. f. 215r
- Capítulo 24. De lo que avino en la gran ciudad de Éfeso, con el gran Soldán de Egipto, a los príncipes Daciano, Bravorante, Polifebo de Tinacria y Bembo, príncipe de Acaya. f. 220r

[VI, 1]

Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros, en dos libros, donde se tratan los altos hechos del emperador Trebacio y de sus caros hijos: emperador Alfebo, ínclito Rosicler, ya rey de la Gran Bretaña, y de los esclarecidos príncipes Claramante y Polifebo, y del muy

excelente príncipe Claridiano, hijo del mismo Alfebo y de la hermosa y
belicosa emperatriz Claridiana, su mujer, y del sin par don Clarisol,
príncipe de Lira, y infanta Clarabel[[]], hijos de los sobradichos
Claridiano y de su esposa, la bella y belígera reina
Arquisilora, con las proezas de otros exaltos
príncipes, caballeros, bizarras
y belicosas damas [Figura 4]

Compuesto por Joan Cano López, natural de la villa de Morata

Libro primero de la *Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros*

- Capítulo primero del Primero libro de la Sexta parte. De el fin que tuvo la
reñida y temerosa batalla que hobieron entre los príncipes Claridiano y
Bembo con los fieros gigantes hermanos Floronte y Bulfor. f. 227r
- Capítulo 2º. De la contienda de entre los cincuenta caballeros del Soldán de
Babilonia con los siete caballeros griegos. f. 233v
- Capítulo 3º. De lo que avino al príncipe Lindabel en la aventura del
encantamento del Purgatorio de los Amantes. f. 238v
- Capítulo 4º. De la mensajería de la doncella del sabio Nabato al príncipe
Lindabel y a la infanta Lidia, y de su partida del Castillo de la Esperanza. f. 244v
- Capítulo 5º. De cómo el príncipe Clarabel y Morgante, su enano, fueron de la
fuente de Merlín la vuelta de Boecia, y lo que les avino. f. 249v
- Capítulo 6º. De lo que avino al poderoso Alfebo y los príncipes griegos en la
mar sobre el conocimiento del príncipe Lindabel y la infanta Lidia, su esposa. f. 255r
- Capítulo 7º. En que se da principio a las justas y fiestas de Constantinopla. f. 259v
- Capítulo 8º. De lo que avino al Caballero Vengativo con los dos caballeros del
monte, y de cómo fue por uno dellos armado caballero. f. 264v
- Capítulo 9º. De la rigurosa batalla que pasó entre el príncipe Lindabel y la
infanta Belarda, con nombre del Caballero Vengativo. f. 270r
- Capítulo 10. De la rigurosa justa y batalla de entre los príncipes Rosabel y
Clarabel, padre y hijo, sin conocerse. f. 274v
- Capítulo 11. De la educación y crianza de los infantes don Clarisol, Clarabella y
los demás sus contemporáneos. f. 278v
- Capítulo 12. De la cuenta que da la sabia Fenicia de quién sean el príncipe don
Clarisol y la infanta Clarabella, su hermana. f. 282v
- Capítulo 13. Del razonamiento qu'el novel caballero, príncipe don Clarisol, hizo
al emperador Alfebo en la junta que se hizo en el mar Asiático, y lo que más
avino. f. 288r
- Capítulo 14. De la reñida y peligrosa batalla de entre el rey Brufaldoro y el
príncipe don Clarisol. f. 292v
- Capítulo 15. De lo que avino en la ciudad de Cartago después de lamuerte de su
rey Brufaldoro, y de lo que en la Ínsula del Acerado Castillo avino al
emperador Alfebo y su compañía. f. 296v
- Capítulo 16. De lo que avino a la infanta Clarabella en la aventura del Acerado

Castillo, en la ínsula de la sabia Medea.	f. 301v
Capítulo 17. Del memorable acaecimiento de la Ínsula del Acerado Castillo, al tiempo que della partió el emperador Alfebo y su compañía.	f. 306v
Capítulo 18. De lo que avino al emperador Alfebo navegando con los reyes Clarabel y Poncilena, la vuelta de la Ínsula Nueva sumergida a su imperio de Trapisonda.	f. 311v
Capítulo 19. De cómo las belicosas cuatro infantas, Clarabella, Clenarda, Lindaura y Polinarda, intentaron la aventura del Purgatorio de los Amantes.	f. 316v
Capítulo 20. Del fin que tuvo la aventura de los amantes Arsinio, Breño y los demás, por las infantas Clarabella y compañeras concluida.	f. 321v
Capítulo 21. Del fin que tuvo la peligrosa aventura del Castillo de la sabia Medea, que acabó el príncipe don Clarisol.	f. 326v
Capítulo 22. Del peligroso reencuentro que pasó en los Campos Lusitanos entre el príncipe Breño y el tirano Mendezalo.	f. 332r
Capítulo 23. De lo que subcedió en la gran corte de Costantinopla sobre la educación y crianza de los donceles Píndaro, Policena, Decia, Rosenia, Aspramonte, Grisalinda, Hispalión y demás compañeros.	f. 337
Capítulo 23 [bis]. De cómo el infante novel Deifebo prosiguió la aventura de la Torre del Jardín de Costantinopla, y lo que sobrello avino.	f. 338v
Capítulo 24. De la rigurosa contienda que tuvo el príncipe Leobello con la gente del rey Taranto, y lo que más avino.	f. 344v
Capítulo 25. De la muerte de la infanta Lidia y de otras cosas varias que subcedieron así en Costantinopla como en otras provincias	f. 350r

[VI, 2]

Libro segundo y último de la *Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros*, donde se tratan los altos hechos del príncipe don Clarisol, hijo del soberano príncipe Claridiano, hijo del poderoso e invicto emperador Alfebo y de su esposa, la esclarecida y belicosa emperatriz Claridiana, y de la esforzada y bella reina Arquisilora, madre del príncipe don Clarisol y de la belicosa y sin igual infanta Clarabella, y de las proezas y hazañas altas de otros muchos príncipes y caballeros del imperio griego y de otras partes, y bizarras damas [Figura 5]

Compuesto por Joan Cano López, natural de la villa de Morata

Capítulo primero. De cómo el príncipe don Clarisol, yendo navegando del puerto de Hungría, fue informado de los cuatro sabios de la aventura del Monte Olimpo	f. 355r
Capítulo 2º. De cómo continuaron las justas de Macedonia, y lo que en ellas avino.	f. 360v
Capítulo 3º. De lo que subcedió en las justas de Macedonia sobre la discordia del príncipe don Heleno de Dacia y los cuatro noveles.	f. 365r

Capítulo 4º. De las vistosas justas que se continuaron en la gran plaza de Macedonia, y del fin que tuvieron.	f. 370v
Capítulo 5º. De los aparatos y prevenciones de guerras que en diversas partes del mundo se preparaban contra el Griego Imperio.	f. 376v
Capítulo 6º. De lo que avino en el reino de Macedonia después de las reales justas pasadas.	f. 381v
Capítulo 7º. De lo que pasó al príncipe Deifebo con la sabia Aurelia y la infanta Florisdama de Hungría.	f. 386v
Capítulo 8º. De los numerosos ejércitos y naciones que los soldanes de Egipto y Babilonia alistaron para contra Grecia.	f. 391r
Capítulo 9º. De lo que subcedió al príncipe don Clarisol en las faldas del Monte Olimpo yendo con su hermana, sabios y sabias.	f. 395r
Capítulo 10. De las batallas que en el Castillo de Marte tuvieron los príncipes don Clarisol y su hermana, la infanta Clarabella, con sus guardas.	f. 399v
Capítulo 11. De la rigurosa batalla de entre la infanta Clarabella y la diosa Palas en el Castillo de Marte, y del fin que tuvo.	f. 405r
Capítulo 12º. De la rigurosa y descomunal batalla que hobo el príncipe don Clarisol con Polifemo y con el dios Marte en su Castillo de las Furias.	f. 410v
Capítulo 13º. De la rigurosa y peligrosa contienda que tuvo el príncipe don Clarisol en la infernal Morada de las Furias del Monte Olimpo sobre sacar de encantamento a las infantas griegas y otros reyes y príncipes presos.	f. 414v
Capítulo 14. De la contienda que el príncipe don Clarisol tuvo con Aqueronte sobre el pasaje del río Lecteo, y del fin de el encantado Castillo de las Furias.	f. 419r
Capítulo 15. De lo que avino a don Clarisol y su compañía acabada la aventura del Castillo de las Furias, y prosecución de las guerras del Griego Imperio.	f. 425r
Capítulo 16. De la desigual y naval batalla que la escuadra del almirante Bravorante tuvo con toda la poderosa armada de los soldanes de Egipto y Babilonia a vista del puerto de Costantinopla.	f. 429r
Capítulo 17. De la discreta respuesta que el ínclito emperador Claramante dio al rey embajador de los soldanes, y lo que más avino.	f. 433v
Capítulo 18. Del principio que se dio a la fiesta de las justas de Grecia, en que era mantenedorsubstantante el príncipe Deifebo de Egipto.	f. 440r
Capítulo 19. De la vistosa justa que don Clarisol y su hermana y los príncipes don Heleno de Dacia, Deifebo y Aspramonte tuvieron con los cinco famosos caballeros etíopes del Soldán de Egipto.	f. 444v
Capítulo 20. De la aventura del encantamento del león alado del sabio Selagio, y de lo que sobre ello avino al príncipe don Clarisol.	f. 449v
Capítulo 21. De lo que en el real de los soldanes subcedió, y de lo que subcedió en la corte de Costantinopla pasada la tregua.	f. 454v
Capítulo 22. De la muerte de Atabalva, soldán de Babilonia, y de lo subcedido en Grecia y los campos amigos y contrarios.	f. 459v
Capítulo 23. De lo que sobre la reconciliación de los soldanes con los griegos subcedió, y lo que más avino en Costantinopla.	f. 465v
Capítulo 24 y último. De lo que subcedió en el imperio y ciudad de Costantinopla concluidas las generales guerras.	f. 469v

LIBRO PRIMERO DE LA QUINTA PARTE DE EL ESPEJO DE PRINCIPES, Y CAVALEROS

Donde se cuentan los otros y memorables hechos de los reyes y valerosos nietos del Inclito Emperador Trebacio, y de los sublimados Principes y cavalleros de su Reyno como de otros de la Redondez de la Tierra, y de las altas cavallerias de las Bellicosas, y Valerosas Damas.

Capitulo Primero del grave y general sentimiento que causo en la gran Constantinopla el Robo de la gran dama Guigai, y del fin que tuvo la famosa Batalla de entreloros y valerosos mojos paganos Brauionnes, y Bufaloro.

Infructivo (llamado) el Doctor y acutissimo Teofilo Iosepho Apoluciano Ingeniero Ingeniero y delgado Tratado de Dalia como tambien Nutho Cordo de Luano (en su Pharsalia Historia) alor impensado (por accidentes) advirtio esperadamente quando prouidiera y se originan contra villos Pradidos y ya colubos ya Terribles y a la con tingente E. Lyptica solas, o lunar Orbi ca, y ya Terremota, o de otros Aluante mentales, opouiciones, y Retrogradas en cuentras de su Regno y Espacios y con que se mouimiento, feras nadas (como con su grado y unido) y a su Nutho y rander Padre Augustino) en decenas, como en Noste conprehendida (a ser satisfacion de su efecto) dimensio faltar: no penetrado su efecto: en aquellas antiguas tiempos minuo O nados en esta mra grande Abitacion para Cuya (Prosequon) lo soy: No quimies sigador, si no de la mra de los estudios de Sabio, Galtonar, Ligardeo, y los de mas que se enarriense) La Copilason) quando la Ginnidad) mas se pucian en la fictionar su Eros Conspicim cos argumentos Aser li beales y scien cias) como obicuras) de abas adalguando La cordelia fea Nutha y Nutha mi litam y Triumpbare (Nutha y Nutha) de los y f. Ligida) que se guano se sub tiliaron mas los Ingenios) pue nin guano (en un punto) luce mas que guano do tiene opom) en su p. p. se. p. o. u. n. a. u. a. n. p. o. r. o. i. a. u. l. o. s. e. r. y. a. n. a. b. o. s. q. u. e. d. i. c. i. o. n. i. s. p. r. o. n. o. t. i. c. a. u. n. e. p. r. e. g. i. a. y. a. d. e.

uimantas y (como eriel) de h. im. o. g. u. a. n. e. d. o. s. d. e. i. n. q. u. i. n. o. s. y. a. g. o. r. u. o. s. q. u. e. d. o. s. G. e. r. u. s. d. e. M. a. g. i. a. a. u. i. a. A. c. a. d. e. m. i. a. y. p. u. b. l. i. c. a. l. a. S. e. n. a. s. q. u. e. c. a. r. d. e. l. i. c. a. m. u. n. e. C. o. r. u. p. i. o. y. V. e. d. o. e. l. S. a. n. t. o. s. s. i. s. t. e. m. a. s. s. e. n. a. s. a. u. n. l. i. c. a. t. u. l. i. a. t. C. o. n. s. u. p. i. c. a. u. t. a. s. d. e. l. i. s. g. u. e. r. n. u. s. p. u. b. l. i. c. a. s. d. e. a. q. u. e. l. t. i. e. m. p. o. c. o. n. t. i. n. u. a. s. p. a. r. t. e. d. e. l. a. b. i. n. d. i. c. o. G. e. n. a. l. i. c. i. t. l. e. r. a. b. u. s. a. u. n. y. a. c. o. m. p. a. r. a. u. a. n. d. e. q. u. e. n. d. o. e. l. q. u. e. l. e. s. e. a. d. m. i. t. i. d. o. N. a. t. u. l. i. T. e. m. i. e. n. d. o. y. q. u. e. r. a. n. d. o. s. e. q. u. e. r. a. n. s. i. q. u. i. e. n. s. e. s. d. a. n. i. s. a. l. o. s. a. m. u. n. a. d. a. n. t. e. q. u. e. V. i. a. n. o. l. a. P. r. o. n. o. t. i. c. a. u. n. y. C. r. e. y. a. n. q. u. e. a. u. i. a. f. u. r. t. u. n. a. P. r. o. s. p. e. r. a. y. a. d. u. e. n. t. i. a. y. q. u. e. V. i. a. o. t. r. a. C. o. m. e. n. t. a. n. d. o. s. e. r. i. a. n. q. u. e. l. i. m. i. t. a. d. o. a. l. g. u. n. t. i. e. m. p. o. d. u. n. a. d. e. r. o. C. o. n. t. o. q. u. a. l. L. a. m. u. n. a. r. a. n. d. o. s. d. e. P. r. o. t. i. m. o. p. a. n. a. s. a. d. u. e. n. t. i. o. s. u. b. c. e. n. s. o. d. e. l. a. s. t. i. C. a. d. a. s. P. r. i. n. c. i. p. a. l. e. s. d. e. m. a. s. G. u. i. g. a. s. d. i. c. e. e. l. G. r. a. n. S. a. b. i. o. G. a. l. t. i. n. o. q. u. i. e. n. v. i. o. a. l. I. n. c. l. i. t. o. y. D. o. c. e. r. u. n. M. e. n. a. n. d. a. E. m. p. e. r. a. d. o. r. T. r. e. b. a. c. i. o. T. a. m. p. e. r. a. t. o. r. a. l. e. q. u. e. y. c. o. n. r. e. n. s. i. c. o. n. t. o. v. e. n. t. u. r. i. s. s. u. b. c. u. r. r. o. d. e. V. i. l. l. u. i. a. t. a. n. i. m. p. e. n. d. a. d. a. s. d. e. C. a. m. p. e. l. e. s. y. N. a. u. a. l. e. q. u. e. r. a. d. a. t. a. l. l. a. s. T. a. n. p. o. d. e. r. a. n. c. o. m. o. a. t. u. u. i. d. a. s. p. u. e. s. s. u. m. u. l. t. i. t. u. d. e. n. c. o. n. f. i. a. n. d. a. s. C. o. n. n. a. d. a. N. e. p. a. r. o. N. a. d. a. l. l. e. g. a. r. a. l. o. s. m. a. r. e. l. y. m. u. r. o. s. d. e. s. u. e. r. r. o. s. C. u. y. a. m. a. g. n. i. t. u. d. e. y. I. n. n. u. m. e. r. a. b. l. e. a. r. m. a. d. a. f. l. o. r. a. s. I. n. g. e. n. i. o. s. N. a. u. o. n. a. r. r. i. d. u. y. f. u. r. t. a. l. e. g. a. i. f. u. r. o. n. d. e. b. a. r. n. o. a. s. R. e. n. t. i. d. a. s. y. V. e. n. u. d. a. s. C. a. s. u. s. P. r. i. n. c. i. p. a. l. e. s. l. a. u. e. T. a. y. C. a. u. s. i. l. l. u. a. l. i. a. d. o. s. y. u. n. f. e. d. e. r. a. d. o. s. y. T. o. d. o. e. s. t. e. c. o. l. m. o. d. e. s. u. e. r. r. o. V. e. n. u. n. a. d. e. r. u. d. e. l. O. m. n. i. p. o. t. e. n. s. i. s. D. i. u. s. d. e. S. a. b. i. o. y. a. n. n. q. u. e. t. a. y. p. o. r. e. s. V. a. l. e. r. d. e. u. M. a. g. i. a. f. i. c. a. p. e. r. s. y. R. a. i. a. V. i. r. t. u. d. d. e. u. d. i. e. d. i. a. h. i. j. o. s. n. i. e. t. o. s. y. a. l. i. a. d. o. s.

Figura 2: Libro primero de la Quinta parte de el Espejo de principes y caballeros (5r)

LÍBRº SEGVNDO DE LA QVINTA PARTE, DE EL ESPEIODE PRINCÍPES, Y CA VALLEROS

Donde se cuentan los altos y memorables hechos de los
Valerosos hijos nietos y vñ nietos del grande y poderoso
Emperador Tiberacio, y de otros sublimados Principes y Ca
ualleros ansi de su gran corte y Reyno como de otros de toda la
Redondez, con los altos caualleros de las Bellicossas y Vi
Lanas Damas

Capitº Primero del amonero que
fue Puesta en Posesion de su Rey
No de Silesia La infanta Eu
phronissa por los Caualleros griegos

Para Intelligencia desta grande y dilata
da Historia Oruuso suyo y su con
tenimiento, es necesario Leer
La de sus Principes y amonera, no
con poca Atencion, por sus Marañas y
Vias y con argumto, En gar de que vn
atlas (puelto queda traxer) se dan
Lamano y corresponden. En el decimo
quinto Capitulo del quarto libro el estu
dioso Sauió Golt Senor, quien la gran
Ciudad de Goltuero, Puerto y corte del
grande y de sí Lepria (en la 3ª on queda en b. c. e.
y Valerosos Principes y Caualleros, y Princesas y
Mas yelliminas y Vidanas, y eno caucion que
el Principe Rosabel, y el fortissimo Abouido
Principe de cali donia (este sobre decimas de Alma
El otro adolando) note xord de aquella Ciudad) co
mencaron Lanzas lluando lo por el mozo Prin
cipe cali donio pero que un federas on dudo lible
amita) en rason en la ciudad por ver y prouar

La auentura que llamauan de lat endo
Encontrada que auia de arriarse en la
gran vela en la qual entrados los ca
ualleros con otros muchos y enrikugan
mas de cien Damas como estellas, y co
mo nise dellas en eminente Lugar
La pñia Vella infanta Euphronissa
Un cauallero Griego animo suriende
quel sobio dice que nose vio anno mas Ray
Vella por que era toda de Jela a Sul al
cabezofada con oro con ransa pedruca
guero de xaua ver y yudansi armada de
puni Caon de imyoculo al apuena, de ca
ualleros armados de ricas armas venden
tridos de oro, los qual pidiendo Batalla, de
apruanar on los que en la sala estauan =
y que en lo ahy auia parci do un hermoso
Tono, donde se puso una dama de etrañisi
malhermosa. Teni en en Lamano una
corona de piedras de gran Valor, y queda de cando
sauea que aquello auia ruda (fuer) el an
ciano cauallero auia dicho (hablandose de el)
comuen la parca mediterranea. Vbo vñ
mozo sabio Cuyas abisus no riondo parca f
de lita de amor se aprisiono de Belia hijo
del Rey de sa felis Arabia, muy hermosa
Laguar por su mas ahy Penom con
de serio al sauió Nicotiano que como se
llamaua) el qual por su grande amor conuen
tudo no pudiendo con rido que la dama le die
se un paño aurifingido, sacó de su uida sa
bio (para dama) en daban orgimo meler
i que grado valcorres, en amonera) por un
apu

Nicotiano
sabio

Figura 3: Libro segundo de la Quinta parte de el Espejo de principes y caballeros (102r)

SEXTA PARTE,
DE ESPEIODEPRINCIPES YCA
VALEROS.

EN DOS LIBROS: DONDE SE TRATA

Los altos hechos, del Emperador Trebacio, y de sus Caros hijos, Emperador
Alphabo, Inclito Rossido, ya Rey de la gran Bretaña y de los Escelaresidos
Principes Claramante, y Poliphebo, y del muy Excelente Principe Clau
diano hijo del mismo Alphabo, y de la hermosa y Bellicosissima Emperatriz
Claridiana sumyge, y del singular Don Clavosol Principe de Lira, y in
fanta Clarauela, hijos de los sobradichos, Clavosol, y de su Esposa, la Ve
lla y Beligera Reyna Archisilora, con las Proezas de otros Exaltos Principes

Cavalleros, Vizarras, y Bellicosas Damas

Compuesto por Ihoan Cano Lopez, Natural de la Villa de Morata

LIBRO PRIMERO, DE LA SEXTA PAR
TE DE ESPEIODEPRINCIPES YCAVALLEROS

Capit^o Primio del Quarto
Libro, de la sexta Parte de
el fin que tuvo la Revida, y
Temerosa Batalla que ovie
ron entre Los Principes Cla
vidiano, y Bembo, con los fue
ros Gigantes, Heimanos, Flo
ronis, y Bulfor =

Affetto natural Curioso, y de
tudo el efecto del Subciso suspen
sivo, originado de la fabrica natural
del gustivo assumpto, aca es do
cto mas, como en la Entresenera
Traba de la comica Comedia bien
Representada y vestida; que lo
Verisado de ella, mayormente si en
ta en el Arte poetivo, lo mo
ral (nomuy autorizado), suele me
xor sonar aydo discreto, que
lo Scholastico sinproporcion, y en

fin lo doctinal (con buen len
guage applicado a ayde mas
se de capacita por util, que lo
superfluo) como necesario
(aunque critico y Philosophico)
que se maduro y averzado.
Juicio que de Seolgy y Emi
renes Varones, y dignos de ser
andessado ver engruparo
Cogue en el Vigessimo guar
to capitulo de este pasado
Libro quinto desta La
Himonia de do suspensio el
ydo aca de la Baralla
subdosa de entre aque llo
for trisimos quatro que
veros, Clavosol, y el Prin
cipe grego, yee denis de Aca
ya Bembo, contra la flor
Gigantes, que junto con
membrados y otros muchos.

Figura 4: Libro primero de la Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros (227r)

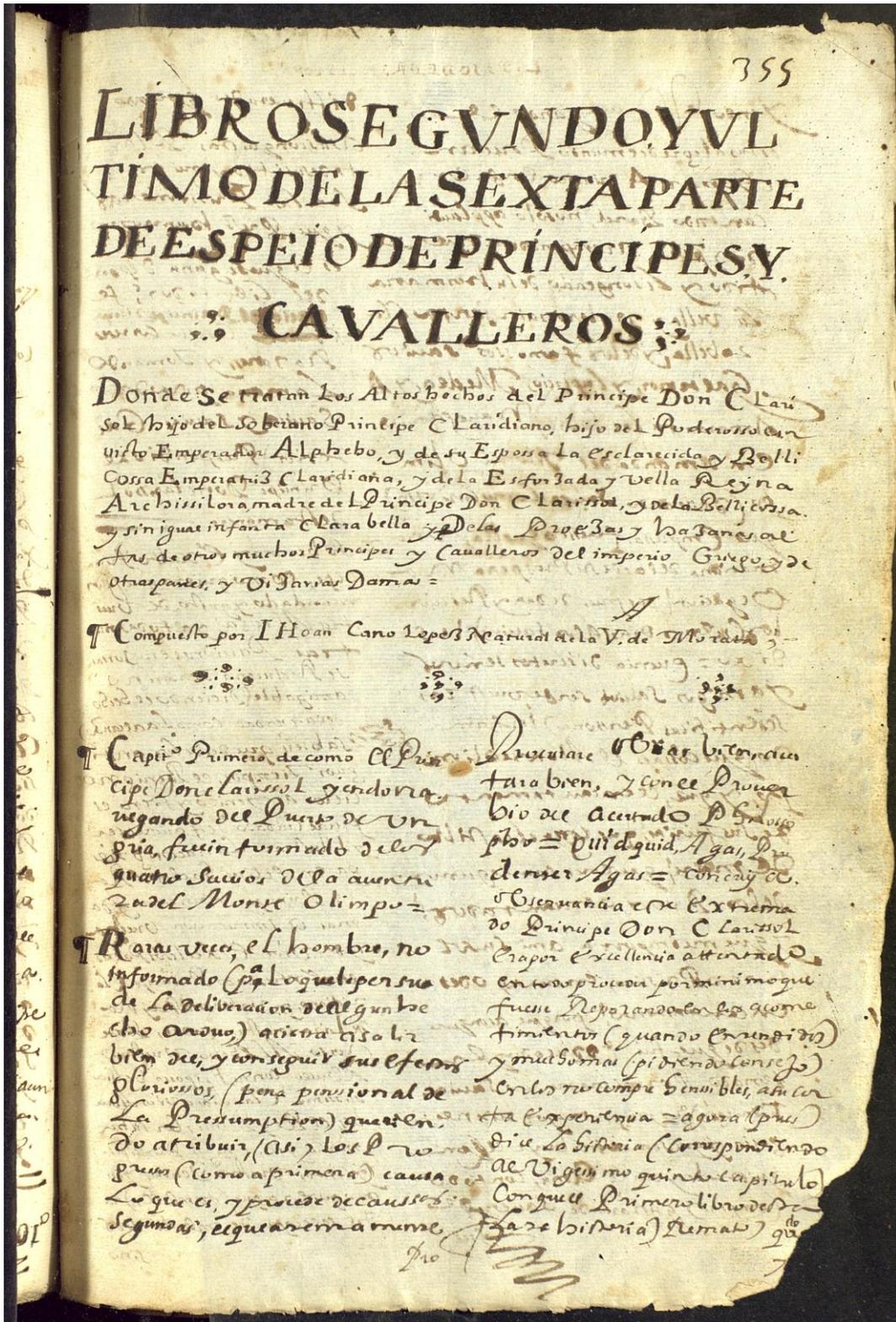


Figura 5: Libro segundo y último de la Sexta parte de Espejo de príncipes y caballeros (355r)

Bibliografía citada

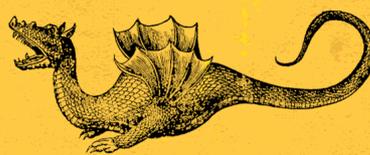
- Academia que se celebró en siete de enero al feliz nacimiento del serenísimo príncipe D. Carlos*, Madrid, s.e., 1652.
- Agulló y Cobo, Mercedes, «Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos xvi y xvii (Continuación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II (1967), pp. 175-213.
- Alba y Astorga, Pedro de, *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos días*, Lovaina, Emprenta de la Inmaculada Concepción, 1663.
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana sive scriptorum Hispana gentis: Qui ab Anno MD usque ad praesens tempus monumenta doctrinae suae literis tradiderunt*, Roma, Nicolai Angeli Tinassii, 1672.
- Arellano, Ignacio; Mata Induráin, Carlos, «Entremés de las aventuras del caballero don Pascual del Rábano», *Príncipe de Viana*, LXVI (2005), pp. 913-925.
- Asensio, Eugenio, «El ramismo y la crítica textual en el círculo de Luis de León: Carteo del Brocense y Juan de Grial», en *Academia literaria renacentista, I: Fray Luis de León*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 47-76.
- Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Reus, 1948-1958.
- Baranda, Nieves, «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco», *Voz y letra*, 7/2 (1997), pp. 159-170.
- Bolaños Donoso, Piedad, «Doña Feliciano Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias: Examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito», *Teatro de palabras: Revista de teatro áureo*, 1 (2007), pp. 1-28.
- Bondía, Ambrosio, *Triunfo de la verdad sobre la censura de la elocuencia*, Madrid, Martín de Barrio, 1649.
- Bonilla Cerezo, Rafael, «El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 45 (2006), pp. 25-54.
- Bouza, Fernando, «Dásele licencia y privilegio»: *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012.
- Briquet, Charles-Moise, *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier*, Leipzig, Hiersemann, 1923².
- Calderón de la Barca, Pedro, *El Gran Duque de Gandía*, ed. Václav Černý, Praga, Academie Tchécoslovaque des Sciences, 1963.
- , *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999.
- , *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987².
- Calleja, Diego de, *El triunfo de la Fortaleza*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 17.288.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 389-429.
- Cancionero del bachiller Jhoan López: Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed.

- Rosalind J. Gabin, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.
- Caro, Rodrigo, *Días geniales o lúdicos*, ed. Jean-Pierre Etienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián, dir., *Biografía eclesiástica completa: Vida de los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, de todos los santos que venera la Iglesia, papas y eclesiásticos célebres por sus virtudes y talento*, Madrid, Alejandro Gómez Fuentenebro, 1848-1868.
- Castro, Guillem de, *Obras*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1925-1927.
- Catalá Sanz, Jorge Antonio; Boigues Palomares, Juan José, *La biblioteca del primer Marqués de dos Aguas, 1707*, Valencia, Universitat de València, 1992.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed., Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907-1909.
- , «Actores famosos del siglo xvii: María de Córdoba, “Amarilis”, y su marido Andrés de la Vega», *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, 37 (1933), pp. 1-33.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1987².
- Cubero Sebastián, Pedro, *Breve relación de la peregrinación que ha hecho de la mayor parte de mundo*, Madrid, Juan García Infanzón, 1680.
- Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, Madrid, Rivadeneyra, 1855.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli studi di Trento-Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2005.
- Díez Borque, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Frankfurt am Mein, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Eisenberg, Daniel, *La interpretación cervantina del «Quijote»*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.
- , *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982.
- ; Marín Pina, María del Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Enríquez Gómez, Antonio, *Sansón Nazareno*, Rouen, Laurenço Maurry, 1656.
- Fernández, Marcos, *Olla podrida a la española*, Amberes, Felipe Van Eyck, 1655.
- García de Enterría, María de la Cruz, «Libros de caballerías y romancero», *Journal of Hispanic Philology*, 10 (1985-1986), pp. 103-115.
- Garrido, Pablo María, *El solar carmelitano de San Juan de la Cruz: Los conventos de la antigua provincia de Castilla, 1416-1836*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.
- Givanel Mas, Joan, *Una mascarada quixotesca celebrada a Barcelona l'any 1633*, Barcelona, L'Avenç, 1913.
- Gómez de la Cortina, José; Hugalde y Mollinedo, Nicolás, «Notas de los traductores», en Friedrich August Bouterwek, *Historia de la literatura española*,

- Madrid, Eusebio Aguado, 1829, pp. 107-273.
- Gómez de Tejada, Cosme, *León prodigioso*, Madrid, Francisco Martínez, 1636.
- Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Turner, 1995.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Cada loco con su tema. Los empeños del mentir*, ed. Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947-1948.
- IBSO: Inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro*.
URL: < <http://www.bidiso.es/InventariosYBibliotecas/> >
(cons. 08/05/2016).
- Jiménez de Urrea, Jerónimo, *Diálogo de la verdadera honra militar*, Zaragoza, Diego Dormer a costa de Jusepe Ginobart, 1642.
- Liñán y Verdugo, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, ed. Manuel de Sandoval, Madrid, Real Academia Española, 1923.
- Loaysa, Rodrigo de, *Victorias de Cristo*, Sevilla, Alonso Rodríguez de la Cámara, 1618.
- Lucía Megías, José Manuel, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas, XI: l último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva revista de filología hispánica*, XLVI (1998), pp. 309-356.
- , *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial, 2004.
- , «Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones populares del *Quijote*», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 319-345.
- Marín Pina, María del Carmen, «Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, II, pp. 978-987 (recogido en Marín Pina, 2011, 377-400).
- , *Páginas de sueños: Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Exma. Diputación de Zaragoza, 2011.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Matos Frago, Juan de; Diamante, Juan Bautista; Vélez de Guevara, Juan, *El hidalgo de la Mancha*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- Matos Frago, Juan de; Villaviciosa, Sebastián de; Avellaneda, Francisco de, *Solo el piadoso es mi hijo*, Madrid, Antonio Sanz, 1747.
- Mayans y Siscar, Gregorio, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. Antonio Mestre, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Molina, Tirso de, *Amar por señas*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989².
- , *Deleitar aprovechando*, Madrid, Imprenta Real a costa de Domingo González, 1635.
- , *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989⁴.
- Moliner, José María *San Juan de la Cruz: su presencia mística y su escuela poética*, Madrid, Palabra, 2004².
- Montalvo, Bernabé de, *Primera parte de la coronica del Orden de Cister*, Madrid, Luis

- Sánchez, 1602.
- Moreto, Agustín, *Comedias escogidas*, ed. Agustín Durán, Madrid, Imprenta de Ortega, 1826-1831.
- , *El parecido en la Corte*, ed. Juana de José Prades, Salamanca, Anaya, 1965.
- Muñiz, Roberto, *Biblioteca cisterciense española*, Burgos, Joseph de Navas, 1795.
- Oliver Asín, Jaime, «El *Quijote* de 1604», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII (1948), pp. 89-126.
- Ovando y Santarén, Juan de, *Orfeo militar*, Málaga, Mateo López Hidalgo, Málaga, 1688.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*, Madrid, Real Academia Española, 1910-1926.
- Piccard, Gerhard, *Wasserzeichen Kreuz*, Stuttgart, Kohlhammer, 1981.
- Pujades, Jerónimo, *Crónica universal del principado de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de José Torner, 1829-1832.
- Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981.
- Ramos, Rafael, «Continuación y reelaboración: un elemento central en la configuración genérica de los libros de caballerías», en *Continuations littéraires et création en Espagne (XIII^e-XVII^e siècle)*, ed. David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini, Madrid, Casa de Velázquez, en prensa.
- Rodríguez, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
- Rozas, Juan Manuel, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter: natalem dien sexagesimum celebranti dicata*, II: *Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 465-484.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Obras*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1907-1909.
- Salazar Rincón, Javier, «El personaje de Sancho Panza y los lectores del siglo xviii», *Anales cervantinos*, 36 (2004), pp. 197-246.
- Salazar y Castro, Luis de, *Historia genealógica de la casa de Silva*, Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685.
- Sales Dasí, Emilio, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Salinas, Juan de, *Poesías humanas*, ed. Henry Bonneville, Madrid, Castalia, 1988.
- Sánchez Escribano, Federico; Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972².
- Santiago Rodríguez, Miguel, *Los manuscritos del Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales-Ministerio de Asuntos Exteriores, 1974.
- Santos, Francisco, *Obras en prosa y verso*, Madrid, Francisco Martínez Abad a costa de Juan Gómez y Francisco Medel, 1723.
- Segura, Bartolomé de *Amazona cristiana*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1619.
- Sota, Francisco, *Crónica de los príncipes de Asturias y Cantabria*, Madrid, Juan García Infanzón, 1681.

- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñana, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- Suárez, Diego, *Historia del maestro último que fue de Montesa*, ed. Francisco Guillén Robles, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1889.
- Valladares y Valdelomar, Juan, *El caballero venturoso*, edd. Adolfo Bonilla y San Martín y Manuel Serrano y Sanz, Madrid, B. Rodríguez Serra, 1902.
- Varey, John E.; Davis, Charles, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, Madrid, Tàmesis, 1997.
- Vázquez Estévez, Anna, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona. La transmisión teatral impresa*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Vega, Lope de, *Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- , *Obras*, IX, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Real Academia Española, 1930.
- Veiga, Thomé Pinheiro da, *Fastigimia*, ed. Jose Pereira de Sampaio, Oporto, Biblioteca Publica Municipal do Porto, 1911.
- Vélez de Guevara, Luis, *Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Sajonia*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768.
- , *El águila del agna*, edd. William R. Manson y C. George Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2003.
- , *El Hércules de Ocaña*, edd. William R. Manson y C. George Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2008.
- , *El verdugo de Málaga*, ed. Maria Grazia Profeti, Zaragoza, Ebro, 1975.
- , *Más pesa el rey que la sangre*, ed. Frank J. Bianco, Barcelona, Puvill, 1979.
- Weruaga Prieto, Ángel, *Lectores y bibliotecas en la Salamanca moderna (1600-1789)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008.



Nacimiento y educación del héroe: el ejemplo del *Valerían de Hungría*

Jesús Duce García
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

El nacimiento del héroe es uno de los motivos más significativos de todas las culturas y las tradiciones literarias derivadas de aquéllas. Los libros de caballerías asumen plenamente este motivo desde el paradigma del *Amadís de Gaula*. El ejemplo del *Valerían de Hungría* no sigue con exactitud los modelos previos caballerescos, pero sí que desarrolla algunos de sus aspectos más relevantes. Respecto a la educación del protagonista, se plantea una formación que comprende el adiestramiento militar, en consonancia con los *espejos de príncipes*, y también el conocimiento de lenguas y otras materias promovidas por el Humanismo, tal como se refleja en *El Cortesano* de Castiglione.

Palabras clave: *Valerían de Hungría*, libros de caballerías, nacimiento del héroe, educación del héroe; motivo literario.

The birth of the hero is one of the most significant motifs in all cultures and the literary traditions stemming from them. Chivalry romance has fully adopted this motif since the *Amadís de Gaula*. As an exception, the *Valerían de Hungría* does not follow faithfully this motif as described in previous chivalry romances, although we can find some of its most relevant aspects. With respect to the education of the protagonist, it includes both military training in line with *espejos de príncipes*, and the knowledge of various languages and different subjects promoted by Humanism, as shown in Castiglione's *El Cortesano*.

Keywords: *Valerían de Hungría*, romances of chivalry, birth of the hero, education of the hero, literary motif.



La llegada al mundo de Valerían, máximo protagonista del libro de caballerías que lleva su nombre –escrito por Dionís Clemente y publicado en Valencia en 1540–, provoca un giro narrativo que focaliza las expectativas lectoras en un nuevo proceso argumental. Su padre, Pasmerindo, es el rey de Hungría, acreditado caballero errante y portentoso caudillo militar que ha logrado frenar el avance de los moros invasores, derrotando incluso al cabecilla de los mismos en un combate singular. Su madre, Albericia, es la hermosa heredera del imperio de Trepisonda. Tras el beneplácito de los emperadores trepisondinos, el joven húngaro y la atractiva princesa se unen oficial y públicamente en matrimonio, lo que se festeja con múltiples fiestas, banquetes y torneos, y después parten hacia Belgrado, en cuyos palacios, al cabo de un tiempo oportuno, tiene lugar el nacimiento del futuro gran héroe:

Passados algunos días después de llegado el rey a Belgrado, la reina parió un hijo tan hermoso que cuantos lo vieron afirmaron no haver oído ni visto jamás su semejante, al cual, bautizado con mucha solemnidad e grandes fiestas que por su nacimiento se fizieron, así en todo el

reino de Ungría como en Trepisonda, después de [que] los emperadores fueron sabidores de su nacimiento, pusieron nombre de Valerián de Ungría, del cual como vos diximos es la presente historia (*Valerián*, I, 30, 49v).

El nacimiento del héroe o personaje de grandes cualidades es uno de los motivos más significativos de todas las culturas y religiones y de todas las tradiciones literarias que derivan de aquéllas. Sobre ese particular, los conocidos estudios de Otto Rank (1914) y Lord Raglan (1936 y 1965, 142-157) establecen el prototipo o paradigma heroico a partir de las vidas de diversos héroes mitológicos, literarios y religiosos, advirtiendo en las condiciones del nacimiento de todos ellos una similar estructura y un especial simbolismo que los determina categóricamente, en tanto que elementos primordiales que anticipan un destino único e intransferible. Recordemos que el doctor vienés Otto Rank, imbuido de las teorías psicoanalíticas y en búsqueda del significado de diversos temas míticos de resonancia universal, consideró las trayectorias vitales de grandes figuras del pasado, tanto reales como ficticias. En virtud de dichas figuras entresacó una serie de rasgos comunes que sirvieron para establecer por vez primera el patrón universal del héroe. Dicho modelo se despliega a partir de una serie de pautas muy reconocibles: el héroe desciende de padres de la más alta nobleza, a menudo reyes y emperadores, y su origen se halla precedido de diversas dificultades que ponen en peligro a sus progenitores. Suele manifestarse una profecía bajo la forma de un sueño que advierte sobre el próximo nacimiento y sus circunstancias frecuentemente anómalas. Poco después, el niño es abandonado en las aguas en un frágil recipiente. Muy lejos de su verdadero hogar, el pequeño queda bajo el amparo de animales salvajes o quizá de personas de extracción humilde. Una vez transcurrida la infancia, el héroe descubre sus auténticas raíces, se produce la *anagnórisis*, y comienza a obtener diversos reconocimientos. Se venga después de su padre, que a menudo es quien ha propiciado o consentido su ostracismo, y alcanza finalmente el puesto y los honores que le corresponden por linaje.

Por su parte, utilizando un andamiaje y gradación bastante similares, aunque lejos de las teorías freudianas, el aristócrata inglés Lord Raglan –FitzRoy Somerset, 4th Baron Raglan– estableció una lista de veintidós elementos fundamentales respecto de las vidas de numerosas efigies de gran notoriedad en diversas culturas. El currículum o modelo del héroe desarrollado por Raglan incide en primer lugar en la necesidad de la ascendencia regia –a veces también divina– y en las inusuales circunstancias que rodean la concepción y el nacimiento del futuro protagonista. A continuación se indica que el recién nacido es secuestrado y enviado a un país lejano, donde unos padres adoptivos se encargan de su crianza y educación. A pesar de esta premisa, apenas se tienen noticias del desarrollo de su infancia. Cuando alcanza la madurez, regresa al reino que le pertenece; allí consigue vencer a un gran rey, o quizá a un gigante, dragón o bestia de colosales dimensiones, se casa después con una princesa y se convierte en el soberano absoluto del lugar. Durante un tiempo indeterminado, gobierna apaciblemente impartiendo generosidad y justicia, pero llega un día en que pierde la confianza de sus súbditos –y también de los dioses– y le es arrebatado el trono por la fuerza, muriendo de manera dramática. Sus hijos no suelen

continuar el legado, mientras que su cuerpo, tras ciertos inconvenientes o aplazamientos, recibe finalmente la sepultura que le corresponde.

Aunque existen otros estudios de gran interés, como el de Vladimir Propp (1928), que desarrolló un esquema muy minucioso de treinta y un elementos y numerosas subdivisiones, si bien lo hizo partiendo con exclusividad de los cuentos de hadas rusos y manejando figuras que no siempre eran de carácter heroico; o como el de Joseph Campbell (1949)¹, que analizó las transformaciones o etapas del héroe en ocho posibilidades temáticas, utilizando con gran erudición materiales de distintas tradiciones; lo cierto es que las propuestas de Otto Rank y Lord Raglan han sido las más frecuentadas en el ámbito que nos concierne, esto es, el de la filología hispánica, y más en concreto, el de la literatura caballeresca, donde el análisis y entendimiento del paradigma heroico es una de las tareas más complicadas de llevar a cabo, debido al volumen y la variedad de las obras que la constituyen.

Sin ir más lejos, Juan Bautista Avalle-Arce sigue la referencia del investigador inglés para pautar la biografía del gran modelo de los libros de caballerías españoles, Amadís de Gaula, del cual llega a acumular hasta dieciséis puntos de la nómina desarrollada por Raglan². Otros especialistas en la materia, como Juan Manuel Cacho Blecua y M^a Carmen Marín Pina, también tienen en cuenta a Lord Raglan, aunque prestan más atención al psicólogo austríaco, del que suscriben, para las figuras de Amadís y Palmerín, de Esplandián y Primaléon, algunas de las fases más determinantes del arquetipo heroico, véanse la ascendencia regia, el nacimiento extraordinario, y el abandono y educación del héroe lejos de su tierra originaria³. Ahora bien, el profesor Cacho Blecua ha superado con creces los anteriores planteamientos al establecer, mediante los propios capítulos y secciones de su conocido estudio, una estructura temática y funcional de la trayectoria de Amadís –de resultas, el paradigma amadisiano–, que después ha sido guía y orientación de numerosos trabajos caballerescos que han seguido reflexionando sobre el patrón del héroe en la literatura caballeresca hispánica. Uno de los ejemplos que mejor perpetúa y desarrolla este trazado lo ha llevado a cabo Emilio José Sales Dasí, el cual, dentro de su metódico estudio sobre el género de los libros de caballerías, ha propuesto precisamente un modelo del caballero andante español, apoyándose en siete aspectos fundamentales que no siempre se cumplen de la misma forma ni con idéntica intensidad, pero que son capaces de perfilar los mínimos idiosincrásicos de esta figura; a saber: los orígenes regios, el nacimiento singular, la separación de la madre y

¹ Las ocho coordenadas de Campbell trenzan eficazmente el patrón cíclico del mito del héroe: la concepción, la infancia, el héroe como guerrero, como amante, como emperador, como redentor del mundo, como santo, y, por último, la muerte del héroe. Sobre este particular, Campbell asegura que «los creadores de la leyenda raras veces se han contentado al considerar los grandes héroes del mundo como meros seres humanos que traspasaron los horizontes que limitan a sus hermanos y regresaron con los dones que sólo puede encontrar un hombre con fe y valor tales. Por lo contrario, la tendencia ha sido siempre dotar al héroe de fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento, o aun desde el momento de su concepción. Toda la vida del héroe se muestra como un conjunto de maravillas con la gran aventura central como culminación» (285).

² Avalle-Arce (1982, 15-25 y 1990, 101-132). Véase también Russinovich de Solé (1974, 129-168).

³ Cacho Blecua (1979, 16-37 y 38-56, y *Amadís de Gaula*, I, 134-148). Por su parte, Marín Pina (1989, 166-240).

las marcas de nacimiento, el influjo de la lactancia, la infancia y la educación, la primera prueba peligrosa, y la investidura como incorporación al mundo de los adultos⁴.

No obstante, y volviendo al motivo del nacimiento del héroe, hay que indicar que los signos que determinan el alumbramiento de Valerián no son llamativos en exceso ni cumplen con un gran número de elementos de los patrones aducidos. Efectivamente, el nacimiento de Valerián no está vinculado a componentes extraños o sobrenaturales, como ocurre con Cirongilio de Tracia, Tristán de Leonís y muchos de los héroes artúricos, sin olvidarnos del legendario Alejandro y los portentosos acontecimientos que rodearon su nacimiento. Su cuerpo no aparece con marcas o tatuajes, como presentan cuantiosos personajes caballerescos –Esplandián, Palmerín de Olivia, Floriseo, Clarián de Landanís, el Caballero del Febo y Olivante de Laura, entre otros, además de diversos héroes artúricos y grandes caballeros de la épica francesa⁵, motivo folclórico de tradición antiquísima, recogido cumplidamente en el *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson con la entrada T563. Tampoco es abandonado en las aguas en un cesto o arquilla, motivos S141 y S331 del *Motif-Index*, ordalía de raigambre mitológica por cuya superación se demuestran condiciones excepcionales, como así ocurre con Amadís y también con grandes figuras de la Antigüedad, como Moisés, Sargón, Edipo, Télefo, y Rómulo y Remo, entre los más conocidos⁶.

⁴ Al respecto de las señas del caballero, el profesor Sales Dasí, que se apoya en los estudios precedentes de Köhler y Cacho Bleuca, aclara que «la representación literaria se diferencia bastante de aquellos caballeros medievales de carne y hueso en los que los autores se basaban en apariencia para trazar su retrato literario. En una época en que la sociedad se hallaba dividida de forma piramidal y la nobleza ocupaba una posición privilegiada, parece lógico pensar que los caballeros, individuos que tenían a su cargo la defensa del orden jerárquico, disfrutarían de todos los beneficios del estamento al que pertenecían. Pero no siempre fue así. Estos hombres de guerra, segundones dentro de la nobleza en muchos casos, tuvieron que buscar su propio sustento enrolándose en las filas de los ejércitos de grandes señores feudales, participando en las cruzadas o tentando a la fortuna convertidos en mercenarios [...] En principio, éste fue el referente del que partieron los escritores para perfilar la imagen del caballero errante o andante. Sin embargo, en su descripción se utilizaron todos esos atributos que contribuirían a forjar un retrato idílico: la valentía, la cortesía y la generosidad, el alto sentido de la justicia, la lealtad, la mesura y la cordura» (Sales Dasí, 2004, 19-20).

⁵ Esplandián presenta varias letras blancas bajo un pecho y otras tantas letras rojas bajo el otro, que corresponden con su nombre y el de su amada. Palmerín de Olivia exhibe una señal negra en el rostro. Floriseo tiene en el pecho una flor colorada en forma de cruz. Clarián, una estrella blanca en el mismo lugar. El Caballero del Febo, una rosa blanca y colorada en medio del pecho. Olivante de Laura, un corazón y dos letras también en el pecho.

⁶ Para el estudio de estos motivos en el ámbito caballeresco hay que ver el trabajo de la profesora Gracia Alonso: «La infancia heroica constituye un capítulo esencial en la literatura épica, cuyas características pueden definirse como unidad, tradicionalidad y coherencia. El nacimiento y la infancia del héroe componen un capítulo perfectamente definido en cualquiera de las obras medievales bien construidas, ya que obedece a unas necesidades y a unos objetivos claramente determinados: se abre con las circunstancias en que el personaje es engendrado, o si éstas no son significativas, con un nacimiento singular, o, en su defecto, con una crianza excepcional, y se cierra con la investidura. Su tradicionalidad es manifiesta porque para adivinar el origen de los motivos fundamentales que integran el nacimiento heroico hay que remontarse a los albores de nuestra cultura, de la cultura universal, y, aunque sea posible dar con sus primeras expresiones escritas, las fuentes no permiten más que entrever su significado. Se trata de una narración coherente no sólo consigo misma sino también con

El recién nacido, eso sí, tiene ascendencia monárquica, primer y necesario peldaño para lograr encumbrarse a la categoría de héroe, y también provoca el asombro en los presentes por su hermosura sin igual, lo que ya es símbolo de su especial disposición y barrunto de su grandeza posterior. La belleza y la perfección física forman parte del canon del héroe de todos los tiempos, en tanto que elementos externos que reflejan sus superiores aptitudes, además de poner en evidencia su distinción frente al resto de personajes, acercándole en cierta medida a la divinidad⁷. Los grandes paladines de los libros de caballerías cumplen plenamente con este requisito, dejando maravillados a quienes los contemplan y ejerciendo por primera vez un foco de atracción que después permanecerá activado *in crescendo* a lo largo de sus trayectorias vitales. Véanse como muestra estos ejemplos:

Pues como fuese cumplido el tiempo de la preñez de la duquesa, plugo a Nuestro Señor que, después de mucho trabajo e peligro que sufrió con los dolores del parir, parió un hijo, el mayor y más hermoso que nunca se vido nacer en aquellos tiempos, con cuyo nacimiento fueron llenos sus padres de complida alegría e los vasallos de entero favor (*Floriseo*, I, 3, 7).

A la reina tomaron dolores de parto. Las damas no sabían qué se fazer. Empero tomaron a su señora como mejor pudieron, decendiéronla del palafrén y tendieron muchos paños en que se echasse. Allí, aunque con gran trabajo, la reina parió un fijo tan hermoso cual nunca jamás se vio semejante d'él (*Clarián de Landanís*, I, 21, 48-49).

Y ellas ansí lo fizieron y ella quedó sola con ella; y al tiempo qu'el Emperador cenava, Griana parió un fijo, el más hermoso que decir se vos podría. Tolomestra lo tomó muy prestamente y embolviólo en muy ricos paños. E primero que esto fiziesse lo miró a un blandón que encendido tenía e vídolo tal que la fizo maravillar y aver mucha piedad por no nacer aquella criatura tan fermosa en tiempo que se pudiera criar como él merecía (*Palmerín de Olivia*, 8, 26).

Cuenta la historia que la hermosa princesa Niquea, cuando llegó a su tiempo de parir, ella parió un infante el más hermoso y grande que visto se uviessse, con el cual grande plazer se hizo en la corte. A este infante pusieron nombre don Florisel de Niquea, el cual salió el más estremado cavallero en armas y en bondad que jamás se vio; hizieronse en la corte grandes fiestas por su nacimiento (*Amadís de Grecia*, 127, 557).

el contexto al que sirve de prólogo, ya que da razón a la vida adulta del héroe; ésta se manifestará como consecuencia y causa a la vez de unos determinados presupuestos, pues las circunstancias que envuelven el nacimiento de cada personaje, así como las que vive a lo largo de la niñez, se ajustan perfectamente a la condición del personaje adulto» (1991, 199-200). De la misma investigadora hay que consultar otros trabajos (1992, 133-148 y 1994, 437-444). Recuérdese la aportación de Delpech (1983, 177-203), y el estudio de Lalomia (2012, 169-186), en el que se analiza la concepción, el parto y el nacimiento de numerosos personajes caballerescos, en tanto que motivos recurrentes que forman parte de un *frame* funcional para el lector.

⁷ Ya en el Mundo Antiguo, especialmente en la tradición griega, los cuerpos humanos perfectos, sanos y bellísimos eran la representación utilizada para figurar a los dioses. Por contigüidad, los grandes héroes, que en muchos casos eran semidioses, también se representaban con los cuerpos más perfectos y hermosos. Atiéndanse estas cuestiones en Eliade, (1976): «El sentido religioso de la perfección del cuerpo humano –la belleza, la armonía de movimientos, la calma, la serenidad– inspiró el canon artístico. El antropomorfismo de los dioses griegos, tal como se manifiesta ya en los mitos, y que más tarde será criticado por los filósofos, recupera su significación religiosa en la estatuaria divina. Paradójicamente, una religión que proclama la distancia irreductible entre el mundo divino y el de los hombres, hace de la perfección del cuerpo humano la representación más adecuada de los dioses» (339-340).

Conviene resaltar que la llegada de Valerián es celebrada con un bautismo solemne y con grandes fiestas por todo el reino, o lo que es lo mismo, a través, por un lado, del rito religioso oficial y, por otro, de la ceremonia y aprobación populares. Si tenemos en cuenta que los padres y parientes del recién nacido son caballeros y damas que pertenecen a la realeza o la más alta aristocracia, y que el estamento eclesiástico y también el pueblo llano, como acabamos de ver, están ligados a su primera ratificación social, Valerián se convierte desde su origen en un héroe amparado y validado por «los tres estados por que Dios quiso que se mantuviese el mundo», tal y como se definían en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio⁸.

Por otra parte, la presencia del bautismo confiere una doble significación que debe tenerse muy en cuenta. Junto al signo cristiano de incorporación a la comunidad, hay que entrever el ancestral simbolismo del agua, presente en todas las tradiciones y culturas, que proyecta el poder regenerativo del líquido elemento y su enorme potencial de creación y de vida, lo que siempre se formaliza en un ritual iniciático. Es verdad que Valerián no queda expuesto a merced de las aguas, elemento arquetípico que le otorgaría máxima singularidad, pero no hay que olvidar que el bautismo cristiano, en cuya fórmula se halla implícita la iniciación, es un reflejo transformado y reinterpretado de aquél⁹. Recordemos a ese respecto que, si bien Amadís de Gaula, primer y máximo referente de los héroes de caballerías, sigue la pauta de la exposición acuática, siendo abandonado en un cajoncillo sobre las aguas (*Amadís de Gaula*, I, 247-248), a partir de Esplandián, el propio hijo de Amadís, la opción más habitual es la ceremonia del bautismo, en tanto que cristianización de ritos ancestrales (II, 1009), incluso en los casos donde el recién nacido ha sido desamparado en otros medios, como sucede con Palmerín de Olivia, que fue dejado «a la ventura que Dios le diesses», encima de un árbol que estaba situado en una gran montaña de espesas matas (*Palmerín de Olivia*, 26-27).

Debe tenerse en consideración que la figura de Valerián no mantiene con exactitud los modelos previos caballerescos de mayor preponderancia –Amadís, Esplandián, Palmerín–, ni sigue con rigor el patrón tradicional del héroe mítico en sus primeros pasos, por lo que su representación podría entenderse como una variante o modificación particular de todos ellos. Resulta innegable, eso sí, que el natalicio de Valerián conforma algunos de los aspectos más representados por dichos patrones –la ascendencia monárquica, la belleza física del recién nacido, el bautismo oportuno y las celebraciones públicas de carácter lúdico y festivo–; aunque será en

⁸ *Las Siete Partidas* (1555, 21, 70r). Esta división tripartita de la sociedad se hallaba ampliamente difundida en la Edad Media, siendo suscrita, entre otros, por el infante don Juan Manuel, como puede advertirse en el *Libro de los estados* (1991, 92, 277) y en el *Libro del caballero et del escudero* (1989, 17, 12).

⁹ Véase Eliade (2000): «Obviamente, el bautismo cristiano fue, desde el principio, equivalente a una iniciación. El bautismo introduce al convertido a una nueva comunidad religiosa y le hace merecedor de la vida eterna. Se sabe que entre el año 150 y 300 existió un fuerte movimiento bautismal en Palestina y Siria. Los esenios también practicaron baños rituales o bautismos. Al igual que entre los cristianos, se trataba de un rito iniciático [...] De este modo vemos en qué sentido el cristianismo primitivo contenía elementos iniciáticos. Por un lado, el bautismo y la eucaristía santificaban al creyente al cambiar de manera radical su condición existencial. Por otra, los sacramentos le separaban de la masa de los profanos y le hacían formar parte de una comunidad de elegidos» (165-167).

fases posteriores de la narración y en otros momentos del proceso de crecimiento del personaje, cuando se alcanzará una mayor concentración simbólica y una mayor intensidad en la cimentación del mito heroico. En ese sentido, Valerián parece acercarse a los modelos que representan Tirant, Claribalte, Florindo y algún otro ejemplo caballeresco, en cuyos nacimientos se presenta un menor número de elementos folclóricos, o acaso no tan espectaculares, lo que incrementaría su ya potencial adscripción –por razones de otra índole– al grupo de textos más realistas, dentro del paradigma inicial de los libros de caballerías castellanos, tal como lo definen los profesores Lucía Megías y Sales Dasí en su conocido manual (2008).

Respecto a otros nacimientos que aparecen en el *Valerián*, hay que decir que en principio siguen los pasos del ejemplo del protagonista, repitiéndose en la mayoría de ellos las características ya mencionadas, aunque también se incorporan algunas peculiaridades que son dignas de comentario. Por ejemplo, en el nacimiento de Finariel, uno de los grandes campeones de la *Parte Primera*, se incluye explícitamente el tema de la sucesión monárquica de pleno y legítimo derecho –en sintonía con lo estipulado por la *Partida II*, título primero, ley novena¹⁰–, por cuya circunstancia el recién nacido es nombrado príncipe de Francia y futuro emperador de Constantinopla:

Para proseección de la historia conviene que sepáis agora que el mesmo rey de Francia e padre de la emperatriz de Constantinopla, después de diez y ocho años que ella nació, huvo un hijo al qual llamaron Finariel, por razón que fue fin de los desseos de sus padres, según por ellos havia sido desseado. Por el nacimiento del qual muy grandes fiestas se fizieron por toda Francia, conociendo que Nuestro Señor Dios se havia acordado d'ellos, dándoles príncipe legítimo successor en sus reinos, los cuales temían, si el príncipe no naciera, que después de la vida de los reyes no fuessen anexos al Imperio de Constantinopla, por razón que en aquellos tiempos, no haviendo varon successor, las mugeres podían suceder en los reinos de sus padres (*Valerián*, I, 37, 51r-51v).

El caso de Flerisena, la señalada y hermosa dama del héroe protagonista, es doblemente especial, dado que se trata del único nacimiento femenino que se relata con cierto detalle en toda la obra, y también es el único ejemplo en el que se valora

¹⁰ *Las Siete Partidas*: «Ley. IX. *Cómo el Rey deue amar a Dios por la gran bondad que es en él*. Verdaderamente es llamado Rey aquel que con derecho gana el Señorío del reyno. E puédese ganar por derecho en estas quatro maneras. La primera es quando por heredamiento hereda los reynos el fijo mayor, o alguno de los otros que son más propincos parientes a los reyes al tiempo de su finamiento. La segunda es quando lo gana por auenencia de todos los del reyno, que lo escogieron por Señor, non auiendo pariente que deua heredar el Señorío del Rey finado por derecho. La tercera razón es por casamiento, e esto es quando alguno casa con dueña que es heredera del reyno, que maguer él non venga de linaje de Reyes, puédese llamar Rey después que fuere casado con ella. La quarta es por otorgamiento del Papa o del Emperador quando alguno dellos faze Reyes en aquellas tierras en que han derecho de lo fazer. Onde si lo ganan los Reyes en alguna manera que de suso diximos, son dichos verdaderamente Reyes. E deuen otrosí guardar siempre más la pro communal de su pueblo que la suya misma, porque el bien e la riqueza dellos es como suyo. Otrosí deuen amar e honrrar a los mayores e a los medianos e a los menores, a cada vno segund su estado, e plazerles con los sabios, e allegarse con los entendidos, e meter amor e acuerdo entre su gente, e ser justiciero dando a cada vno su derecho. E deuen fiar más en los suyos que en los estraños, porque ellos son su Señores naturales, e non por premia» (6r-6v).

con gran determinación la necesidad de una crianza mediante la leche materna, frente a otras posibilidades que pudieran contaminar de villanía e imperfección el género y estado natural de la princesa:

Passados dos meses del plazo para las fiestas señalado, la princesa Arinda parió un fija tan hermosa, que cuantos la vieron no podían creer que mortal fuesse, la cual, a los tres días de su nacimiento, fue bautizada con gran solemnidad en la iglesia de Santa Ursola. A la cual, después de muchos acuerdos y pareceres que sobre poner el nombre que había de tener se tuvieron y revocaron, llamaron Flerisena, por lo que entonces se podía ver así había de florecer entre las hermosas, que dexando a todas las de su tiempo por yervas o espinas, ella sola fuesse la flor, ante la cual ninguna pudiesse ni osasse tener nombre de hermosa. De su criança, así mismo es bien que sepáis que no menos sobrepujó a todas las otras fijas de reyes y de otros príncipes, que de la hermosura que Dios le diera. Assí porque la princesa, su madre, viéndola tan hermosa, no quiso que ama la criasse, sino de su mesma leche, porque de la agena no participasse de villanía o de deffectos y manzillas de que los niños participan cuando amas los crían, porque aquella mala leche muchas y las más vezes en tal manera perturba la naturaleza sus potencias, que no puede obrar según lo bueno natural, sino según lo malo accidental, por lo cual fue la más humilde e amorosa donzella que se jamás vido (*Valerían*, I, 57, 103v).

El motivo de la lactancia en la literatura medieval, como indica el profesor Cacho Blecua en un estudio sobre el particular (1988, 209-224), está estrechamente relacionado con la condición del linaje del recién nacido y con sus comportamientos futuros, al igual que sucede con los demás sucesos de la infancia, los cuales terminan siendo «explicaciones apriorísticas de su conducta posterior»¹¹. En nuestra obra, la incomparable belleza de la pequeña Flerisena es la razón manifiesta por la que su madre decide amamantarla con su propia leche para asegurar la conservación íntegra de la naturaleza original, desechando por tanto los servicios de la nodriza o ama de cría, figura doméstica muy común en las clases nobles y aristócratas de las sociedades antiguas, plenamente institucionalizada en la Edad Media, como demuestra su inclusión en las *Partidas* alfonsinas, concretamente en la *Partida Segunda*, título séptimo, ley tercera¹². Otra posibilidad que también ha quedado desestimada en el *Valerían* es el amamantamiento y crianza por parte de animales¹³, lo que siempre

¹¹ Con su acostumbrada precisión, Cacho Blecua resume el citado motivo de la siguiente forma: «En definitiva, las cualidades espirituales se transmiten a través de la lactancia y pueden condicionar apriorísticamente la vida de una persona. No resulta extraño, pues, que de los pocos datos dedicados a la niñez en las obras literarias medievales, en ocasiones, el amamantamiento ocupe un lugar preeminente. Nos encontraríamos ante dos aspectos interrelacionados de los que todavía se encuentran huellas en la cultura popular española: a) amamantamiento y grupo social; b) amamantamiento y conducta» (219).

¹² *Las Siete Partidas*: «Ley III. En qué manera deuen ser guardados los fijos de los Reyes. [...] E los que primeramente deuen fazer esta guarda ha de ser el Rey e la Reina. E esto es en darles amas sanas e bien acostumbradas e de buen linaje, ca bien assí como el niño se gouierna e se cría en el cuerpo de la madre fasta que nasce, otrosí se gouierna y se cría del ama desde que le da la teta fasta que gela tuelle. E porque el tiempo desta criança es más luego que el de la madre, por ende non puede ser que non reciba mucho del contenente e de las costumbres del ama» (17v).

¹³ Entrada B535 del *Motif-Index* de Stith Thompson. También debe considerarse el T611.7. *Cierra que proporciona leche al niño abandonado*. El amamantamiento de un niño por un animal, según explica Gracia Alonso (1991, 143-152), constituye un eco de ritos iniciáticos ancestrales, cuya superación supone un renacimiento que prepara al sujeto para integrarse en la sociedad e incluso para ser un gran mandatario,

acontece cuando el niño ha sido abandonado y expuesto, sin protección alguna, en plena naturaleza, como se observa en numerosos ejemplos de la mitología clásica grecolatina –Rómulo y Remo, Télefo, Paris, Auge–, también en la tradición legendaria hispánica –Gárgoris y Habidis–, y por supuesto en algunos casos de la literatura caballesca, véase la cierva que cuida a los siete hijos de Isomberta y el conde Eustaquio, en la *Leyenda del Caballero del Cisne*, la leona que cría a Esplandián, o la cierva que hace lo propio con Poncia, personaje principal del *Primaleón*.

No obstante, la figura de la nodriza surge en otro de los ejemplos del *Valerían* que creemos merece cierta atención. Esta vez se trata del nacimiento de Florianteo, hijo del gran caballero Menadoro y la princesa Luceminia, heredera del reino de Gran Bretaña. El caballero y la princesa se enamoran a primera vista y deciden de inmediato mantener encuentros privados. Como manda el canon caballesco, Menadoro solicita a la dama ser aceptado como su caballero servidor y convertirse en su esposo, implicando para ello mantener relaciones sexuales, «lo que luego fue por aquella hermosa princesa cumplido, con todas las palabras que por la católica Iglesia para semejantes auctos y sacramentos están ordenadas» (I, 4, 98r). El matrimonio secreto, motivo habitual en los libros de caballerías, muy utilizado en el *Valerían*, se ha llevado a cabo de forma correcta, siguiendo los pasos establecidos a tal efecto: el caballero ha prometido honestamente su dedicación y su entrega, la doncella ha aceptado el ofrecimiento, se han dicho después las palabras preceptivas que dicta la Iglesia, y finalmente ha tenido lugar el encuentro sexual, fruto del cual la mujer queda encinta de un niño. Sin embargo, los últimos escalones del proceso –la anuencia de los padres, los desposorios públicos y la ceremonia eclesial–, no se realizan de forma inmediata, debido a que Menadoro no ha alcanzado todavía el nivel social pertinente, que viene señalado en este caso por la casa real de Luceminia, lo que provoca que los jóvenes amantes, ayudados por sus sirvientes y escuderos, tengan que ocultar durante un tiempo al recién nacido en las inmediaciones de la ciudad, donde una nodriza se encarga de alimentarlo¹⁴:

Y quiso Nuestro Señor que en breve spacio pariesse un fijo tan hermoso y de tan grandes faciones, que Esteria se maravilló d'ello, pareciéndole que era impossible una muger tan niña como su señora haver podido parir criatura tan grande. Y después que la princesa fue libre, tomando los paños que ya Esteria había aparejado muchos días antes, entre los cuales había unos labrados con unas cruces de seda de grana y oro, después que los hubo con ellos embuelto, y dexado a su madre en su lecho, por la ventana que Menadoro ende entrava, salió Esteria con el niño y en compañía del escudero de Menadoro. El cual, aquella y todas las noches passadas, venía ende para ayudarlas en lo que pudiesse, haviéndolo dexado su señor para aquel efecto, salió del castillo. Y decendieron a la villa, adonde cavalgando en sendos palafrenes, los cuales siempre tenía Gargarén, que assí se dezía aquel escudero, ensillados en una casa para cuando menester fuessen, fueron a una aldea que havia a una legua de la villa,

merced a las virtudes transmitidas por el animal benefactor. Véase también el trabajo de López Martínez (2002, 39-59).

¹⁴ Recordemos que el uso de las nodrizas proviene de muy antiguo y en él se suman diversas implicaciones, como explica García Herrero: «Sin embargo, existen una serie de factores que inciden negativamente en la lactancia materna. Al fallecimiento de la madre durante el parto y a la debilidad o incapacidad para amamantar al hijo se incorporan otras causas económicas, sociales y culturales que mueven a recurrir con frecuencia a la lactancia mercenaria» (2006, I, 89).

adonde Gargarén ya tenía prevenida una ama, diciendo que para una criatura que había de parir una amiga suya, y que cuando huviesse parido, él la traería ende para que la criasse (*Valerían*, I, 4, 98v).

Durante un tiempo determinado, Menadoro incrementa su valía combatiendo como general de las huestes inglesas frente al enemigo escocés, convirtiéndose en un espléndido líder militar que recibe toda la estima y confianza del rey Laristeo. Pero es mucho más adelante, tras obtener el trono de Bohemia por méritos propios –ya que no es heredero directo–, cuando Menadoro alcanza la situación idónea que le permite desvelar, sin vergüenza alguna, su relación con Luceminia. Casi de inmediato, los reyes perdonan el yerro cometido y muy pronto se suceden las bodas y las fiestas; de esa forma, el hijo secreto deja de serlo, vuelve felizmente con su madre y pasa a ser el sucesor de la corona inglesa.

Por último, hay que traer a colación el nacimiento de Flerián de Alemania, primogénito de los máximos protagonistas. Véase que el nombre de Flerián se forma a partir de las sílabas que figuran en los nombres de sus padres –*interpretatio per syllabas*–, uno de los procedimientos etimológicos más habituales en los libros de caballerías para la acuñación de antropónimos, como ha estudiado M^a Carmen Marín Pina (1990, 165-175)¹⁵. El futuro paladín, cuyas aventuras, según se dice con insistencia, se contarán en la tercera parte de la historia, viene al mundo con parecidos e incluso superiores arropamientos que sus padres. En efecto, el niño nace en el seno de la más alta aristocracia europea, precisamente como fruto de la fusión de las casas reales de Alemania, Grecia y Hungría, y lo hace además en la corte y la ciudad de Colonia, capital del vasto imperio alemán y lugar de encuentro y referencia de todos los caballeros y damas del *Valerían*. Por otra parte, es verdad que no presenta mayores signos que su magnífica condición y su hermosura física, pero el señalamiento ceremonial que lo acompaña parece anunciar las más altas resoluciones, por encima incluso de las que mostraron Valerían y los otros héroes. El nuevo príncipe recibe el bautismo de mayor solemnidad y protocolo de toda la obra, llevado a cabo en la Iglesia Mayor de la capital imperial, todo lo cual viene a evidenciar que nos encontramos con un gran paladín de la cristiandad o con un individuo de especiales valores espirituales. El énfasis del acontecimiento litúrgico viene de la mano de la supresión de las fiestas mundanas, lo que representa un indicador de gran capacidad distinguidora. Hay que recordar que la celebración festiva popular, dentro de la ficción caballeresca y también de la realidad de la época, es un componente habitual en el nacimiento de un noble, un caballero o una dama de gran relevancia. Con ella se transmite la universal aceptación del recién llegado y se avisa de su futuro papel de gobernante, campeón o figura ejemplar. Sin embargo, Flerián, el héroe que reúne en su esencia las cualidades supremas de Valerían y Flerisena, no viene acompañado de las alegrías y bailes del pueblo llano.

¹⁵ Con la misma fórmula etimológica que el nombre de Flerián encontramos, entre otros, el ejemplo de Flortir, hijo de Florinda y Platir. Cercanos procedimientos se observan en Florambel, hijo de Florineo y Beladina, y en Florismarte, hijo de Flosarán y Martedina, por traer a colación sólo unas pocas muestras de las muchas que abundan en el género que tratamos. Sobre asuntos relacionados con la antroponimia, hay que consultar el estudio de Coduras Bruna (2015).

No pasaron dos meses después de fallecida Boralda, que una noche tres horas antes del alva a Flerisena tomaron los dolores del parto. El cual quiso Nuestro Señor que fuese tan bueno, que antes de una hora parió un muy hermoso hijo, el cual al tercero día de su nacimiento fue bautizado en la Iglesia Mayor de Colonia, con tanta solemnidad, dexado todo género de fiestas mundanas por consejo de Arismenio, que se no había oído jamás bautismo que tan solenizado fuese. Al cual, de común acuerdo de todos los que era razón que tuviessen para ello voto, pusieron nombre Flerián de Alemaña, pues participava de la primera sillaba del nombre de Flerisena, su madre, y de las últimas del príncipe Valerián, su padre. El cual podéis ser ciertos que no fue criado con menor cuidado y vigilancia que los príncipes, sus padres y agüelos, para todo aquello que a su género y estado convenía. Por el nacimiento del cual muchos mensageros se despacharon, así para Costantinopla y Ungría como para Francia y la Gran Bretaña, adonde grandes alegrías se fizieron, aunque por extenso no se vos cuentan (*Valerián*, II, 88, 322r-322v).

Tras la etapa del nacimiento y las circunstancias que lo acompañan –que aquí hemos visto con la disparidad de los ejemplos invocados–, el segundo escalón en la biografía de un héroe es la infancia y el período de aprendizaje y educación que lleva consigo. Se trata de una fase de gran importancia emblemática, aunque a veces de escaso rendimiento narrativo, en la que la diferencia del elegido frente al resto de personajes aumenta y se diversifica en varias parcelas. Recordemos que el patrón mítico del héroe –Otto Rank, Lord Raglan, Joseph Campbell– formula en primer lugar un abandono o quizá un secuestro, en cualquier caso un alejamiento inducido del niño, lejos de su tierra natal, así como una guarda y custodia y una educación del mismo a cargo de personajes muy específicos, habitualmente figuras de extracción humilde, como pastores o ermitaños, que educan al héroe desde el secreto o el desconocimiento de su verdadera condición.

En los libros de caballerías encontramos una cierta variedad sobre esta cuestión. El paradigma amadisiano se halla en principio muy vinculado a la estructura tradicional del mito heroico; sin embargo, Amadís de Gaula es salvado de las aguas por un caballero llamado Gandales, y no por algún animal o persona humilde, como hubiera sido más canónico. Sobre ese particular, hay que traer a colación lo que técnicamente se ha venido en llamar la institución del *fosterage* o «la costumbre de la educación del niño fuera del ámbito paterno»¹⁶, costumbre nobiliaria que fue bastante

¹⁶ Cacho Bleuca en *Amadís de Gaula*, Intr., 138. Sobre la educación del héroe caballeresco, el profesor Campos García Rojas ha originado un conjunto de estudios que se tornan imprescindibles para el presente (2000, 2001, 2005, 2005 y 2009-2010). Véanse también las explicaciones de DUBY: «La juventud aparece en estos relatos como el tiempo de la impaciencia, de la turbulencia y de la inestabilidad. En el período anterior y en el posterior de su vida el individuo está radicado, ya sea en la casa de su padre o en la del señor que lo educa, mientras es niño, ya sea en su propia casa cuando él mismo es marido y padre. Entre estas dos épocas el caballero deambula» (1973, 134). El profesor ZOTZ recoge varios ejemplos de esta costumbre: «Notker, abad de Sankt Gallen, nos informa de cómo acogió a los hijos de sus feudatarios (*militēs*) para darles una educación rigurosa e hizo que se les enseñara el manejo de aves de cetrería. Más adelante se dice que, cuando acabaron el escuderaje, el abad les proporcionó armas y regalos, ganándose así en todas partes una buena fama, lo que permite reconocer el valor que tenía para un joven noble el servicio de escudero en la corte y las ventajas sociales que podía obtener de él un señor de linaje principesco» (2006, 184). Recuérdese igualmente el clásico estudio de Gernet (1922, 385-395), en el que se analiza la tradición del *fosterage* en la Antigüedad.

habitual en la Edad Media europea y se extendió en los siglos siguientes, como demuestran múltiples testimonios. Por su parte, Esplandián, el afamado hijo de Amadís, sí que es recogido por un animal, en este caso una leona, que lo amamanta bajo el control y vigilancia del ermitaño y «santo hombre» Nasciano, responsable en última instancia de la crianza de Esplandián (*Amadís de Gaula*, II, 66, 1004-1009 y II, 80, 1080-1082). En el otro gran ciclo caballeresco, Palmerín de Olivia es mantenido y criado, tras su breve exposición, por el colmenero Geraldo y el mercader Estebón, seres de inferiores credenciales que pronto se verán superados por las aspiraciones caballerescas del futuro héroe. Justo en el otro extremo se hallan Polendos, Primaleón y don Duardos, pertenecientes a la siguiente generación, que son educados en las cortes de sus familiares directos, llevando a cabo las actividades propias de su rango principesco¹⁷. Similar configuración presenta Clarián, protagonista de otra de las grandes series de las caballerías hispanas, cuya etapa infantil discurre en la corte de su padre, el rey Lantedón, donde le enseñan las letras y le ayudan a «entender las sanctas doctrinas», además de «leer hechos famosos de cavallería que en gran cobdicia le ponían de los seguir» (*Clarián de Landanís*, 33, 51). Parecidas señas a los anteriores, pero mucho más ambiciosas en su proyección, exhibe el caso de don Claribalte, educado en el palacio imperial albanés «en las artes y avisos con que los príncipes se deven dotrinar desde su niñez»; instrucción que corre a cargo de dos excelentes peritos: el ayo Laterio y el filósofo Solarne, mediante los cuales don Claribalte adquiere una formación de gran altura que comprende, por un lado, el conocimiento y manejo de las armas y, por otro, el aprendizaje de las artes liberales –el *trivium* y el *quadrivium* de las universidades medievales (*Claribalte*, 1, 5-6). Por poner un ejemplo de otra factura, citemos al caballero Floriseo, el cual pasa su niñez bajo la protección de un ermitaño que le inicia a leer y escribir, le enseña las lenguas latina y griega y le forma en «das artes e la sciencia divina», aunque «por este estudio no dexava Floriseo de ocuparse algunas horas del día en provar su cuerpo en cosas de fuerça e desemboltura» (*Floriseo*, 13, 24-25).

Como podemos observar, la niñez y adolescencia de los héroes caballerescos tiene en su desarrollo dos vías posibles: o bien es una infancia que transcurre en un medio impropio, totalmente ajeno de los escenarios nobiliarios, o bien resulta una infancia acaecida en palacios y cortes reales, con las prebendas y lujos acostumbrados, aunque frecuentemente distantes de los espacios originales de los héroes. De hecho, esta última contingencia, cuya primera muestra formaliza Amadís de Gaula con su estancia en el señorío de Gandales, es la que se hace más común en el género y repetirán numerosos caballeros protagonistas¹⁸, incluido el príncipe

¹⁷ *Palmerín de Olivia* (9-14, 27-35), que corresponden a la infancia de Palmerín. Por otra parte, en el *Primaleón* (7, 16; 14, 32; y 69, 148), se muestran, a cual más breve, las infancias respectivas de los tres protagonistas de la segunda generación palmeriniana.

¹⁸ Recordemos brevemente algunos de los ejemplos más importantes. 1) Arrebatado de sus padres por unos corsarios, Amadís de Grecia es entregado como obsequio al rey pagano Magadén, quien se encarga de criarlo en la fastuosa corte hindú de la ciudad de Saba. 2) El que años más tarde se llamará el Caballero del Febo lleva a cabo su crianza en la lejana corte del sultán de Babilonia, donde se instruye en lo necesario para recibir la orden de caballería. 3) Aunque amamantado primero por una salvaje, Felixmarte es amparado después en el castillo del Fosado, en cuyas dependencias aprende todo lo referido a las letras y las armas. 4) El gigante Epaminón se lleva al pequeño Cirongilio a la Ínsula

Valerían de Hungría, que establecerá su residencia en la magnífica corte imperial de Octavio y Nestarcio.

En cuanto al proyecto educativo de los futuros caballeros, hay que decir que principalmente se basa en una equilibrada mezcla de destrezas militares, experiencias cinegéticas y saberes letrados y artísticos, o lo que es lo mismo, en una instrucción física y deportiva y una preparación intelectual –*sapientia et fortitudo*–, esquema clásico de la educación del caballero y del príncipe, avalado por múltiples tratados y *espejos de príncipes* medievales¹⁹. En dicho patrón instructivo se incluyen también las derivaciones conductuales de la *curialitas*, como son la generosidad, la constancia, la moderación y la amabilidad, presentes ya en la gran mayoría de los héroes caballerescos. Dentro de la tradición de los *espejos de príncipes*, en cuya hechura suelen advertirse referencias de Aristóteles, Vegecio, Egidio Romano, Valerio Máximo, Suetonio, Salustio, Séneca, y Agustín de Hipona, entre otros autores, conviene destacar las ricas aportaciones de las *Siete Partidas* de Alfonso X, donde se establecen los deberes y costumbres de los emperadores y reyes, y también las principales virtudes que un caballero debe adquirir –cordura, fortaleza, medida y justicia– (II, 21.4). Diferentes consideraciones y quizá mayores miras se encuentran en el *Libro del caballero et del escudero* del infante don Juan Manuel, en el que se viene a plantear un extenso programa de enseñanzas, bajo el aspecto de enciclopedia científica, que en realidad deriva de la práctica política y los paradigmas morales que gobiernan la sociedad en su conjunto. Un siglo más tarde, el obispo Alonso de Cartagena, en el prólogo de su *Doctrinal de los caballeros*, escrito entre 1435-1440, aboga por una enseñanza basada en las nociones de los hombres sabios y en los ejemplos de los hombres antiguos, así como en el conocimiento de las leyes escritas, modelo educativo de clara estirpe humanista con el que se pretende impulsar la imagen del caballero prudente y discreto. Por su parte, Rodrigo Sánchez de Arévalo, en su tratado *Vergel de príncipes*, de 1456, dedicado al rey Enrique IV de Castilla, opina que la formación de los reyes, príncipes y nobles debe apoyarse especialmente en tres óptimos y honestos ejercicios del ocio, a saber, el entrenamiento militar y la

Patalena y allí se encarga de criarlo amorosa y adecuadamente, educándolo en lo que entiende necesario. 5) El joven Olivante es criado, junto a Peliscán, en la prestigiosa corte de la isla de Laura, gobernada a la sazón por el duque Armides, la dueña Polinesta y la gran sabia Ipermea.

¹⁹ De la formación y regimiento de caballeros, nobles y príncipes, nos hablan numerosos textos hispánicos de la Edad Media, habitualmente denominados *espejos de príncipes*, cuyo modelo más importante es el *De regimine principum* de Egidio Romano. Véase al respecto el trabajo de Rucquoi y Bizarrri (2005, 7-30), donde encontramos las siguientes explicaciones: «El género de los “espejos de príncipes” ha tenido, en la Península Ibérica, un desarrollo constante y continuo. La necesidad de formación del príncipe, y de los miembros de la alta nobleza en general, originó la elaboración de tratados que, si bien no han tenido por lo general influencia en el resto de Europa, no por ello han poseído características menos específicas. Entre los siglos XIII y XIV, el proceso que dio origen a una serie de tratados relativos a la educación del príncipe se desarrolló en medio de la confrontación de formas orientales y occidentales y, en el curso de la segunda mitad del siglo XIII, innumerables obras didácticas o adaptaciones de formas llegadas a Oriente. El modelo occidental de *espejo de príncipes*, creado por Gil de Roma con su *De regimine principum*, acabó por imponer su estructura, aunque la conjunción de elementos orientales y occidentales, que había dado al reino de Castilla un perfil específico y particular frente al resto de Europa, y el impacto de obras transmitidas en árabe, ampliamente favorecido por Alfonso X, el Sabio, nunca desaparecieron del todo» (14-15).

montería, ocupaciones tradicionales del príncipe, y la música, materia que pertenece al *quadrivium* de las artes liberales. Otro significativo autor, Alfonso de Palencia, en su *Tratado de la perfección del triunfo militar*, compuesto en 1459, retoma el conocido y viejo debate de las armas frente a las letras, decantándose por una instrucción basada en la ciencia o arte militar, incluyendo sus componentes sociales, políticos y morales, que aproximan a Palencia en gran medida a la esfera del Humanismo²⁰.

Alfonso X, don Juan Manuel, Alonso de Cartagena, Rodrigo Sánchez de Arévalo y Alfonso de Palencia son algunos de los máximos referentes de la tradición de los regimientos de príncipes, cuyo influjo en los libros de caballerías, incluido, desde luego, el *Valerían*, se percibe en el trasfondo de las diversas posibilidades que venimos anotando, casi siempre orientadas desde un sistema de educación múltiple y diversa²¹. No obstante, recordemos que el *Florisando* de Paéz de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz rompen notablemente con tales patrones, dado que se trata de obras donde el aprendizaje de los caballeros se fundamenta con gran exclusividad en la formación religiosa, desechándose, por inadecuadas e incluso por nefandas, otro tipo de costumbres, actividades y lecturas implicadas. Pero este plan de enseñanza no va a ser el habitual en los libros de caballerías. Educados y adiestrados por ermitaños, pastores, magos, maestros o grandes nobles y monarcas, según el caso, los donceles y caballeros noveles aprenden pronto a leer y escribir, conocen también diversas lenguas antiguas y modernas, e incluso reciben enseñanzas de arte, música y canto, además, por supuesto, de tener clases marciales y realizar torneos incruentos y diversas actividades deportivas, destacándose entre éstas la caza y la cetrería.

Valerían de Hungría pertenece al modelo de los caballeros que despliegan su etapa de aprendizaje en los medios palaciegos, siguiendo con ello el paradigma de Amadís y la práctica real de la aristocracia del Medioevo. De los primeros años de su vida, descritos en unas pocas líneas, sabemos tan sólo que han transcurrido en las dependencias reales de Belgrado, junto a sus padres, su hermana y otros familiares. Sin embargo, a partir de los siete años su trayectoria vital va a dar un giro de ciento ochenta grados. Recordemos que ya en el propio *incipit* de la obra se indica cómo Paserindo decide enviar a su hijo a la exquisita corte alemana del emperador Octavio y el príncipe Nestarcio. Las razones de esta decisión provienen en primer lugar de un consejo que el sabio Arismenio había dado a Paserindo tiempo atrás,

²⁰ Véanse éstos y otros casos en Heusch (2000). Complétese con los siguientes estudios y ediciones: Penna (1959), Maravall (1983, 255-267), Gómez Moreno (1986, II, 311-323), Fallows (1995), Rodríguez Velasco (1996), *De perfectione militaris triumphi. La perfección del triunfo* (1996) y Águila Escobar (2006, 299-318).

²¹ Véase el manual de Lacarra y Cacho Blecua: «Los relatos de ficción enfocan el proceso desde perspectivas diferentes; así, el autor del *Zifar* concede gran importancia a la educación dada por el protagonista en la extensa lección oral con la que adoctrina a sus hijos como si fuesen escolares, aunque no se centra ni en las artes liberales ni el arte de la caballería: imparte un auténtico regimiento de príncipes. Desde otra tradición, espacio y época bien diferentes, Tirant recibe del ermitaño una instrucción teórica, cuyo contenido deriva del *Llibre de l'orde de cavalleria* de Llull, y algunos fragmentos, a su vez, del *Lancelot du Lac*. Por su parte, en el *Amadís* apenas se apuntan las referencias educativas letradas, de acuerdo con las pautas más tradicionales, mientras que un ermitaño se encarga de la educación del hijo del héroe, Esplandián, a la que se le concede mayor importancia, especialmente en sus parámetros religiosos» (2012, 240-241).

consejo en el que, una vez emitidas numerosas indicaciones de buen gobierno y de cómo hacer cumplir las leyes, le recomendaba al rey que mandara al pequeño Valerián cuando éste alcanzara los siete años a la corte alemana, para que allí fuera atendido sin consentimientos indebidos y fuera educado plenamente en los ejercicios relativos a su estado y condición.

Y porque a los hijos, cuando en casa de sus padres se crían, siempre los regalos les impiden que alcanzar no puedan las cosas que cumplen para su doctrina y criança, tan cumplidamente como conviene, será bien que el príncipe, vuestro hijo, cuando huviere cumplido siete años, en la cual edad mayores serán sus fuerças y saber de lo que extimar se puede, lo embiéis a la casa d'este, vuestro buen amigo, el príncipe Nestarcio. En la cual, señor, podéis ser cierto que todas las cosas de criança y virtuosos ejercicios florecen, y adonde el príncipe Valerián, no con menos cura de la que vós, señor, si ende fuéssedes presente terniades, sera criado y enseñado, allende que de su criança y conocimiento nacerán los principios del bien que le está guardado. Y porque tengo de hablar a estos dos príncipes, pido vos, señor, por merced, me perdonéis mi atrevimiento, pues sabéis la causa que para ello he tenido (*Valerián*, I, 48, 86r).

Arismenio entiende que la prestigiosa corte alemana de Colonia, en la que se halla establecida la casa real de mayor trascendencia en toda la obra, es el contexto idóneo para que el futuro gran héroe desarrolle su formación y asuma «los principios del bien que le está guardado». De esa manera, cuando llega el momento preciso –que viene a coincidir con el tránsito entre las dos partes del libro y con el cambio del protagonismo generacional–, Pasmerindo envía a su hijo al destino anunciado, en compañía del caballero Aspalión del Vado y el enano Dromisto y también de «veinte cavalleros muy buenos, los cuales levavan algunos perros y halcones para cuando se les offreciese tierra de caça» (I, 71, 131v).

Valerián no ha cumplido los ocho años pero ya aparenta muchos más; tiene un cuerpo grande y poderoso y se expresa con mayor profundidad que un niño de tan corta edad. Similares detalles se observan en algunos de los grandes caballeros que hemos citado recientemente; véase, por ejemplo, Amadís de Grecia: «E así pasaron hasta que el donzel avía ocho años, que, cuando d'ellos fue, de dos tanta edad parecía, tanto, que no avía donzel con quien luchase que dos tanta edad qu'él oviese que no derribase» (*Amadís de Grecia*, 2, 25). Por otra parte, la elección de los siete u ocho años no es baladí y corresponde con la primera división de las edades del hombre, tal y como se venía estableciendo en diversos escritos de la Edad Media. Inspirados en los planteamientos de Agustín de Hipona, autores cristianos como Emilio Draconio, Eugenio de Toledo y, sobre todo, Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, V, 38, 3-5; XI, 2), dividían la vida en cinco o seis períodos, extendiendo la *infantia* hasta los siete años y la *pueritia* hasta los catorce²². De igual forma, las fragmentaciones o series en torno al número siete eran bastante frecuentes en ensayos de diversa índole, debido al simbolismo arcano y cabalístico de dicha cifra, habitualmente asociada a la propia formación del universo (las siete esferas de

²² *Etimologías* (2004, especialmente 541-543 y 870-879): «1. Gradus aetatis sex sunt: infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, gravitas atque senectus. 2. Prima aetas infantia est pueri nascentis ad lucem, quae orrigitur in septem annis. 3. Secunda aetas pueritia, id est pura et necdum ad generandum apta, tendens usque ad quartumdecimum annum» (870).

Claudio Ptolomeo, los siete planetas de Bernardo Silvestre), y cuya atribución contemplaba también las edades del hombre, en donde el *infans* o *puerullus* abarcaba hasta los siete años y el *puer* hasta los catorce, tras los que seguían *adolescens*, *iuvenis*, *vir*, *senior* y *senex*.

En el camino hacia Colonia, el príncipe de Hungría protagoniza una increíble acción distinguidora que representa su primera gran prueba. Se trata de una experiencia que suele acontecer en edades superiores, al filo de la juventud, cuando el doncel lleva a cabo sus primeras batallas individuales y se dispone a ingresar en la orden de caballería. La comitiva de Valerián se detiene en una fuente para avituallarse y descansar bajo el abrigo de los árboles. De forma inesperada, un «león tan grande como fiero» surge tras una encina y se abalanza, rampante e impetuoso, contra el niño indefenso. Lejos de amedrentarse con la amenaza, Valerián se enfrenta decididamente a la bestia, utilizando tan sólo un manto protector para uno de sus brazos y un cuchillo de monte, con el que finalmente consigue herir de muerte al león. Su hazaña provoca verdadero asombro en los presentes, que apenas conciben cómo alguien de tan corta edad ha logrado derribar a semejante fiera, el rey de todos los animales, tal y como se define en el *Fisiólogo* y los bestiarios medievales, donde se le comparaba además con Jesucristo, el rey de todos los hombres²³. Con la misma actitud de sorpresa y alegría, los reyes Pasmerindo y Arinda, cuando reciben a los pocos días la noticia de la proeza de Valerián, dan a «Nuestro Señor innumerables gracias por les haver dado fijo que en tan pequeña edad hoviesse fecho lo que al mejor cavallero del mundo fuera contado» (I, 71, 132r).

Al margen de su enorme importancia en la heráldica y la iconografía de la Edad Media y el Renacimiento, cuyo análisis se aleja de nuestras pretensiones, la figura del león aparece con frecuencia en varios géneros literarios, especialmente en el ancho plantel de la literatura caballeresca, donde suele ejemplificar el poder físico y la superior naturaleza y jerarquía, así como la encarnación del valor, la sabiduría y la justicia²⁴. Ya en la materia artúrica, con ejemplos en *Li chevaliers au lion* y *Li Contes del Graal* de Chrétien de Troyes, la *Demanda del Santo Graal* o el *Perlesvaus*, por decir unos pocos, y, desde luego, en los libros de caballerías hispánicos, con los casos del *Palmerín de Olivia* y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, entre los más conocidos, la derrota o amansamiento del león muestra las inmejorables capacidades y las más altas potencias del caballero errante, que a menudo se topa con el enorme férido –o quizá con otro animal de grandes proporciones– en sus primeras aventuras de carácter iniciático. Valerián sigue así los pasos que corresponden a su papel de caballero protagonista, pero demuestra una precocidad que no se observa en otros héroes

²³ Consúltese el trabajo de Malaxecheverría: «Lo que en griego se llama “león” significa “rey” en francés. El león, de varias formas, domina a muchos animales; por eso es rey el león [...] El león significa el Hijo de la Virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas. Con fiera actitud y terrible venganza se aparecerá a los judíos cuando los juzgue, porque obraron mal cuando lo clavaron en la cruz, y debido a esta acción perversa no tienen rey propio» (1986, 90-93).

²⁴ Véanse los siguientes estudios: Garci-Gómez (1972, 255-284), Layna Ranz (1987-1988, 193-209), Delgado Criado (1995-1996, 61-71), Galmés de Fuentes (1999, 257-293), Beltrán (2004-2005, 39-50) y Godinas (2008, 55-66).

análogos. Justo en el bisel entre las partes del libro, Dionís Clemente nos está dibujando la imagen de un niño que combate con las características de un guerrero mayúsculo, cuya fortaleza cabe entenderla muy superior a la de muchos héroes caballerescos, al menos en una edad tan temprana.

Ahora bien, Valerián necesita de otros elementos en su avance irrefrenable hacia la cúspide de la caballería. Requiere, como hemos visto en el modelo amadisiano, de una adecuada crianza cortesana, la cual va a correr a cargo del mismísimo emperador Octavio, al tiempo que los aspectos materiales, «el aposento y todo lo ál», quedan en manos del príncipe Nestarcio. Junto al joven húngaro, aunque con orientaciones de otra índole, se va a criar también Flerisena, de «sobrenatural hermosura», la hija del príncipe alemán. Dicha crianza y «las otras cosas que más por experiencia e industria que por naturaleza vienen a saberse y exercitar» (II, 1, 133r), se reflejan en la historia a través de breves alusiones que aparecen esparcidas en tan sólo unos folios. De hecho, la infancia entera de Valerián ocupa muy poco espacio textual, como así establecen los patrones heroicos y caballerescos que venimos utilizando; se desarrolla concretamente en el último capítulo de la primera parte y, en mayor medida, en el primero de la segunda, donde, bien avanzada la narración del mismo, se señala que el príncipe magiar, con doce años ya cumplidos, se ha afianzado suficientemente en todos sus procesos, esto es, en su constitución y apostura física, también en su formación cortesana y, especialmente, en el amor que siente por Flerisena, motor de futuras actuaciones que precipitarán el ascenso caballeresco.

En un primer momento, las enseñanzas que recibe Valerián se describen de forma general y tópica, mediante términos al uso como «doctrina» o «criança». Eso sí, queda claro que diversos personajes van a custodiar al príncipe desde los siete a los diecisiete años, ejerciendo funciones educativas claramente complementarias. Aspalión del Vado y Dromisto, que han venido de Belgrado junto a Valerián, se encargan de la guarda y acompañamiento diario y personal, en lo que debe recordarse la preparación castrense y venatoria del primero, y la sabiduría popular y el sentido común del segundo, cuyos «remedios y consejos saludables» orientan a Valerián en sus primeros impulsos amorosos. El siguiente nivel de instrucción lo componen el emperador Octavio y el príncipe Nestarcio, a los que deben añadirse los nobles, los caballeros curiales, y las damas, doncellas y sirvientes de palacio. A partir de este grupo exquisito y heterogéneo se articula la experiencia cortesana de Valerián, quien, además, recibe el afecto y la plena confianza de toda la familia imperial, que lo acoge y trata de la misma manera que si fuera un descendiente directo, «que ningún grado le faltava para serlo perfectamente, sino el nombre de hijo» (II, 1, 133v).

No obstante, ya en el segundo capítulo de la *Parte Segunda*, el propio Valerián ofrece la información más concreta sobre el asunto del aprendizaje y la crianza, justo en el momento en que reflexiona sobre el futuro de su condición y desvela ante Dromisto su deseo de ser armado caballero. Valerián se define a sí mismo como un hombre muy cultivado en las letras, que pretende completar su educación principesca con el oficio de la caballería y las armas, lo que finalmente le hará ser digno de su estado y su familia. En las palabras del príncipe húngaro llama la atención un apunte altamente significativo: las letras han representado su mayor ejercicio, por encima,

cabe imaginar, de los entrenamientos marciales, las monterías y otras actividades cortesanas.

Y porque el descanso no lo veo por agora aparejado, según tú sabes, y ninguna vida es más enojosa que aquella que de conveniente ejercicio carece, *he acordado de ser cavallero, para que pueda comenzar de exercitarme en aquello que después de las letras, en fasta aquí ha sido mi mayor exercicio, mi edad y estado requieren*. Porque cuando me fuere otorgado el señorío, que si a mis padres sobrevino se me deve, sepa assí *en las armas como en las letras lo que cualquier príncipe no deve ignorar*, porque de otra manera cuasi tiránicamente lo poseería, pues a ninguno es otorgado señorío sino para que, imitando e siguiendo las pisadas y regla de aquél que, siendo de todos señor y rey, quiso ser la mesma regla y exemplar, rijan y gobiernan sus súbditos con la igualdad de justicia con que d'él somos regidos (*Valerián*, II, 2, 135r, cursiva añadida).

En este contexto de la dedicación a las letras, Valerián se ha formado también en diversos idiomas; al menos así podemos interpretarlo en aventuras posteriores, concretamente cuando se indica que conoce la lengua griega y «otras muchas puesto que d'ello no se haya hecho mención» (II, 36, 201v), o se señala que entiende y domina sin problema alguno el idioma turco (II, 41, 217v). La explicación más completa sobre el particular la encontramos en las palabras de la joven Diliarda, justo en el momento en que, tras los oportunos servicios del ahora llamado Caballero Triste –alias de Valerián– y a resultas de ciertas pesquisas que se están llevando a cabo, desarrolla gradualmente la prosopografía y la etopeya del caballero que venimos tratando, aludiendo también a su hablar gracioso y su conocimiento de lenguas, y recordando de paso su educación en suelo alemán:

–Y por ende digo que los señales que de su persona se me acuerdan son primeramente los cabellos, los cuales, puesto que en él no dexen de parecer muy bien, mejores serían para la donzella que no le faltasse otro para ser cumplidamente hermosa. Los ojos con todas las otras partes de su rostro son de tanta perfición, quanto de todos los que lo miran embidiado, juntamente con el color blanco y colorado que a cada parte conviene, con un pequeño lunar en una parte que por cierto antes le acrecienta que mengua su gran perfición. Su estatura es más alta que baxa, puesto que muy proporcionada. Las manos tiene blancas con las carnes, que menos o más serían estremos. Su hablar es muy gracioso, y aunque sin dudar *todas las lenguas hable, su natural no puede doblarlo de manera que dexa de mostrar quanto le es más fácil la úngara que las otras, juntamente con la alemana, adonde se dezía que era criado*. Su edad no muestra passar veinte y dos años, señalándola con unos delgados hilos de oro que a nacer le comiençan, tan ralos como es espessa e firme la estremada lealtad que su alto y generoso coraçón ha mostrado tener. De sus fuerças, como más consistan en la prueba que en la vista, no podría yo dezir la grandeza, aunque si proporcionalmente a todas las otras faciones que dixen corresponden, no pueden dexar de ser muy grandes, señaladamente acompañándolas el esfuerço que en sí muestra tener (*Valerián*, II, 44, 224r, cursiva añadida).

Si con la experiencia de la preparación guerrera, los consejos y sentencias de Dromisto, y los juegos y pasatiempos de palacio, la figura de Valerián se instalaba en los parámetros de la nobleza y caballería cortesana de la Edad Media, el ejercicio constante y superior de las letras, el aprendizaje de lenguas modernas y antiguas, y la práctica del buen hablar, le aproximan al prototipo humanista del príncipe letrado que aparece en *El Cortesano* de Baldassare Castiglione. Recordemos que la obra traducida al castellano por Boscán en 1534, publicada en Barcelona, desarrolla en

diversos momentos el tema de la excelencia de las letras y la necesidad de la presencia de éstas en la formación del perfecto noble o príncipe cortesano. Así sucede, por ejemplo, en una amplia discusión entre los personajes de Canossa y Federico Fragoso sobre el tipo de lengua que ha de usar el cortesano, lo que deriva en los preceptos del buen hablar y en la reflexión de la lengua como instrumento imprescindible de la comunicación, puesto que hablar correcta y cabalmente constituye una de las virtudes esenciales del cortesano (I, 29-39). En otro episodio posterior, Pietro Bembo quiere que se declare la preeminencia de las letras sobre las armas, perpetuando un viejo debate que fue objeto de múltiples comentarios en los siglos medievales. Canossa sostiene por su parte la primacía de las armas, pero se inclina también por una sólida educación humanista y por el necesario conocimiento de idiomas, incluyendo el latín y el griego (I, 42-46).

El cual querría yo que fuese en las letras más que medianamente instruido, a lo menos en las de *humanidad*, y tuviese noticia no sólo de *la lengua latina más aun de la griega*, por las muchas y diversas cosas que en ella maravillosamente están escritas. No dexé los poetas ni los oradores, ni cese de leer historias; exercítese en escribir en metro y prosa, mayormente en esta nuestra lengua vulgar (*El Cortesano*, 182, cursiva añadida).

Así pues, Valerián reproduce la imagen de un príncipe formado en diversas materias humanísticas, además, por supuesto, de su imprescindible preparación en el área militar²⁵. De ningún otro personaje de la obra se especifica una educación en semejantes términos. De esa forma, la primacía de Valerián se origina desde las propias enseñanzas recibidas, las cuales, unidas a las superiores capacidades físicas y anímicas del joven, y unidas también al ámbito cortesano del que han surgido, centro neurálgico de buena parte de toda la obra, muestran la faz de un caballero ataviado de viejas y nuevas costumbres, atento al clásico canon heroico y fiel en gran medida al patrón caballeresco, pero influido ya de varios de los aspectos fundamentales del Humanismo, al igual que sucede, por cierto, y en grados diversos, con muchos otros protagonistas de los libros de caballerías²⁶, lo que a fin de cuentas tendrá muy en cuenta Cervantes y la tradición de la novela de la que él dimana, a propósito de la imagen del héroe pleno de fantasías pero también ahito en conocimientos y lecturas.

§

²⁵ Véase López-Ríos (2008, 127-144), donde se analiza un ejemplo de educación principesca y humanística muy cercano a Dionís Clemente y el *Valerián*, dado que el escritor pertenecía precisamente a la corte del duque de Calabria.

²⁶ Véase al respecto el trabajo de Río Nogueras (1993, II, 73-80), donde encontramos la siguiente explicación: «Los autores de libros de caballerías sazonan las andanzas guerreras de sus héroes con episodios en que su comportamiento curial se ofrece como paradigma de conducta para el nuevo ideal de caballero andante. Este ha debido arrinconar su espada y rodela, reservándolas de manera casi exclusiva para torneos y demás muestras espectaculares y ha debido aplicarse de manera decidida a la pluma, a la conversación y al juego de cortesanía. Signos de los nuevos tiempos» (78).

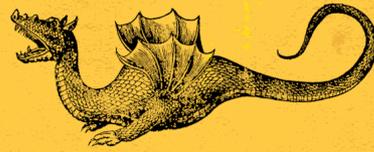
Bibliografía citada

- Águila Escobar, Gonzalo, «La educación del caballero: *Tratado de los rieptos e desafíos y ceremonial de príncipes* de Diego de Valera», en *Las letras y las ciencias en el Medievo hispánico*, ed. M^a Isabel Montoya Ramírez y M^a Nieves Muñoz Martín, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 299-318.
- Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987-1988.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno y Carmen Laspuertas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «El nacimiento de Amadís», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. Robert B. Tate, Oxford, The Dolphin Book, 1982, pp. 15-25.
- , «*Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo», México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Beltrán, Rafael, «Tiemblan las carnes del valiente ante la batalla: claves caballerescas para el episodio de los requesones en la cebada y el león manso (*DQ*, II, xvii)», *Letras*, 50-51 (2004-2005). Número monográfico: *Libros de caballerías. El «Quijote». Investigaciones y relaciones*, pp. 39-50.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa / Universidad de Zaragoza, 1979.
- , «*Nunca quiso mamar leche de mugier rafez* (Notas sobre la lactancia. Del *Libro de Alexandre* a don Juan Manuel)», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 209-224.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 [1949].
- Campos García-Rojas, Axayácatl, «La educación del héroe en *El libro del cavallero Zifar*», *Tirant*, 3 (2000), sin paginación.
- , «Pre-history and origins of the hero in *El Libro del cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33 (2001), pp. 1-10.
- , «La educación del héroe en los libros de caballerías: Amadís en la corte y Esplandián en el bosque», en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos en las IX Jornadas Medievales*, ed. Concepción Company, y otros, México, El Colegio de México / UAM / UNAM, 2005, pp. 51-76.
- , «“E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados”: educación y desarrollo heroico en *El libro de cavallero Zifar*», *Anuario de Letras Modernas*, 12 (2005), pp. 25-44.
- , «El niño robado y su aprendizaje visual en los libros de caballerías hispánicos: pinturas y estatuas ejemplares», *Memorabilia*, 12 (2009-2010), pp. 249-267.
- Clarián de Landanís* = Gabriel Velázquez del Castillo, *Clarián de Landanís*, Libro I, ed. Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Claribalte* = Gonzalo Fernández de Oviedo, *Claribalte*, ed. Alberto del Río Noguera, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

- Coduras Bruna, María, «Por el nombre se conoce al hombre». *Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- Delgado Criado, Buenaventura, «La educación física del caballero andante», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 14-15 (1995-1996), pp. 61-71.
- Delpesch, François, «Les jumeaux exclus: cheminements hispaniques d'une mythologie de l'impureté», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, ed. Agustín Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983, pp. 177-203.
- De perfectione militaris triumphii. La perfección del triunfo* = Alfonso de Palencia, *De perfectione militaris triumphii. La perfección del triunfo*, ed. Javier Durán Barceló, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- Duby, Georges, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- El Cortesano* = Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona, Paidós, 1999 [1976], 3 volúmenes.
- , *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairós, 2000.
- Etimologías* = San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta, Manuel A. Marcos Casquero y Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Fallows, Noel, *The Chivalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and Edition of the «Doctrinal de cavalleros»*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1995.
- Floriseo* = Fernando Bernal, *Floriseo*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, «El mitotema de los leones en la épica románica y la tradición árabe», en *Romania Arabica*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, pp. 257-293.
- García Herrero, M^a Carmen, *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- Garci-Gómez, Miguel, «La tradición del león reverente: glosas para los episodios en *Mío Cid*, *Palmerín de Olivia*, *Don Quijote* y otros», *Kentucky Romance Quarterly*, 19 (1972), pp. 255-284.
- Gernet, Louis, «Fosterage et légende», en *Mélanges Gustave Glotz*, Paris, PUF, 1922, pp. 385-395.
- Godinas, Laurette, «La educación del caballero medieval», en *Caballeros y libros de caballerías*, ed. Aurelio González y M^a Teresa Miaja de la Peña, México, UNAM, 2008, pp. 55-66.
- Gómez Moreno, Ángel, «La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, vol. II, pp. 311-323.
- Gracia Alonso, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- , «Tradición heroica y eremítica en el origen de Esplandián», *Revista de Filología Española*, 72 (1992), pp. 138-148.

- , «El nacimiento de Esplandián y el folclore», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 437-444.
- Heusch, Carlos, *La caballería castellana en la baja Edad Media. Textos y contextos*, Montpellier, Université de Montpellier III, 2000.
- Köhler, Erich, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio, 1990 [1956].
- Lacarra, M^a Jesús; Cacho Bleuca, Juan Manuel, *Historia de la literatura española, 1. Entre oralidad y escritura: La Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Lalomia, Gaetano, «La concepción y el nacimiento del héroe (T500-599): un motivo con variaciones», *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 169-186.
- Las Siete Partidas* = Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas*, glosadas por el Licenciado Gregorio López, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1555. Reproducción facsímil: Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1974.
- Layna Ranz, Francisco, «Itinerario de un motivo caballeresco: el caballero ante el león», *Anales Cervantinos*, 25-26 (1987-1988), pp. 193-209.
- Libro de los estados* = Don Juan Manuel, *Libro de los estados*, ed. Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate, Madrid, Castalia, 1991.
- Libro del cavallero et del escudero* = Don Juan Manuel, *Libro del cavallero et del escudero*, dentro de *Cinco Tratados*, estudio y edición de Reinaldo Ayerbe-Chaux, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- López Martínez, Pablo, «La lactancia materna, motivo folclórico del linaje en la *Estoria del Cavallero del Cisne*. Seconde partie», *Crisol*, 6 (2002), pp. 39-59.
- López-Ríos, Santiago, «La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)», en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2008, pp. 127-144.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José, *Los libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2008.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999 [1986].
- Maravall, José Antonio, «La cortesía como saber en la Edad Media», en *Estudios del pensamiento español, 1. Edad Media*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, pp. 255-267.
- Marín Pina, M^a Carmen, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989.
- , «El personaje y la retórica del nombre propio en los libros de caballerías españoles», *Tropelías*, 1 (1990), pp. 165-175.
- Palmerín de Olivia* = *Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe di Stefano y M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Penna, Mario, *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959.
- Primaleón* = *Primaleón*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972 [1928].
- Raglan, Lord, *The Hero: A Study in Tradition. Myth and Drama*, London, 1936.

- , «The Hero of Tradition», en *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes, Englewood Cliffs, Prentice Hall, N. J., 1965, pp. 142-157, reimpresión del artículo con el mismo título publicado en *Folklore*, 45 (1934), pp. 212-231.
- Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961 [1914].
- Río Nogueras, Alberto del, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. II, pp. 73-80.
- Rodríguez Velasco, Jesús, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- Rucquoi, Adelina; Bizarri, Hugo O., «Los espejos de príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente», *Cuadernos de Historia de España*, 79/1 (2005), pp. 7-30.
- Russinovich de Solé, Yolanda, «El elemento mítico-simbólico del *Amadís de Gaula*: Interpretación de su significado», *Thesaurus*, 29 (1974), pp. 129-168.
- Sales Dasí, Emilio José, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, London, Indiana University Press, 1966, 2ª ed. 6 volúmenes.
- Valerían* = Dionís Clemente, *Valerían de Hungría*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1540.
- Zotz, Thomas, «El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas», dentro de Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI, 2006, pp. 165-219.



Omisiones caballerescas: al margen de don Quijote, hidalgo «sin genealogía»

Elisabetta Sarmati
(La Sapienza, Università di Roma)

Abstract

En el presente artículo se estudia el motivo de don Quijote caballero «cincuentón y sin genealogía», volviendo a recorrer los diversos caminos de la crítica, desde la presencia de la figura del caballero anciano en los libros de caballerías, al tema de la omisión del linaje como reflejo del «antideterminismo» cervantino, a los estudios de corte social centrados en los «modelos vivos» del *Don Quijote*, para cerrar con un rápido recorrido del tópico literario, tan reiterado en la obra maestra cervantina, de «cada uno es hijo de sus obras».

Palabras clave: *Don Quijote*, linaje, modelos, caballero anciano, crítica.

In this article we present the different approaches of criticism around the motif of don Quixote, knight «cincuentón y sin genealogía»: from the presence of the elder knight in the chivalric romances to the omission of his lineage as a reflection of Cervantes' «antideterminismo» and to the studies of the «modelos vivos» in *Don Quixote*. In the final part, we trace the literary topic of «cada uno es hijo de sus obras».

Keywords: *Don Quixote*, lineage, literary models, criticism, elder knight.



1. Revisión de modelos caballerescos

En su capítulo sobre los libros de caballerías en la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico, Sylvia Roubaud después de haber dado cuenta de los muchos esfuerzos que ha hecho la crítica por hallar antecedentes de algunos episodios del *Quijote* en los libros de caballerías, invitaba a prestar atención al material caballeresco «silenciado», es decir omitido, por Cervantes en su obra maestra (Roubaud, 2004, I, cxliii)¹. En esta línea, que acomuna aportaciones de muy diverso alcance², una vertiente fecunda está constituida por la reflexión en torno a la supresión inicial tanto de la narración genealógica como del nacimiento, de la juventud y del entorno

¹ Hoy cada una de las 61 *Guías de lectura caballerescas* del Centro de Estudios Cervantinos dirigidas por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías proporcionan su propio diccionario y catálogo de motivos caballerescos. Sobre motivos y temas caballerescos véase también Cacho Bleuca (2002) y Marín Pina (2004). En la necesidad de estudiar la obra cervantina a partir del conocimiento de los libros de caballerías, representó un punto de inflexión Eisenberg (1982). De Eisenberg, véase también la reseña a Armando Durán (1975).

² En este contexto, no deja de resultarme totalmente diáfana la aportación de Whitenack (1992) sobre la ausencia de la mujer-maga.

familiar del hidalgo manchego, ya que estas omisiones coinciden con la misma concepción del personaje y se convierten en la base principal de su parodia.

La propuesta de un protagonista ya entrado en años («frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años», *DQ*, I, 1, 39) y cuyas coordenadas familiares se circunscriben a una sola sobrina «que no llegaba a los veinte años» (*DQ*, I, 1, 38)³, constituyen, en cuanto al papel protagónico, un rasgo totalmente inédito en la narrativa caballeresca hispánica, cuyo paradigma había hecho propio el arquetipo de las biografías heroicas, así como formulado por Otto Rank en su faceta mítica (1964) y por Daniel Eisenberg en los libros de caballerías:

Following classical and medieval precedent, the protagonist of a romance of chivalry is always male and invariably of royal blood: a prince. His lineage is usually specified. Through some mishap he is separated from his parents and his homeland when still a baby; he may be stolen away by evildoers, or carried off by a boat, or simply be abandoned by his mother because of the circumstances surrounding his birth, which often was illegitimate. He grows up in the court of another king, far away, though he may have been sheltered at first by farmers or other such humble people. Usually there will remain with him some clue, either a mark on his body, or some artifact which accompanies him (such as Palmerín de Olivia's cross), to eventually provide the «proof» of his true identity when the anagnorisis arrives. He will eventually learn his true identity and be reunited with his parents and family, either at the midpoint or near the end of the book (Eisenberg, 1982, 56-57).

Al contrario, en la literatura caballeresca no faltan algunas figuras secundarias de «caballeros entrados en edad», viejos hidalgos o escuderos que prueban suerte a pesar de ser avanzados en años. Eduardo Urbina, en una aportación de 1980, muy citada por ser la primera sobre el tema, proporcionaba una breve nómina de caballeros *âgées*. Al lado del anciano escudero Macandón del *Amadís de Gaula* (II, 56-57) y del caballero Fe-sens-pietat del *Tirant* (I, 191, 420)⁴, prototipos un tanto tenues para elevarse a modelos literarios directos del hidalgo manchego⁵, sugería la posibilidad de que el antecedente del «caballero anciano» procediera de la figura de Bravor el Brun del *Tristán de Leonís* (1501), que defiende su propósito caballeresco a despecho de su edad (dice tener más de ciento veinte años) y apariencia⁶. Sin

³ Futura y única heredera: «Mando toda mi hacienda, a puerta cerrada, a Antonia Quijana, mi sobrina» (*DQ*, II, 74, 1333).

⁴ El personaje del *cavaller ancià* Fe-sens-pietat del *Tirant* es probable eco de la figura de «Brehus sans pitié» del *Tristán en prose*, a su vez reelaboración de elementos antecedentes de la tradición artúrica y precursor de Bravor el Brun del castellano *Tristán de Leonís*. Sobre el personaje de Brehus sans Pitié, véanse Baumgartner (1975, 198-199) y Trachsler (1994).

⁵ En los capítulos 56 y 57 del segundo libro del *Amadís de Gaula*, se narra la llegada a la corte del rey Lisuarte de un anciano escudero, Macandón, quien durante sesenta años ha venido buscando a los más leales amantes para recibir de ellos la investidura caballeresca. Partidario de una influencia del escudero del *Amadís* sobre don Quijote es Bienvenido Morros: «Macandón y don Quijote llegan a la caballería en edades ya muy avanzadas y despiertan, especialmente por su aspecto, las risas de las mozas que los ven, y que de alguna manera asisten a su ceremonia de investidura como caballero» (2004, 56). De opinión contraria Lucía Megías y Sales Dasí (2007a, 787 ss.), que resaltan el linaje ilustre del personaje, si bien reconocen su naturaleza cómica.

⁶ Como bien recuerda Urbina, sobre el nombre de este personaje hay una proliferación de variantes y malentendidos, a partir del mismo Montalvo, que proporciona una etimología errónea (véase Urbina, 1980, 167, n. 5). A Bravor el Brun se hace referencia en el cap. 129 del IV libro del *Amadís IV* (1677-

embargo, a pesar de su edad anagnófica vinculada al propósito anacrónico de hacerse caballero y de su mayor consistencia con respecto a los dos casos anteriormente mencionados, Bravor encarna un paradigma actancial totalmente inverso a don Quijote, ya que siempre triunfa sobre sus opositores hasta el punto de que la superioridad física del viejo y esforzado hidalgo tristaniano podría hasta llegar a poner en duda el valor de la caballería artúrica presente en el *Tristán* castellano⁷. Paradigma heroico, por lo tanto, en antítesis con la concepción misma del personaje cervantino destinado, en cambio, constantemente al fracaso. Además Bravor le Brun pertenece a una saga de caballeros extraordinarios que se distinguieron por su heroísmo en la madurez. «La minuciosidad con que se establecen los parentescos familiares y se confirma la singularidad de su linaje sirven para anclar la peripecia de Bravor en una tradición genealógica antigua» (Lucía Megías y Sales Dasí, 2007a, 786)⁸. Más recientemente se han añadido al corpus otros precursores: el centenario Belcentos (nombre parlante) del *Platir* (1533), que gracias a una metamorfosis inesperada, consumada la investidura, se transforma en un joven caballero de diecisiete años; y los dos caballeros ancianos Barbarán y Moncano del *Florisel de Niquea* (1535) que, al contrario de Belcentos, en la tentativa de recuperar la juventud perdida, a través de los efectos rejuvenecedores de una fuente, serán víctimas del caballero burlón Fraudador de los Ardides (Lucía Megías y Sales Dasí, 2007a)⁹. Algunos años antes Sydney Paul Cravens (2000, 54) había señalado entre las posibles esferas de influencia del personaje cervantino, al Amadís anciano de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* (1550), otra obra de Feliciano de Silva, tesis revisada y confutada recientemente por José Julio Martín Romero porque el héroe de Feliciano «no abandona nunca la gravedad y solemnidad de las que no siempre hace gala el hidalgo manchego. Es más, Amadís, frente a don Quijote, sabe que a su edad no es del todo adecuado dedicarse a la vida caballerescas» (2009, 253-259).

Las opiniones discordes de la crítica denuncian de por sí la dificultad de señalar con toda seguridad una fuente irrefutable y concluyente, punto de partida y de inspiración de la misma idea genética de don Quijote. De hecho, si el estudio del motivo del caballero anciano, vinculado a sus específicos roles actanciales, se ha demostrado muy fructífero para seguir puntualizando la poética interna a los libros de caballerías¹⁰, desde la perspectiva de la obra cervantina despierta no pocas per-

1678), donde sin embargo su figura resulta muy desdibujada, no mencionándose tampoco su vetustez. Sobre una posible influencia del *Tristán de Leonís* en el *Amadís de Gaula* con respecto a la figura del caballero anciano, véase Cuesta Torre (2008, 147-173).

⁷ Con respecto al ciclo del *Tristán en prosa*, el episodio del caballero anciano aparece sólo en la *Compilation arthurienne* de Rustichello (o Rusticiano) de Pisa. William J. Entwistle observa que en el *Tristán* español las coincidencias con la versión de Rustichello son importantes sin tratarse de una traducción (1925, 113). Para la difusión europea de la leyenda de Tristán, y la relación del *Tristán de Leonís* con sus fuentes medievales, véase Cuesta Torre (1999, xi-xxiii). Sobre el tema de la reescritura burlesca del motivo de caballero anciano, véase Cuesta Torre (2008).

⁸ Sobre Bravor, véase también Cuesta Torre (1997, I, 451, n. 507).

⁹ Sobre los engaños urdidos por Fraudador de los Ardides a costa de los dos caballeros ancianos como posible fuente de *Quijote* I, 43, véase Lucía Megías y Sales Dasí (2007b, 173, n. 185) y Sarmati (2008), con bibliografía adjunta.

¹⁰ Véase Lucía Megías y Sales Dasí (2007a, 783-786).

plejidades, hasta el punto que impulsa a volver hacia otros posibles derroteros interpretativos y fuentes de inspiración.

2. «Nacimiento preconístico» y antideterminismo cervantino

Mientras tanto, complementariamente, quizás convenga recuperar también la lógica narrativa interna de las omisiones que nos ocupan, con su posible alcance semántico, y así dar cuenta de cómo otro sector significativo de la crítica ha ido interpretando la intencional, que no involuntaria, apócope narrativa del tema del linaje en el *Quijote*, ya que es el mismo protagonista que declara: «Nos cuentan [los libros de caballerías] el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día que el tal caballero hizo» (*DQ*, I, 50, 622).

Como afirmaba Avalor Arce ya en 1965, en unas de las aportaciones más lúcidas sobre el tema del «nacimiento precronístico» del hidalgo manchego, el íncipit del *Quijote* rompe con el fuerte determinismo hereditario del paradigma amadisiano, procedente de la narración folklórica, que marca el género caballeresco castellano hasta sus epígonos: la circunstancias relativas al nacimiento del héroe con el motivo de la ascendencia genealógica (que Avalor Arce llama «prehistoria del héroe») junto con su descendencia (la saga) se fundamenta en una concepción de predictibilidad de sus conductas, determinada por la herencia de la sangre y vinculada al carácter idealista de la novela. Toda biografía heroica supone una organización genética y un afán genealógico de este tipo. Como es notorio la narrativa picaresca, y no el *Quijote*, lleva este esquema a su contrapartida paródica, reinterpretando la genealogía, no omitiéndola, en clave antiheroica a través de la presentación por parte del protagonista de un «linaje vil» como motivo recurrente. En un caso (libros de caballerías y narración heroica) y en otro (la picaresca con la destrucción del mundo heroico e idealista) el determinismo condiciona totalmente la vida literaria del personaje. Tanto para la autobiografía del pícaro como para la biografía del caballero vale lo que escribe Carlos Blanco Aguinaga: «la historia no puede empezar sin más [...] necesita su prehistoria; y ésta su preámbulo en el cual el autor nos advierte, de antemano, que ha cerrado todo portillo» (1957, 326).

Al respecto la cosmovisión cervantina supone un cambio radical, un verdadero punto de inflexión. En la obra de Cervantes, si el abolengo nobiliario no es garantía de comportamientos irreprochables (véase el personaje de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*), tampoco el linaje vil determina necesariamente comportamientos reprensibles o delictivos, aún cuando se trate de personajes picarescos (véase el caso del perro Berganza en el *Coloquio cervantino*). Se dan casos, al contrario, de personajes de clase alta con una clara vocación picaresca, como los jóvenes Avendaño y Carriazo, alias Tomás Pedro y Lope Asturiano, de *La ilustre fregona*, que eligen ser pícaros por decisión propia a pesar de su sangre¹¹.

¹¹ Véase Rey Hazas (1990); Sevilla y Rey Hazas (1993, lxxix ss.). Sobre el tema del rechazo cervantino del género picaresco, que sigue siendo muy debatido, remito a Blanco Aguinaga (1957).

En cuanto al tema de la genealogía en el *Quijote*, habrá que hacer aún algunas reflexiones al margen del capítulo 21 de la Primera parte, cuando, como es notorio, el hidalgo mantiene un largo discurso para explicar a Sancho, perplejo sobre las primeras empresas de su amo, la lógica que las sobrentiende¹². En este parlamento, el tema del linaje se asoma cuando don Quijote toma conciencia de su carencia de abolengo real. El pasaje es muy conocido, pero para mayor utilidad se cita a continuación:

Solo falta agora mirar qué rey de los cristianos o de los paganos tenga guerra y tenga hija hermosa; pero tiempo habrá para pensar esto, pues, como te tengo dicho, primero se ha de cobrar fama por otras partes que se acuda a la corte. También me falta otra cosa: que, puesto caso que se halle rey con guerra y con hija hermosa y que yo haya cobrado fama increíble por todo el universo, no sé yo cómo se podía hallar que yo sea de linaje de reyes, o por lo menos primo segundo de emperador, porque no me querrá el rey dar a su hija por mujer, si no está primero muy enterado en esto, aunque más lo merezcan mis famosos hechos. Así que por esta falta temo perder lo que mi brazo tiene bien merecido. Bien es verdad que yo soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos, y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey (*DQ*, I, 21, 254).

El párrafo, conceptualmente denso, a menudo ha sido comentado a partir del sistema social de los hidalgos de la Castilla de finales del siglo XVI principio del XVII, y viene a rematar, y en parte a aclarar, las circunstancias estamentales perfiladas en el primer capítulo de la novela, donde Alonso Quijana se nos presenta como uno de los típicos hidalgos de pueblo, con propiedades muy modestas y cuyos privilegios probablemente ya se ceñían sólo a no tributar impuestos (Rico, 2000, 743)¹³.

A don Quijote, en el contexto abierto en I, 21 sobre su imposibilidad de presumir ascendencia real según el paradigma de las lecturas caballerescas, urge declarar su calificación de hidalgo de «solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos», frase con la que hoy sabemos, a ciencia cierta, que el protagonista no sólo está haciendo referencia a procedimientos probatorios de su hidalguía, vigentes en Castilla desde las *Partidas* («Devisa, e solariego, e behetría», se lee en *Partida* IV, título XXV, ley III «son tres maneras de Señorío, que an los fijos dalgo en algunos lugares, segund Fuero de Castilla»¹⁴), sino que está adscribiendo su hidalguía a una de las categorías más altas¹⁵. De hecho, a pesar de la ausencia de una

¹² Como ya señaló Martín de Riquer, este parlamento es «un perfecto esquema de la trama más común de los libros de caballerías» (1970, 79).

¹³ Antonio Rey Hazas (1996, 141) recuerda que la descripción cervantina presente en el incipit de la novela («hidalgo de los de lanza en astillero, rocín flaco ... ») se corresponde exactamente al hidalgo campesino presentado por Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*: «una lanza tras la puerta, un rocín en el establo, una adarga en la cámara [...] y una moza que les ponga la olla» (*Menosprecio*, 181). Sobre la influencia de Guevara en Cervantes, véase, por lo menos, Márquez Villanueva (1973, 183-257).

¹⁴ La cita es indirecta, véase García-Gabilan Sangil (2012, 335). Véase, también, Rico (2000).

¹⁵ Como afirma Rey Hazas (1996, 141), Quijote «no es un hidalgo común, sino que pertenece a la más prestigiosa rama de la hidalguía, a la de los denominados *hidalgos de solar conocido*, que eran, según las convenciones de la época, los de más antiguo linaje y de mayor nobleza, superiores en rango y

definición unánime de «solar» en el derecho castellano, lo que llevó a la proliferación de interpretaciones normativas sobre el tema (Rico, 2000; García-Gabilan Sangil, 2012, 351), es posible establecer una interrelación certera entre la expresión «de solar conocido» y un origen noble admitido por notoriedad, para cuyo reconocimiento y la consecuente obtención oficial del título, en presencia de contestación alguna o sencillamente para mayor seguridad, había que alegar pruebas de «posesión» y «propiedad», con la importante consecuencia de poder mantener una situación fiscal privilegiada y no bajar, al contrario, a la categoría de pecheros, en caso de hidalgos cuya condición no podía inferirse concretamente de su estado patrimonial o de su estilo de vida (Rico, 2000).

Para no detenernos demasiado sobre unos conceptos jurídicamente complejos, contra la carencia de ascendencia real, don Quijote (a) ostenta haber obtenido la correspondiente ejecutoria, con las calificaciones que aluden a la procedencia de un «solar conocido», es decir ilustre; (b) manifiesta haber probado su «posesión», término con el que se hacía referencia a una hidalguía que remontaba a los propios padres y abuelos, y para evitar malentendidos, también (c) su «propiedad», especificación que remitía a la probanza de un linaje aún más antiguo, «inmemorial», como se lee en las *Genealogías del Nuevo reino de Granada* de Juan Flórez de Ocáriz, disertación escrita de 1612 a 1692, sobre la heráldica de los hidalgos que llegaron a la América hispana:

[las] ejecutorias [de hidalguía] son de dos maneras, de posesión, por la que han tenido los litigantes sus padres y abuelos, y de propiedad por el origen cierto o la inmemorial de poseedores; y también las hay en una de posesión y propiedad, pero pocas veces se hallan destas, de donde se deduce tres grados de demostración; y ninguno es obligado a probar para limpieza y nobleza más que de padres y abuelos, como dicen las leyes, y todos tienen fundada su intención para cristianos viejos; y si se hacen pruebas es para excluir las otras objeciones y corroborar la propiedad; mas no hay esto en cuanto a la hidalguía que se ha de probar por proceder de mayor estado en que se adquiere exención, y conforme a derecho el que pone exención la debe probar (*Genealogías del Nuevo reino de Granada*).

En cuanto al «de devengar quinientos sueldos», además de repetir con el *DRAE* que se trata de un hidalgo que «por los antiguos fueros de Castilla tenía derecho a cobrar 500 sueldos en satisfacción de las injurias que se le hacían»¹⁶, es importante añadir que, utilizando esta expresión don Quijote se está adscribiendo a una categoría de caballeros inferiores sólo a los ricos-hombres, como se aprende de otro pasaje de la *Genealogías del Nuevo reino de Granada*: «síguense a los títulos [de ricos-hombres: duques, archiduques y condes] los caballeros hijosdalgo notorios de casa y solar conocido de devengar quinientos sueldos al fuero de España», a su vez superior a los «hidalgos de privilegio»: «que son menos, porque por el privilegio los hizo el Rey de poder absoluto hidalgos, concediéndoles lo que pudo de partícipes de

categoría a los que formaban parte de las otras dos divisiones jerárquicas existentes, esto es, a los *hidalgos notorios* y a los *hidalgos de ejecutoria*».

¹⁶ *Sub vocem* «devengar».

la hidalguía»¹⁷. Por consiguiente, si don Quijote se apropia ilegalmente del título de «don» (título reservado a «Emperador[/es], Rey[/es], Príncipe[/s], Infante[/s], ricos-

¹⁷ Por el interés que cobra en el contexto que nos ocupa, transcribo el pasaje completo: «Síguense a los títulos *los caballeros hijosdalgo notorios de casa y solar conocido de devengar quinientos sueldos* al fuero de España, como menos poderosos; dícense *hijosdalgo de sangre*, por ser los que tienen su nobleza por posesión, antigüedad y origen cierto del linaje, derivado de padres a hijos antepasados, conservando la antigua memoria en herencia y a distinción de *los de privilegio* o Caballeros Pardos, que son menos, porque por el privilegio los hizo el Rey de poder absoluto hidalgos, concediéndoles lo que pudo de partícipes de la hidalguía y exenciones, mas no lo natural de la sangre por herencia y antigüedad de linaje, transferido de la virtud y valor de sus mayores. Y esto de privilegio no se entiende por otros que la tienen por alguna gran hazaña o servicio particular, realizando la nobleza que tenían, porque por esto merecieron más y acrecentaron el valor antiguo; eslo el de la nobleza más que el de la hidalguía en cuanto a los hombres, porque aquél fue casi desde el principio del mundo, en que lo introdujo el derecho de las gentes, como dice Castillo de Bobadilla, y que los hijosdalgo tienen libertad y franqueza desde el tiempo del Conde don Sancho de Castilla, nieto del Conde Fernán González, aunque Pedro de Medina y Diego Pérez de Mesalo pone antes en tiempo del Rey don Sancho de León, que llamaron el Gordo, donde dice mandó este Rey don Sancho que los hijosdalgo fuesen libres de pechos; y este Rey empezó a reinar, según Carrillo en sus Anales, año de 955. Y el Rey don Sancho heredó el Condado el de 1005, reinando don Alonso el Quinto, cuarto Rey siguiente al referido don Sancho el Gordo. Dícese de casa y solar conocido por la certidumbre del origen de su nobleza manifestada en la memoria o tradición inmemorial de la raíz o cimiento del linaje de donde procede, que por más conocido tuvo solar y casa señalada, notoriamente noble, en que habitaron sus más antiguos; y del principio de las casas solariegas se da noticia adelante. Y la palabra *notorios* asienta que es cosa recibida de todos por tradición, sin contrariedad, o porque es dado por juicio de Juez competente que son los dos puntos que hacen notoriedad; y en lo de *devengar quinientos sueldos a fuero de España*, por haber diversas opiniones, se pondrá más por menor. Julián del Castillo le da origen de la batalla de Clavijo en que se redimió el infame tributo de las ciendon cellas que se pagaba a los moros, diciendo: “Y asimismo el Rey don Ramiro por esta insigne victoria que ganó a los moros en Clavijo, hizo grandes mercedes a todos los hijosdalgo que le ayudaron a defender el pecho y tributo de las doncellas y quinientos sueldos de oro por cada una en cada un año (que llaman el Pecho del Burdel) y de allí adelante fueron llamados los hijosdalgo, hijosdalgo devengar quinientos sueldos”. Huerta y Guardiola dicen: que algunos hijosdalgo por sus hazañas y valentías que en la guerra hicieron, merecieron llevar de paga quinientos sueldos, que era una gran ventaja, y así los llamaron hijosdalgo devengar quinientos sueldos. Esto reprueba Esteban de Garibay y dice: “Que fue en venganza de la injuria que se hiciese al hijodalgo y que se concedió fuero, que el que matase a hidalgo pagase, quinientos sueldos por el homicidio, y que el que hiriese o deshonorase al hidalgo pagase quinientos sueldo al hidalgo herido o denostado”. Pruébalo la ley ochenta y cinco del estilo, que dice: “Otrosí, es a saber que el hijodalgo no será así juzgado como otro que no es hidalgo; y la pena de la deshonor del hijodalgo es quinientos sueldos, etc.” Y la ley 131: “E si fuere hijodalgo denostado, demánde que peche quinientos sueldos e débeselos pechar”. Y hay desto privilegios antiquísimos; y el Rey don Alonso de León, hijo de don Fernando II, a semejanza dello, dio privilegio. Era de mil ducientos y veintiocho, que es año del nacimiento de Cristo Nuestro Señor de mil ciento y noventa, a los Canónigos de la ciudad de León; y entre otras cosas manda que cualquiera persona que injuriare a Prebendado de aquella Iglesia le peche quinientos sueldos como a hijodalgo, y así lo refiere Fray Atanasio de Lobera, y también es comprobación lo que determina la ley: “Y si fuere hijodalgo el que dijere los dichos denuestos, no sea condenado a que se desdiga de ello y pague quinientos sueldos, y por ellos dos mil maravedís, etc.”. En que se conoce es privilegio por hijosdalgo el no desdecirse sino reducirlo a pena pecuniaria; y aunque se puede oponer que si había de pagar quinientos sueldos por la injuria que hacen y dársele lo mismo por la que recibe, no era distinción, sí lo es porque ambas cosas son en contemplación de ser hijodalgo, y los unos eran sueldos de oro y los otros no, y reducidos a tan bajo precio; y por la nobleza se goza de esta exención para poderse decir en el propósito hijodalgo de devengar quinientos sueldos. Fray Juan de Pineda lo discurre así: “Nuestro buen Maestro Antonio de Lebrija dice que la palabra latina *vindicare* quiere decir devengar para sí, que es como tirar algo hacia sí, como lo que se debe por

hombres, en lo antiguo, y después Duques, Condes, Marqueses, Condestable, Almirante, Adelantado, Mariscal, Vizconde, Barón, etc.» según las *Genealogías del Nuevo reino de Granada*), como insiste Teresa Panza, peleando con su marido Sancho («yo no sé por cierto, quién le puso a él *don*, que no tuvieron sus padres ni sus agüelos», *DQ*, II, 5, 729), sin embargo puede preciarse de una alcurnia distinguida. Tanto más cuando, en una discusión sobre la veracidad de los libros de caballerías, enumerará entre sus antepasados a cierto Gutierre Quijada, «de cuya alcurnia yo diciendo por línea recta de varón» (*DQ*, I, 49, 620), perteneciente a una ilustre familia de ricos-hombres, consejeros de la más alta nobleza española, si bien conversos, como recuerda Kurt Reichenberger (2005, 109), basándose en los recientes estudios de Krzysztof (2005, 649 ss.), quien ve en este detalle un guiño de Cervantes al lector¹⁸.

3. Contra el juzgar por el linaje

Es también evidente cómo en la segunda parte del párrafo alegado, don Quijote corrige y atenúa el énfasis puesto sobre su ascendencia ilustre (aunque no de rama real). Lo hace con un comentario irónico, que remite tanto al abusado mecanismo de la genealogía ilustre en los libros de caballerías («podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey») ¹⁹, como a la abundante circulación de genealogías

paga o por derecho, según decimos, que tiramos gajes del Rey”. Y también dice el Nebricense que significa defender, libertad o nobleza; de aquí viene la palabra devengar o vengar, pagándose alguno de la injuria que otro le ha hecho, porque la injuria es deuda y los que dándose por injuriados de otros los amenazan, les dicen: “Vos me la pagaréis”, y de esto parece que decir úno hidalgo de devengar quinientos sueldos, es decir que descende de un tal guerrero y noble que ganaba por paga quinientos sueldos. Si conforme los antiguos fueros de Castilla lo guiamos, aquél se llamará hidalgo de devengar quinientos sueldos, según fuero de España, que por su nobleza tiene derecho especial de estimar y pedir sus injurias por quinientos sueldos, en que por entonces se apreciaba el honor de los tales, en satisfacción pecuniaria. A esto favorece otra ley de los fueros de España en el título de las prendas, cuyas palabras son las siguientes: si el Caballero debe algo al franco o otro home de raza por aquella deuda ni por otra cosa del mundo no trabe a la bestia que cabalgare, ni dé las riendas; y si lo hiciere. peite quinientos sueldos de calumnia, doscientos y cincuenta sueldos para el Rey y los otros ducientos y cincuenta sean para el Caballero por la honra que había recibido. Para esto mismo sirve otra ley del Reydon Alonso el Onceno, fecha en Alcalá, éra de mil trescientos y ochenta y seis, diciendo que por cada solar en que alguno tomare alguna cosa de mantenimientos por fuerza, pague trescientos sueldos, si lo que tomare fuere de labradores, e si fuere de hidalgos, quinientos sueldos. Otra ley corría en el Forojuzgo, que comienza: si algún home há buey bravo, etc., donde apreciándose los daños que las bestias bravas hacen y las muertes que dan en la del hombre de honra, dice: que peche el señor del animal quinientos sueldos por el homicillo» (*Genealogías del Nuevo Reino de Granada*).

¹⁸ Reichenberger recuerda que los Quijada estuvieron emparentados con Catalina de Palacios, mujer de Cervantes. Sobre Gutierre de Quijada véase también López Ruiz y Moreno Martín (1987), Rico (2000, 746).

¹⁹ Según Rico, don Quijote «no conoce tan bien su “parentela y decendencia” como para saber si es o no es “quinto o sexto nieto de rey”» (2000, 745). Es posible, en cambio, que aquí se asista, según el acostumbrado perspectivismo cervantino, a un desdoblamiento en acto entre un don Quijote-personaje, que encarna el protagonista de una narración caballeresca cuyo autor es un sabio

apócrifas en el Siglo de Oro²⁰. El comentario trasparenta también una concepción de las clases y de las jerarquías que encuentra muchas confirmaciones en la obra: «Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derivan su decendencia de príncipes y monarcas [...]; otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores [...]» (*DQ*, I, 21, 254).

La cuestión de los linajes es uno de los temas sociales que más se abordan en el *Quijote*. Está presente como argumento de debate y confrontación en nada menos que en dieciséis capítulos, entre la primera y la segunda parte, prevaleciendo la convicción de que «cada uno es hijo de sus obras» (*DQ*, I, 4, 70 y 47, 598; II, 32, 980) y que, como en el caso que nos ocupa, el ascenso de un estatus a otro es posible por méritos y virtudes, como su descenso por deméritos e ineptitudes. La posibilidad de rescate contra el determinismo social vuelve en el aleccionamiento de Sancho, futuro gobernador de Barataria:

Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies de decir que vienes de labradores, porque viendo que no te corres, ninguno se pondrá a correrte, y préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio. Innumerables son aquellos que de baja estirpe nacidos, han subido a la suma dignidad pontificia e imperatoria; y desta verdad te pudiera traer tantos ejemplos, que te cansaran. Mira, Sancho: si tomas por medio a la virtud y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que padres y agüelos tienen príncipes y señores, porque la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale (*DQ*, II, 42, 1060)²¹.

Muchas y muy resabidas son las lecturas que se han dado a este aspecto del «ideario» de Cervantes, entre otras: librepensamiento erasmista²²; humanismo cristiano (Forcione, 1982); espíritu renacentista y actitud democrática (Osterc, 1988); fotografía de los tiempos, según Pedro Rojas Parada, quien lee la «movilidad» de clase unida a la promoción social, siempre emparejada con los temas del valor, de la virtud y del mérito personal, tan recurrente en otros muchos pasajes del *Quijote*²³, como reflejo de un mundo que cambia:

encantador (con posibilidades ficcionales ilimitadas), y Alonso Quijana, presunto ser histórico en carne y hueso, hidalgo de más modestos orígenes.

²⁰ Tema estudiado por Julio Caro Baroja (1992), cuya vertiente satírico-burlesca ha sido señalada por Egidio: «La pasión falsificadora de los Siglos de Oro, ejemplificada en los falsos cronicones, desde Annio de Viterbo al Padre Jerónimo Román de la Higuera, nos confirma esa psicopatía genealógica que remontaba los apellidos a peregrinos orígenes, como aquel geneólogo de Felipe III que le hacía descender de ciento dieciocho sucesiones del padre Adán. Las genealogías apócrifas conforman un país imaginario que soporta detrás el drama moral de un tiempo en el que los prejuicios de limpieza de sangre fortalecieron la extravagancia y la fabulación» (1996, 20).

²¹ Muchos críticos, a partir de Castro (1974), han vinculado el antideterminismo que impregna la obra cervantina y que encuentra en la concepción del hidalgo «sin nacimiento, ni juventud, ni madurez» su culminación poética, con la idea propia de la libertad (Rey Hazas, 1990).

²² Entre los principales aportes que se han hecho sobre el tema de Erasmo y Cervantes, véanse los clásicos Bataillon (1950), Vilanova (1949, 1965), Castro (1967, 1974, 2010), y Márquez Villanueva (1968, 1984).

²³ Osterc (1988) proporciona un buen número de ejemplos.

Progresivamente las distinciones de clase, linaje y procedencia social comenzaron a pesar menos que la riqueza, la capacidad de trabajo y el destino personalmente forjado. Que Sancho, un vulgar labrador, pueda aunque sea de broma y como mero simulacro, convertirse en gobernador indica que poco a poco las estructuras sociales se van cuarteando y una nueva nobleza, ya no de sangre, sino del trabajo, va a encontrar su despegue y dominio (Rojas Parada, 2005, 360).

Es posible que, en línea y al mismo tiempo en respuesta al «frenesí genealógico que se apoderó de la segunda mitad del siglo XVI» (Joset, 1990, 132), el pasaje comentado del cap. 21 de la *Primera parte* contenga un afán de ascendencia conjugado simultáneamente con su intención paródica, y que el hidalgo don Quijote, huérfano y con incierta estirpe, testimonie con su «imperativo de la voluntad»²⁴ la reprobación de las antiguas formas feudales, supervivientes en sus lecturas caballerescas, y la promoción de una nueva sociedad basada en la tesis que «cada uno es hijo de sus obras» (I, 4, 70), que «no es un hombre más que otro si no hace más que otro» (I, 18, 214) y que, aún, «cada uno es artífice de su ventura» (II, 66, 1276).

Sin embargo al concepto de que más vale el mérito que el abolengo, presente también en la *Numancia*, cuando, en su arenga, el propio Escipión insta a los soldados romanos, advirtiéndolos que «cada cual se fabrica su destino, no tiene aquí fortuna alguna parte» (I, vv. 157-158), hacen eco muy ilustres antecedentes, que la crítica, hasta hoy, ha alegado muy de paso, haciendo hincapié, al contrario y más de buen grado, en la «modernidad» del pensamiento social de Cervantes²⁵. Retrocediendo en el tiempo, si aquí no hace falta recordar la clausura del prólogo del *Lazarillo de Tormes*, con el «encomio de quienes con fuerza y maña consiguieron remontar la adversa fortuna» (11, n. 26), contra el juzgar por el linaje sí que es oportuno recuperar, incluso por la proximidad de la expresiones usadas, tres citas de la *Celestina*. En la primera es Sempronio a oponerse a la gloria del linaje:

CALISTO. Hermanos míos, cien monedas di a la madre. ¿Hice bien?

SEMPRONIO. ¡Ay sí, hiciste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, que es el mayor de los mundanos bienes? [...] *Y dicen algunos que la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres; yo digo, que la ajena luz nunca te hará claro si la propia no tienes. Y por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya.* Y así se gana la honra, que es el mayor bien de los que son fuera del hombre. De lo cual, no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfecta virtud (*Celestina*, II, 134-135, cursiva añadida).

En la segunda toca a Areúsa contestar, a un Pármemo defensor de la nobleza basada en el linaje, que: «las obras hacen linaje», y que «procure ser cada uno bueno por sí, y no vaya a buscar en la nobleza de sus passados la virtud» (IX, 233). Más adelante, en un contexto fuertemente sarcástico, siempre Areusa exhortará a no curar: «de linaje ni hazañas viejas» (XVIII, 320). La crítica ha señalado al propósito reminiscencias de Juan de Mena, tanto en la c. 48 de sus *Coplas de los pecados mortales*, donde el autor al atacar a la nobleza asocia íntimamente «obras» y «linaje» («Ca non

²⁴ Avalle Arce (1976) habla de una «dimensión imperativa» del personaje.

²⁵ Sobre la dificultad de cierto cervantismo de encaminarse hacia una indagación de las fuentes literarias había advertido ya Márquez Villanueva (1973, 9-10).

solamente baja / que vengas de noble gente / la bondad de la simiente / tu soberbia te la gasta; / e la virtud se contrasta / que por el linaje cobras, / si non responden tus obras / a la tu tan buena casta», como en el *El laberinto de Fortuna*²⁶. Más en general se trata de un motivo antiguo, un tópico de origen senequista, recogido en *De consolacione* de Boecio²⁷ y a través del *De consolacione* transmitido a la Edad Media, al Humanismo y al Renacimiento español, aplicación de la antigua concepción estoica de que la nobleza se funda en la virtud, no en el linaje, por lo tanto nobleza de mérito y no de obras, que cuenta entre sus antecedentes más próximos también a Pérez de Guzmán (*Coplas de vicios y de virtud*) y Antono de Guevara (*Libro áureo de Marco Aurelio*). Si tanto Rubio García (1985, 71) que Park (2008), forzando las coordenadas históricas, leen el aserto como expresión de un «sentimiento fuertemente igualitario [...], sentimiento social revolucionario de fusión de clase», Márquez Villanueva (1960, 166) recuerda que se trataba de un tópico muy popular entre los conversos en la España del siglo XV, discriminados socialmente por su ascendencia (*Celestina*, 233, n. 23), hasta transformarse en una «marca de fábrica» (Alcalá, 1992, 107). Lejos de querer avalorar así la tesis de un Cervantes judeoconverso, creo que habrá que seguir insistiendo en la difusión de un tema que, como testimonia el *Seniloquium*, colección manuscrita de refranes glosados, ya en el último tercio del siglo XV, se había lexicalizado en el proverbio «sus obras dizen cada uno quien»²⁸. Además habrá que notar, con Percas de Ponseti, también las inadvertencias y contradicciones en las ideas de don Quijote sobre el tema del linaje:

Si los consejos se leen con detenimiento se perciben deslices, algunos irrisorios, inadvertencias, descuidos, errores, contradicciones en su exposición; algunos de ellos incluso desdicen lo expuesto en otros. En uno de sus consejos, advierte DQ: «Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies de decir que vienes de labradores»; poco después da este otro: «Si acaso enviudares... y con el cargo mejorares de consorte...», es decir, te casases con mujer de «mejor linaje». Lo que al principio parece desprendimiento y sensatez, se convierte en utilitarismo y conveniencia, recalcados por C. con el consejo que DQ da más tarde por carta: «muchas veces conviene y es necesario, por la autoridad del oficio, ir contra la humildad del corazón» y vestirse con «buen adorno» como corresponde al cargo de gobernador, ocultando la humildad del linaje. El consejo que le sigue no deja lugar a dudas: «vístete bien, que un palo compuesto no parece palo» (1999-2015).

²⁶ Véanse Castro Guisasaola (1924, 163), Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala (2000, 148).

²⁷ *De consolacione philosophiae*, III, 3, 4, 6

²⁸ Se trata del refrán n. 450. Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés atribuyen la obra, hasta su edición considerada anónima, a Diego García de Castro, según se lee en la firma final del manuscrito. Sobre la autoría del *Seniloquium*, véase Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés, *Introducción* en *Seniloquium*, 2004, 17-26. Véase también Cantalapiedra Erostarbe 2005. En el *Vocabulario de refranes* de Correas (2005), además, se registran todas las variantes hasta ahora contempladas: Correas, 210a, 222b [255, 271] 4257, 4280: «Las obras de kadauno dizen kién; Las obras hazen linaxe; Los linaxes, en uno komienzan i en otros akaban; Cada uno es hijo de sus obras»; «Cada uno se conoce por sus obras».

4. Conclusión

Volver a razonar, una vez más, en torno al motivo de don Quijote «caballero cincuentón y sin genealogía», ha acarreado, necesariamente, hacer el periplo de los múltiples enfoques adoptados por la crítica para aclarar una cuestión tan central como resistente a cualquier explicación exhaustiva, porque coincide con la génesis misma del personaje, de su locura y, en resumidas cuentas, de la entera novela. «En el análisis de un problema de génesis literaria», aclaró eficazmente Márquez Villanueva, «no cabe mayor equivocación que la de creer que todo responde a un impulso preciso e identificable, y más aún que sólo exista en cada caso una sola *tradición o fuentes*» (1973, 15). Entre confirmación e ironía, en el *Quijote* el tema genealógico se asoma en toda la complejidad con la que se presentaba en su época: como reflejo del drama social abierto por los estatutos de limpieza de sangre; como defensa de la nobleza del mérito y de las obras, según el tópico humanístico del «homo faber ipsius fortuna»; como sátira del linaje en línea con la moda de las genealogías paródicas que ya, a mediados del siglo XVI, venían a constituir un género muy prolífico. Al final, con respecto a estudios decididamente partidarios de un supuesto inconformismo cervantino en el discurso del linaje, me ha parecido importante valorar de nuevo una dimensión intertextual, a menudo omitida o sólo aludida por la crítica más reciente, sin la pretensión de cerrar una problemática destinada, como muchas otras, a seguir planteando dudas y a la vez nuevas y provechosas lecturas.



Bibliografía citada

- Alcalá, Ángel, «El mundo converso en la literatura y la mística del Siglo de Oro», *Manuscripts*, 10 (1992), pp. 91-118.
- Amadís* = Montalvo, Garcí Rodríguez de, *Amadís de Gaula*, ed. José Manuel Cacho Blecua, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1991.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Tres comienzos de novela (Cervantes y la tradición literaria. Segunda perspectiva)» (1965), en Id., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 213-243.
- , *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March-Castalia, 1976.
- Bataillon, Marcel, *Erasmo y España* (1937), México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Baumgartner, Emmanuèle, *Le «Tristan en Prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975.
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 313-342.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M., *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2000.
- Cacho Blecua, 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 «*Don Quijote*»). *Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, , 2002, pp. 267-360.
- Cantalapiedra Erostarbe Fernando, «La *Celestina* y *Seniloquium*», in *Celestinesca*, 29, 1-2 (2005), pp. 9-46.
- Caro Baroja, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- Castro Guisasola, Francisco, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, *Revista de Filología Española*, anejo V, 1924.
- Castro, Américo, *Hacia Cervantes* (1957), Madrid, Taurus, 1967, pp. 193-230.
- , *Cervantes y los casticismos españoles* (1966), Madrid, Alianza, 1974.
- , *El pensamiento de Cervantes* (1925), Barcelona, Crítica, 2010.
- Cátedra, Pedro, M. *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Abada, Madrid, 2007. URL:
< <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/122020> > (cons. 29/11/2016).
- Celestina* = Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2010.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maite Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- Cravens, Sydney Paul, «Amadís de Gaula reivindicado por Feliciano de Silva», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII (2000), pp. 51-69.
- Cuesta Torre, M^a Luzdivina, «La estética del plagio en el «Quijote»», *Estudios humanísticos. Filología*, 1997, pp. 107-126.
DOI: < <http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i19.4059> > (cons. 29/11/2016)
- , «“Si avéis leído o leyeredes el libro de don Tristán y de Lançarote, donde se faze mención destos Brunos”: Bravor, Galeote y el Caballero Anciano del *Tristán* castellano en el *Amadís* de Montalvo», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías y M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 147-169.
- Díez Fernández, José Ignacio, «El peso del pasado en don Quijote: un silencio de cincuenta años», en *Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Seúl, 17-20 de noviembre de 2004), ed. Chul Park, Universidad de Hankuk, 2004, pp. 129-146.
- DRAE, *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, 23^a ed., Madrid, RAE, 2014.
- DQ = Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2 vols, 2004.
- Egido, Aurora, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, PUM, eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, 3 vols., I, pp. 19-50.
- Eisenberg, Daniel, «Reseña a Armando Durán, *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballeresca*», *Hispanic Review*, 43 (1975), 425-429.
- , *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.

- Entwistle, William J., *The Arthurian legend in the literatures of the Spanish Peninsula*, London/Toronto, Dent Sons, 1925.
- Forcione, Alban K., 1982, *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels* Princeton, Princeton University Press.
- García-Gabilan Sangil, «La hidalguía de solar conocido: normas jurídicas y doctrina», *Revista Derecho UNED*, Julio 2012, pp. 333-352.
- Genealogías del Nuevo Reino de Granada* = Flórez de Ocáriz, Juan, *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Archivo Histórico Nacional, 1934. URL: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/gennrgun/gennrgun9i.htm>> (cons. 29/11/2016).
- Joset, Jacques, «De la familia de Don Quijote y de la sobrina de éste o “familles, je vous hais!” (Andres Gide)», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 123-134.
- Lazarillo de Tormes* = Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1988.
- López Ruiz, Antonio; Moreno Martín, Antonio, 1987, «Sobre la alcurnia de don Quijote: Gutierre Quijada», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, VII, pp. 117-128.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio J., «La otra realidad social en los libros de caballerías. III. El caballero anciano», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (León, 20-24 de septiembre de 2005), eds Armando López Castro y M^a Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, 2007a, pp. 783-795.
- , *Libros de caballerías castellanos*, Madrid, Castalia, 2007b.
- Maestro, Jesús G., «La “Numancia” cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica», *Anales Cervantinos*, 35 (1999), pp. 205-221.
- Marín Pina, M^a Carmen, *Motivos y tópicos caballerescos*, en *DQ*, II, 2004, pp. 896-938.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato, contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1960, Anejo 4 del *Boletín de la Real Academia Española*.
- , *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.
- , «Erasmo y Cervantes, una vez más», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4, 2 (1984), 123-137.
- Martín Romero, José J., «Amadís de Gaula humanizado: vejez y melancolía en la obra de Feliciano de Silva», *Letras* 59-60 (2009), pp. 251-262.
URL: < <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/amadis-gaula-humanizado-vejez-melancolia.pdf> > (cons. 29/11/2016).
- Martins, Mario, «O pré-cervantismo em *Tristán de Leónís*», *Boletim de Filologia*, XXVIII (1983), pp. 33-44.
- Menosprecio* = Guevara, Antonio de, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.
- Morros, Bienvenido, «Amadís y don Quijote», *Criticón*, 91 (2004), pp. 41-65.
- Murillo, Luis A., *A Critical Introduction to Quixote*, New York, Peter Lang, 1988.
- Osterc, Ludovik, *El pensamiento social y político del Quijote: interpretación histórico-materialista*, Méjico, UNAM, 1988.

- Otto, Rank, *The Myth of the Birth of the Hero* (1909), trad. Philip Freund, New York, Vintage, 1964.
- Park, Chul, «Cada uno es hijo de sus obras: concepto moderno del Quijote», en *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, 2008, pp. 231-240.
- Pecados mortales* = Mena, Juan de, *Coplas de los pecados mortales*, in Id., *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- Percas de Ponseti, Helena, «Los consejos de don Quijote a Sancho», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael D. McGaha, Newark, Juan de La Cuesta, 1980, pp. 194-236.
- , *Lectura de los capítulos XLII y XLIII*, en *DQ*, 2004, vol. 2. Ed. electrónica del Centro Virtual Cervantes corregida y aumentada. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap42/nota_cap_42.htm> (cons. 29/11/2016).
- Redondo, Agustín, «Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d'Or», en *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, ed. Agustín Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 15-36.
- Reichenberger, Kurt, *Cervantes, ¿un gran satírico?: los enigmas peligrosos del Quijote descifrados*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- Rey Hazas, Antonio, «Cervantes, el *Don Quijote* y la poética de la libertad», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 369-380.
URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cl_I.htm> (cons. 29/11/2016).
- , «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro*, 15 (1996), pp. 141-160.
- Reyre, Dominique, *Dictionnaire des noms des personnages du «don Quichotte» de Cervantes, suivi d'une analyse structurale et linguistique*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980.
- Rico, Francisco, «La ejecutoria de Alonso Quijano», *Príncipe de Viana*, anejo XVIII, 2000, pp. 261-268.
- Riley, Edward C., «Don Quixote and the Imitation of Models», *Bulletin of Hispanic Studies*, 31 (1954), pp. 3-16.
- Riquer, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1970.
- Rodríguez, Alberto, «Tres cervantistas cubanos del siglo XIX», *Cervantes y su mundo*, ed. Kurt y Eva Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2004.
- Pedro Rojas Parada, «El *Quijote* en la encrucijada de la Edad Moderna», en *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, ed. Porfirio Sanz Camañes, Madrid, Silex Ediciones, 2005, pp. 353-372.
- Roubaud, Sylvia, *Los libros de caballerías*, en *DQ*, I, cxv-cxliii.
- Rubio García, Luis, *Estudios sobre «La Celestina»*, Murcia, Editum, 1985.
- Russell, Peter E., «Don Quixote as a funny book», *Modern Language Review*, 64 (1969) pp. 312-326.

- Sarmati, Elisabetta, «Maritornes, el Caballero Metabólico y Fraudador de los Ardidés: una nota al *Quijote*, I, 43 (y a *Pedro de Urdemalas* II, 554)», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. José Manuel Lucía Megías y M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 755-768.
- Seniloquium* = García de Castro, Diego, *Seniloquium; refranes que dizen los viejos*, ed. Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés, València, Universitat, 2004.
URL: < <http://parnaseo.uv.es/editorial/Seniloquium> > (cons. 29/11/2016).
- Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio, *Introducción*, en Cervantes, Miguel de, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, iii- xc.
- Tirant* = Martorell, Joanot; Galba, Martí Joan de, *Tirant lo blanch*, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- Torres, Bénédicte, *Cuerpo y gesto en el «don Quijote» de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Trachsler, Richard, *Brebus sans pitié: portrait-robot du criminel arthurien*, en Id., *La violence dans le monde medieval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1994. URL: < <http://books.openedition.org/pup/3180> > (cons. 29/11/2016).
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* = *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, ed. M^a Luzdivina Cuesta Torre, México, UNAM, 1997.
- Tristán de Leonís* = *Tristán de Leonís*, ed. M^a Luzdivina Cuesta Torre, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1999.
- Urbina, Eduardo, «Don Quijote, *puer-senex*: un tópico y su transformación paródica en el *Quijote*», *Journal of Hispanic Philology*, XII (1988), pp. 127-138.
- , «El caballero anciano en *Tristán de Leonís* y don Quijote, caballero cincuentón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1990), pp. 164-172.
- Vilanova, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Whitenack, Judith A., «Don Quijote y la maga: otra mujer que “no parece”», en *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas. Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Juan Villegas, University of California, 5 vols., 1994, II, pp. 82-96.



HISTORIAS FINGIDAS

De los Amadises a los Quijotes: continuación y ciclo en Cervantes y Avellaneda

Daniel Gutiérrez Trápaga
(University of Oxford)

Abstract

El presente trabajo analiza las relaciones intertextuales de las continuaciones del *Quijote* (1605) de Cervantes: la de Avellaneda (1614) y la del propio Cervantes (1615). El artículo se enfoca en entender dichas relaciones entre los Quijotes a partir de los ciclos de los libros de caballerías, en particular el del *Amadís de Gaula*. El ciclo de *Amadís de Gaula*, bien conocido por Cervantes y Avellaneda, fue el más extenso y exitoso de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI. Por ello, este trabajo estudia la influencia de las relaciones intertextuales del ciclo amadisiano en los vínculos que establecen entre sí las continuaciones del *Quijote*.

Palabras claves: libros de caballerías, ciclos, continuaciones, *Amadís*, *Quijote*, Cervantes, Avellaneda.

This work studies the intertextual relationships established between the sequels of Cervantes' *Quixote* (1605): that of Avellaneda (1614) and Cervantes' own sequel (1615). This article seeks to understand the intertextual relationships in the sequels of *Don Quixote* with regard to the cycles of Castilian chivalric romances (*libros de caballerías*), especially the *Amadís de Gaula* cycle. This cycle was the lengthiest and most successful Castilian chivalric cycle and its works were well-known by Cervantes and Avellaneda. Therefore, this work studies how the intertextual relationships of the aforementioned cycles influenced those of the sequels of *Don Quixote*.

Keywords: chivalric romances, cycles, sequels, *Amadís*, *Don Quixote*, Cervantes, Avellaneda.

§

Una de las características centrales de los libros de caballerías castellanos de los siglos XVI y XVII es que, a menudo, éstos forman parte de un ciclo. Existen por lo menos quince ciclos que agrupan más de cuarenta obras diferentes del género¹. A esta lista podemos agregar los tres Quijotes, los dos de Cervantes (1605 y 1615) y el de Fernández de Avellaneda (1614), si seguimos la propuesta de considerar dichas obras como libros de caballerías, hecha por Eisenberg (1987) y Lucía Megías (2004 y 2008)². Dicha proposición se basa en los múltiples elementos que el *Quijote* cervantino de 1605 retoma de los libros de caballerías. Para Eisenberg, la obra de

¹ Estos son los ciclos identificados: 1) *Amadís de Gaula*, 2) *Tristán de Leonís*, 3) *Renaldos de Montalbán*, 4) *Palmerín de Olivia*, 5) *Demanda del Santo Grial*, 6) *Floriseo*, 7) *Clarián de Landanis*, 8) *Lepolemo*, 9) *Espejo de caballerías*, 10) *Félix Magno*, 11) *Florambel de Lucea*, 12) *Morgante*, 13) *Belianís de Grecia*, 14) *Florando de Inglaterra*, 15) *Espejo de príncipes y caballeros*.

² El *Quijote* no pertenece a otras categorías genéricas contemporáneas como historia, sátira, parodia, comedia o épica o a etiquetas más tardías como textos burlescos y picarescos (Eisenberg, 1987, 86-90).

Cervantes tiene a dicho género como principal intertexto y se puede definir como un «libro de caballerías burlesco» (1987, 94-107). En la misma línea, Lucía Megías afirma que el *Quijote* representa una síntesis de la transformación diacrónica de los paradigmas literarios del género caballeresco: el idealista, el realista y el de entretenimiento. Según Lucía Megías, el *Quijote* constituye un paradigma final que combina de manera novedosa elementos de los tres anteriores, con gran énfasis en el entretenimiento y el humor (2004, 238-246; 2008, 195-207).

Siguiendo las propuestas de Einsenberg y Lucía Megías, Martín Romero (2015) ha analizado a detalle la influencia del género caballeresco en el *Quijote* no sólo como una fuente de material destinado a la parodia, sino como un modelo de imitación en términos estilísticos y compositivos para Cervantes. En esa misma línea, me interesa examinar el vínculo del *Quijote* con los libros de caballerías, pero desde la perspectiva de la poética y la estructura narrativa de los ciclos de los libros de caballerías castellanos. Así, el presente trabajo analiza el fenómeno de las continuaciones y las relaciones intertextuales que estas establecen con las obras individuales de sus respectivos ciclos. Específicamente me centraré en el caso del ciclo Amadisiano, el más extenso, exitoso e influyente del género, para realizar una comparación con las obras de Cervantes y Avellaneda. Las dos continuaciones del *Quijote* han sido analizadas recientemente en relación al *Guzmán de Alfarache*, cuya primera parte (1599) de Mateo Alemán tuvo su propio Avellaneda *avant la lettre* en Mateo Luján, quien publicó su continuación del *Guzmán* en 1602, antes de que Alemán hiciera lo propio en 1604 (Martín Jiménez, 2010; Hinrichs, 2011; Alvarez Roblin, 2014). A diferencia del género de la picaresca, los intertextos caballerescos no han sido tomados en cuenta para entender las continuaciones del *Quijote*. Como mostraremos, distintos elementos de la poética de los ciclos de los libros de caballerías fueron retomados para plantear y desarrollar las segundas partes tanto de Cervantes como de Avellaneda.

1. Finales cíclicos y el *Quijote* de 1605

Un ciclo puede ser definido como un conjunto textual múltiple que narra y continúa una misma historia que ocurre dentro de un universo o mundo narrativo común (Kelly, 1994, 97). El desarrollo y la cohesión de un ciclo (*mise en cycle*) implican una serie de rasgos narrativos: la amplitud, la unidad cronológica y temática, y los vínculos intertextuales, tanto implícitos como explícitos, entre las distintas partes del conjunto textual (Ménard, 1994, 191). Como veremos, uno de los elementos centrales del desarrollo de los ciclos es la reescritura y, por tanto, la posibilidad de cambio, variación y contradicción al interior de un determinado conjunto textual. Entonces, las obras agrupadas en un ciclo producen un conjunto textual complejo, elaborado por múltiples autores y que dista de ser uniforme (Burns, 1985, 2; Kennedy, 1994; Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, 163-171; Sunderland, 2010, 2).

Los ciclos narrativos existen desde la literatura clásica y medieval, donde destacan, como antecedentes de los libros de caballerías castellanos, los ciclos artúricos franceses en prosa del siglo XIII, principalmente el *Lancelot-Graal* y el

*Tristan*³. En Castilla la escritura cíclica florece en el siglo XVI, gracias a la elaboración de continuaciones, a tal punto que estas se vuelven un elemento importante y distintivo de la configuración genérica de los libros de caballerías⁴.

Gérard Genette propuso una distinción teórica entre una «continuación» (*continuation*) y una «prolongación» (*suite*): para Genette, la «continuación» es un texto elaborado por un segundo autor, el cual termina un hipotexto (el texto que se continúa) ajeno e inconcluso; en cambio, la «prolongación» requiere de un mismo autor para el hipotexto y para el hipertexto, quien añade un texto nuevo a un hipotexto concluido en un primer momento. El crítico francés concluye que es difícil sostener tal distinción binaria ante la complejidad de la realidad literaria (Genette, 1982, 222-225). Dicha distinción no es funcional para la complejidad intertextual de los procesos de continuación de los libros de caballerías castellanos. Por ello, en este trabajo utilizo únicamente el término «continuación», sin que este concepto implique una distinción entre los hipertextos elaborados por el mismo autor del hipotexto y aquellos elaborados por alguien distinto. Además, una gran parte de los libros caballerías castellanos terminan con un final abierto y anticipan una continuación, ya sea con la trama inconclusa, ya con la promesa de nuevas aventuras a pesar de haber concluido la trama (Eisenberg, 1982, 127; Lucía Megías y Sales Dasí, 2008, 158-163).

A menudo, al final de un libro de caballerías se establece la posibilidad de crear o ampliar un ciclo al anunciar una continuación. La práctica de la continuación aparece mencionada al inicio del *Quijote* cervantino cuando el narrador afirma que el hidalgo manchego tenía la intención de continuar el *Belianís de Grecia (III y IV)* de Jerónimo Fernández⁵:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (*Quijote I*, 41).

El fenómeno de la continuación literaria era tan común en la época que existen dos continuaciones manuscritas del *Belianís* como la que pretendía escribir el hidalgo manchego: una de finales del siglo XVI escrita por Pedro Guiral de Verrio, del cual se conservan dos copias, y una portuguesa del siglo XVII escrita por Francisco de Portugal, conde de Vimioso (Roubaud, 1997, 84; Vargas Díaz-Toledo, 2012).

Más allá de la cita anterior, la posibilidad de una continuación del propio texto cervantino aparece de manera explícita al final de la obra de 1605 en el capítulo LII, donde se menciona la tercera salida del caballero manchego:

Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por

³ Al respecto véase el completísimo volumen editado recientemente por David Hook (2015).

⁴ Para un panorama general de las continuaciones en los libros de caballerías véase (Ramos, en prensa) y para un panorama más amplio de las continuaciones en prosa del XVI y XVII véase (Hinrichs, 2011).

⁵ La edición más antigua conservada, que no la primera, del *Belianís de Grecia (I y II)* de Jerónimo Fernández es la publicada en Burgos (1547). La continuación del mismo autor, *Belianís de Grecia (III y IV)*, apareció en la misma ciudad en 1579 de manera póstuma.

escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento (*Quijote I*, 646-647).

En este punto, la trama de la novela ha llegado a su fin, una vez que el cura y el barbero traen a don Quijote de vuelta a su aldea manchega. Sin embargo, la posibilidad de nuevas aventuras muestra que el final de la obra no es la conclusión de la historia de don Quijote, dejando la trama abierta. Con ello, se instaura y fomenta la posibilidad de una continuación cuyo contenido es anunciado parcialmente con la promesa del relato de las justas de Zaragoza.

La cita anterior hace eco de una serie de tópicos historiográficos de los libros de caballerías: el manuscrito encontrado, el sabio cronista y la falsa traducción o transcripción de un antiguo original (Marín Pina, 1998). Cervantes ya había utilizado dichos tópicos en el capítulo IX del *Quijote* con el apócrifo manuscrito del ficticio historiador arábigo Cide Hamete Benengeli. En los libros de caballerías, dichos tópicos crean el supuesto valor histórico y cronístico de la ficción, desplazando la autoría de la obra del autor real a un testigo apócrifo. El texto ficticio de dicho cronista valida la obra nueva en clara imitación del sistema de *auctoritas* medieval.⁶ Con ello, un hipotexto ficticio define la veracidad de un texto nuevo, presentado como un hipertexto de dicho texto ficticio. Con ello, la propia ficción adquiere un carácter autorreferencial, pues contiene en sus interior los mecanismos para definirse como una obra de carácter histórico. Cervantes utilizó dicha tradición literaria para establecer una posible continuación:

Ni de su fin y acabamiento [el autor de esta historia] pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara *un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos*, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres. Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino *que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías*, que tan validos andan en el mundo, que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo (*Quijote I*, 647).

El final del pasaje anterior reconoce con ironía, pero de manera explícita, el conocimiento que Cervantes tenía de los libros de caballerías, al pedir que se diera el mismo crédito a la futura continuación del *Quijote* que al género parodiado por el autor. Como ocurre en los libros de caballerías, la primera parte del *Quijote* instituye la posibilidad de un ciclo, al aceptar de manera anticipada una continuación que aún no

⁶ Para el funcionamiento del sistema de *auctoritas* medieval como recurso para definir e identificar la verdad de una obra nueva véanse (Beer, 1981; Minnis, 1984, 9–12; Morse, 1991; Lewis, 1994, 4-11).

existía en 1605. Con ello queda manifiesta la intención de amplitud narrativa y se establece la unidad cronológica y temática del ciclo.

El capítulo LII del *Quijote* también incluye los sonetos de los académicos de la Argamasilla con los que supuestamente comienza la continuación encontrada en el manuscrito en la caja de plomo, creando simetría con los sonetos que abren la obra de 1605.⁷ La presencia de dichos versos pretende demostrar, al interior de la ficción, la existencia del ya referido manuscrito apócrifo, el cual valida la continuación. Entonces, se define de manera anticipada la relación intertextual entre el hipotexto presente y el hipertexto futuro, reforzando la creación de un ciclo. Cervantes sentó las bases para una continuación hipotética, tal y como lo hiciera Rodríguez de Montalvo en sus *Sergas de Esplandián*.

El *Amadís de Gaula* (1508) y las *Sergas de Esplandián* (1510) de Garci Rodríguez de Montalvo son responsables, en buena medida, del auge de los libros de caballerías en el siglo XVI y también de inaugurar la tendencia cíclica del género. La reescritura del *Amadís* hecha por Montalvo le permitió agregar una continuación a la obra, enfocada en Esplandián (*Sergas*), hijo de Amadís, así como crear un ciclo. Al igual que en el *Quijote*, el final de las *Sergas*, por una parte, clausura sus principales líneas narrativas y, por otra, establece la posibilidad de una continuación. Si bien el *Amadís* y las *Sergas* funcionan como una unidad, la conclusión de la segunda obra fue un modelo imitado en el género, que llegó hasta el *Quijote*.

El penúltimo capítulo de las *Sergas* narra como Urganda la Desconocida encanta a los protagonistas de la obra en una isla, donde permanecen alejados de los efectos del tiempo, para volver en un futuro lejano. Por su parte, el último capítulo de las *Sergas*, comienza la narración de las aventuras de los personajes de la siguiente generación caballeresca: principalmente Lisuarte de Grecia, hijo de Esplandián y Leonorina, y Perión de Gaula, el hijo más joven de Amadís y Oriana. El capítulo también narra el viaje de Talanque, hijo de Galaor, con la reina Calafia hacia la Ínsola Argalia. En dicho lugar se encuentran a un sabio que permanece anónimo y que decide poner por escrito las aventuras presentes y futuras:

él quería tomar trabajo de lo dexar por escrito, assí lo que ellos fiziessen como lo que él con su gran saber obrase. Desta guisa que vos cuento vino este sabio en aquellas partes, donde hizo tantas cosas y tan estrañas que ni Urganda la Desconocida, ni la familia Melía, ni la Donzella Encantadora, no pudieron con muy gran parte serle iguales, assí como por el dicho libro se mostrará cuando paresciere (*Sergas*, 825-826).

Nuevamente, la obra concluye, pero el texto permanece abierto y se anuncia la posibilidad de una continuación. En este caso, una aventura comienza, pero ésta queda en suspenso, demostrando la intención de ampliar el ciclo. Como en el caso de Cervantes, la aparición de dicha continuación remite a los consabidos tópicos del manuscrito encontrado, la falsa traducción y el sabio cronista. Igualmente, la aparición de la continuación depende de que el supuesto original aparezca.

⁷ Cervantes retomó la poesía en el último capítulo de su *Quijote* de 1615, pero en esta obra su función es inversa a la de 1605: asegurar el cierre de la obra y desmentir cualquier continuación tras la muerte del protagonista.

Este final muestra, por un parte, que Rodríguez de Montalvo trató de evitar que sus personajes protagónicos fueran utilizados por otro autor y, por otro lado, el impulso cíclico de la reescritura de Montalvo. La unidad temática y cronológica aparece garantizada por medio del modelo genealógico. El final de la obra de Montalvo clausura una era del ciclo, donde coinciden el transcurrir lineal y circular del relato (Taylor, 1994; Trompf, 1979). Por una parte, la estructura cronológica lineal corresponde a la secuencia de eventos que componen la biografía heroica de los protagonistas. El relevo en el protagonismo del padre al hijo del ciclo marca el movimiento circular de la temporalidad que funciona como una rueda, la cual completa un giro. Así, la historia avanza hasta que esta se encuentra en el punto donde comenzó, gracias a la repetición estructural de los eventos constitutivos de la biografía heroica de Amadís en la biografía de Esplandián (Gracia, 1991, 1994; Campos García Rojas, 2001). El giro de la rueda cíclica también implica un movimiento ascendente en términos heroicos, pues las proezas y la caracterización de Esplandián son superiores a las de Amadís. Las biografías de estos dos héroes están conectadas con el fin de definir la primacía caballerescas del hijo sobre el padre en términos cristianos. Por ello, en el penúltimo capítulo de las *Sergas*, Montalvo terminó la biografía de ambos personajes de manera conjunta cuando Urganda encanta a los héroes. La conclusión de las aventuras de estas dos generaciones caballerescas, definidas en función la una de la otra, no impidieron que la rueda cíclica del *Amadís* continuara girando. Como ya señalamos, el último capítulo representa dicho movimiento con la apertura de las aventuras de la siguiente generación caballerescas y la promesa de su relato, siguiendo la estructura genealógica.

El final de las *Sergas* y sus implicaciones cíclicas no pasaron desapercibidas. Diversos autores atendieron el llamado a la continuación de Montalvo y el resto del ciclo amadisiano se desarrolló ampliamente en dos ramas divergentes: la heterodoxa y la ortodoxa (Sales Dasí, 2002). La rama heterodoxa, compuesta por las continuaciones de Ruy Páez de Ribera (*Florisando*, 1510) y Juan Díaz (*Lisuarte de Grecia*, 1526), es una reelaboración del modelo narrativo e ideológico de Montalvo que inaugura un paradigma realista en el género caballeresco. Por otra parte, la rama ortodoxa, compuestas casi en su totalidad por obras de Feliciano de Silva, con excepción del libro XII del ciclo (*Silves de la Selva*, 1546, de Pedro de Luján) representa, por lo menos en un inicio, una continuación más próxima al proyecto narrativo de Montalvo.

A pesar de las notables diferencias entre ambas ramas, el modelo de cierre de las obras literarias continuó siendo el de finales con principios posibles, que ilustraré con un ejemplo de cada una de estas. En el caso de la rama heterodoxa, sin duda el caso más llamativo es el del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII del ciclo), obra que cumple con la promesa hecha por el *Florisando* (libro VI) de Ruy Páez de Ribera de narrar la muerte de Amadís. Sin bien este significativo episodio podría representar un final natural del ciclo, Juan Díaz evitó clausurar el ciclo. El final de su *Lisuarte* recurre nuevamente a los tópicos historiográficos ya discutidos y promete una continuación:

E assí se acaba esta gran historia aunque quedan por escrevir muchas estrañas auenturas y famosas cosas no solamente dignas de escritura mas de espanto que acontecieron en el tiempo deste rey Lisuarte, mas el autor cansado del luengo y duro trabajo de la presente obra remite la trasladación de la siguiente a todo aquel que tal voluntario trabajo tomar quisiere (*Lisuarte* Díaz, f. 220rb).

Dicha rama tuvo poco éxito, en particular el *Lisuarte* de Díaz, que hasta la fecha no ha tenido una segunda edición. La continuación prometida nunca llegó. En cambio, la rama de Feliciano de Silva tuvo un éxito notable que el autor se encargó de estimular escribiendo cinco continuaciones amadisianas. Utilizo simplemente la tercera de estas, *Florisel de Niquea* (I-II) impreso por primera vez en 1532, para ilustrar las similitudes con el cierre de las *Sergas* o el *Lisuarte* de Díaz, obra denostada por Feliciano:

Todos los otros príncipes huvieron hijos en aquel año como d'estos y de todos en la *Tervera* y *Cuarta Parte* no poca relación se hará [...]. Y de aquí adelante se dirá en la historia d'estos príncipes, juntos con la del glorioso príncipe don Falanges, el gran historiador Galersis, que con no menos elegancia de lengua griega la escrevió que Omero la traduxo y pudo escrevir (*Florisel de Niquea*, 514).

Con estos ejemplos, queda demostrado que el modelo de cierre textual utilizado por Cervantes para el *Quijote* de 1605 (promesa de continuación, pero con conclusión de sus principales temas y unidades narrativas) tiene un profundo arraigo en los libros de caballerías. Por el contrario, el final de la *Galatea* de Cervantes concluye con la promesa de una continuación, que nunca llegó a escribir, y que evita los tópicos de transmisión textual de los libros de caballerías asociados a la fundación de un ciclo:

El fin de este amoroso cuento y historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelisa, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes (*Galatea*, 435)⁸.

De manera similar, el *Guzmán de Alfarache* de 1599 de Mateo Alemán anuncia una continuación, sin recurrir a los tópicos de los libros de caballerías castellanos: «Yo di mil gracias a Dios que no me hizo enamorado; pero si jugué los dados, hice otros peores baratos, como verás en la segunda parte de mi vida, para donde, si la

⁸ El *Quijote* de 1605 muestra que Cervantes no había renunciado a la posibilidad de escribir dicha continuación: «La *Galatea* de Miguel de Cervantes –dijo el barbero.– Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la emienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre» (*Quijote* I, 94). Esta afirmación la repite Cervantes en el prólogo de la segunda parte, donde también se anuncia la aparición del Persiles, obra que sí llegó a concluir y publicar (*Quijote* II, 677).

primera te dio gusto, te convido» (*Guzmán*, 483)⁹. Si bien la *Galatea* y el *Guzmán* prometen una continuación, sólo la del *Quijote* se vale de los recursos de la poética cíclica de los libros de caballerías castellanos para plantear la segunda parte.

El modelo de cierre de los libros de caballerías utilizado por Cervantes en el *Quijote* de 1605 es el mismo utilizado por Avellanada para concluir su continuación, donde promete una serie de nuevas aventura y utiliza los tópicos del género caballeresco. La obra de Avellanada termina con don Quijote prisionero en Toledo, en espera de que se cure de su locura y anunciando la posibilidad de que continúe el ciclo del *Quijote*:

Estas relaciones se han podido solo recoger, con no poco trabajo, de los archivos manchegos, acerca de la tercera salida de don Quijote, tan verdaderas ellas como las que recogió el autor de las primeras partes que andan impresas. Lo que toca al fin de esta prisión y de su vida, y de los trabajos que hasta que llegó a él tuvo, no se sabe de cierto, pero barruntos hay y tradiciones de viejísimos manchegos de que sanó y salió de dicha Casa del Nuncio [...]. Pero, como tarde la locura se cura, dicen que en saliendo de la corte, volvió a su tema y que comprando otro mejor caballo, se fue la vuelta de Castilla la Vieja, en la cual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras (*Quijote* Avellanada, 393-394).

Por tanto, Avellanada reconoció claramente el modelo de los libros de caballerías utilizado por Cervantes, mismo que él también imitó para presentar su obra como heredera legítima del *Quijote* de 1605. Como veremos adelante, la continuación de Cervantes rompe con este modelo, utilizado también en la primera parte del *Quijote*.

2. La continuación de Avellanada

Según los parámetros y las prácticas de la prosa de ficción de la época, no tiene nada de excepcional, ni escandaloso, que Fernández de Avellanada escribiera una continuación al *Quijote: Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tanto los autores de los libros de caballerías, de picaresca, de pastoril y el propio Cervantes dejaron sus obra abiertas a posibles continuaciones. En el caso del *Quijote* de 1605, la obra concluye con una invitación directa a que otro autor emprenda la labor de escribir la continuación:

Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliyas y mucho trabajo, y que tiene intención de sacarlos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. *Forse altro canterà con miglior plectro* (*Quijote* I, 653).

El párrafo final de la obra explica el estado de los manuscritos ficticios que contienen la tercera salida. El pasaje también señala que la tarea de sacarlos a la luz ya no corresponde a Cervantes, sino a un misterioso académico de la Argamasilla,

⁹ De manera similar las dos continuaciones del *Guzmán*, la de Luján y la del propio Alemán, prometen continuaciones que no llegaron a escribir.

dando a entender que el autor de la segunda parte será otro. Esta idea es enfatizada con la cita del *Orlando furioso* que concluye la obra, pues dicha frase sugiere que alguien con mejor plectro (o pluma) deberá continuar la obra. Además, la cita del *Orlando* recuerda que la obra de Ariosto es una continuación alógrafa del *Orlando innamorato* de Boiardo (Clemencín, 1833, 3:539; Hinrichs, 2011, 199-200). Entonces, con la introducción de un nuevo manuscrito fuente y la cita de Ariosto, el propio Cervantes sentó las bases para una posible continuación de su *Quijote*, mismas que Avellaneda aprovechó.

El prólogo del *Quijote* de Avellaneda retoma de manera explícita el tema de las continuaciones alógrafas, apoyándose en ejemplos del género pastoril:

Solo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito; la *Diana* no es toda de una mano (*Quijote* Avellaneda, 8).

La referencia a Angélica no es sólo un vínculo a los múltiples textos pastoriles que desarrollaron al personaje en la tradición hispánica aurisecular, sino que también remite a los *Orlandos* italianos, donde se fraguó la tradición de la dama en cuestión. Por tanto, el nombre de Angélica funciona como una sinécdoque de su tradición literaria, conectando el prólogo de la obra de Avellaneda con la frase de Ariosto al final del *Quijote* de 1605¹⁰.

La alusión a Ariosto no fue el único elemento retomado por Avellaneda de la novela cervantina. De hecho, el *Quijote* de Avellaneda intenta legitimarse como continuación empleando explícitamente elementos del texto cervantino: aspectos estructurales, tópicos literarios y detalles de caracterización. Sin duda, uno de los aspectos más significativos fue cumplir lo anunciado por Cervantes al final de la primera parte. La obra de Avellaneda comienza estableciendo un vínculo claro con el *Quijote* de 1605 al describir la aparición del texto que contiene la tercera salida y anunciar las justas zaragozanas:

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 de Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza (*Quijote* Avellaneda, 13).

Por una parte, la continuación de Avellaneda retoma los tópicos de transmisión textual de los libros de caballerías utilizados por Cervantes para legitimar la obra a través del vínculo con la de 1605. Por otra parte, la introducción de un nuevo sabio cronista muestra como Avellaneda sumó su voz al ciclo del *Quijote*, desplazando a Cide Hamete Benengeli. En cambio, otro mago de origen amadisiano

¹⁰ Quizá la referencia más directa al *Orlando* de Ariosto en el *Quijote* de Avellaneda sea el capítulo VI, como se puede apreciar desde el epígrafe: «De la no menos extraña que peligrosa batalla que nuestro caballero tuvo con una guarda de un melonar que él pensaba ser Roldán el Furioso» (*Quijote* Avellaneda, 64). Cervantes retoma la alusión a Angélica en su prólogo de 1615.

utilizado por Cervantes, el sabio Alquife, sí aparece en la obra de Avellaneda, junto con Alisolán. La presencia de Alquife mantiene la continuidad con el texto cervantino, pero Alisolán representa las innovaciones de Avellaneda. Entonces, Avellaneda actuó dentro de los límites del mundo de ficción creado por Cervantes, lo que no le impide ampliarlo o introducir novedades¹¹.

En el *Quijote* de 1605, Cide Hamete es el cronista que había iniciado un complejo, ficticio y humorístico proceso de transmisión y traducción textual, pero en la obra de Avellaneda no se insiste en el proceso de la transmisión textual. Alisolán aparece como fuente directa del texto que traduce Avellaneda y, por tanto, no vuelve a ser mencionado en esta obra tras el *incipit* (Alvarez Roblin, 2014, 50). A pesar de su mayor o menor desarrollo, tanto en Cervantes como en Avellaneda aparecen los tópicos de los libros de caballerías vinculados a la posibilidad y al desarrollo de una continuación.

Más tarde, las justas en Zaragoza en capítulo XI también pretenden validar la obra de Avellanada como la continuación profetizada por Cervantes, que contendría dicho episodio. Si bien el resto de la trama no depende de la voluntad cervantina, Avellanada establece una relación de fidelidad entre su hipertexto y el hipotexto cervantino que puede ser calificada como una imitación seria o *forgerie*, según Genette (1982, 45–47). Dicha relación intertextual se puede apreciar en otros detalles menores, verbigracia, una nueva mención a la lectura del *Belianís de Grecia* en boca de don Quijote:

Y me acuerdo haber leído en el auténtico libro de las hazañas de don Belianís de Grecia que, yendo él y otro caballero armados de todas piezas, perdido por un bosque llegaron a cierto prado, donde hallaron diez o doce salvajes que estaban asando un venado, los cuales, por señas les convidaron a comer de él (*Quijote* Avellanada, 123)¹².

Este detalle coincide con lo ya expuesto sobre la lectura del *Belianís* por parte del hidalgo manchego al inicio del *Quijote* de 1605, confirmando que la relación intertextual de la obra de Avellanada con su hipotexto es la de una imitación seria, tanto en la trama como en sus detalles. Como se anuncia en el prólogo, la continuación de Avellanada comparte un propósito claro con el hipotexto cervantino: «tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías» (*Quijote* Avellanada, 7).

Si bien esta continuación crítica ampliamente a Cervantes, Avellanada necesitaba establecer la legitimidad de su continuación para validar la censura de los libros de caballerías. Para ello su *Quijote* debía cumplir con lo prometido por Cervantes al final del *Quijote* de 1605, con el fin de introducir cambios en el desarrollo de historia y los personajes sin romper la continuidad con la obra cervantina (Alvarez Roblin, 2014, 71-76). La obra de Avellanada se ciñe a los parámetros de la prosa de ficción de su época y, como él mismo señaló en el prólogo,

¹¹ Esto sin contar algunos errores de lectura o reinterpretaciones menores del texto de 1605 por parte de Avellanada (Gómez Canseco, 2014a, 50).

¹² Gómez Canseco señala que la atribución de don Quijote es incorrecta, pues el episodio mencionado se encuentra en el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra (2014b, 486).

una continuación alógrafa no tiene nada de extraño y menos cuando esta había sido sugerida por el propio Cervantes.

Si bien las relaciones de continuación y legitimidad del *Quijote* de Avellaneda con el de Cervantes se establecen con claridad desde el prólogo, en dicho paratexto también se aclara la libertad creativa y la posibilidad de reescribir elementos del hipotexto:

En algo diferencia esta parte de la primera suya, porque tengo opuesto humor también al suyo y, en materia de opiniones en cosas de historia –y tan auténtica como esta–, cada cual puede echar por donde le pareciere, y más dando para ello tan dilatado campo la cáfila de los papeles que para componerla he leído, que son tantos como los que he dejado de leer (*Quijote* Avellaneda, 9).

Los tópicos historiográficos de los libros de caballerías establecen el nexo de continuidad entre el hipotexto cervantino y el hipertexto de Avellaneda, a la vez que permiten al segundo justificar una serie de modificaciones al texto cervantino. A pesar de que la obra de Avellaneda se presenta a sí misma como una continuación seria y fiel, la relación intertextual con la obra de Cervantes tiene importantes elementos de una transposición, en la medida en que el hipertexto corrige y modifica al hipotexto. En este caso, el cambio más notable es la sustitución de Dulcinea por Bárbara (*Quijote* Avellaneda, 235). Dicha modificación enfatiza la relación intertextual entre el hipotexto cervantino y el hipertexto de Avellaneda.

La compleja relación intertextual del *Quijote* de Avellaneda con su hipotexto cervantino tiene claros precedentes en las continuaciones del ciclo de *Amadís*, específicamente en las obras de Feliciano de Silva. Su primera obra, *Lisuarte de Grecia* (1514), es una continuación de las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez de Montalvo, cuya relación intertextual con su hipotexto es similar a la establecida entre el *Quijote* de Avellaneda y la obra de Cervantes.

Según lo anticipado por Montalvo al final de las *Sergas*, el *Lisuarte* de Feliciano narra las aventuras de Lisuarte y Perión de Gaula. De esta manera la obra de Feliciano intenta legitimarse como la verdadera continuación de las *Sergas*. El *Lisuarte* narra lo prometido por Montalvo, definiendo su relación intertextual como una continuación fiel y seria de la obra de Montalvo, a pesar de introducir algunos cambios. El más importante de estos es deshacer el encantamiento hecho por Urganda al final de las *Sergas*. Esto permite que los personajes protagonistas de Montalvo, Amadís y Esplandián aparezcan en el *Lisuarte* de Feliciano, como se narra en el capítulo XXVII. Dicho suceso desmiente el final de las *Sergas* donde Urganda profetiza que el regreso de los héroes ocurriría en un futuro muy distante (821). A pesar de contradecir este importante aspecto del hipotexto, el *Lisuarte* de Feliciano no define a las *Sergas* como una obra fallida y trata de enfatizar los elementos de continuidad y fidelidad para establecer su legitimidad como continuación. A pesar de que el *Lisuarte* es una transposición, la obra se presenta como una continuación directa.

3. La continuación cervantina

Desde una perspectiva intertextual, la continuación cervantina del *Quijote* de 1615, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, resulta una obra mucho más compleja que la primera parte o la continuación de Avellaneda. La continuación cervantina tiene dos objetivos y dos relaciones intertextuales fundamentales. El primero objetivo es continuar el texto autógrafo de 1605, su primer hipotexto, y el segundo es establecer su propia superioridad, negando por completo la validez de la obra de Avellaneda, el segundo hipotexto. Es decir, la continuación cervantina establece un batalla intertextual con la rama paralela, además de completar el primer hipotexto. Luego, la continuación cervantina no puede ser entendida solamente como una prolongación narrativa. Para evaluar el *Quijote* de 1615 es necesario tomar en cuenta la confrontación con la continuación de Avellaneda, al igual que la relación que la obra cervantina establece con su primera parte:

desde los primeros capítulos de 1615, Cervantes corrigió a Avellaneda todos los datos de la personalidad de sus personajes que consideró inconvenientes, diferenciando claramente a los suyos de los de su rival, e introdujo algunos cambios estructurales que distinguen su obra del Quijote apócrifo [...]. Cervantes ensayó después otra estrategia de respuesta que se suma a las anteriores, e introdujo una serie de personajes que habían leído las aventuras de don Quijote descritas en 1605 (capítulos 30-58). Naturalmente, dichos personajes han leído la historia publicada del don Quijote de Cervantes, y nunca el manuscrito de su rival. En los episodios que giran en torno al palacio de los duques, los cuales han leído 1605, Cervantes parodia los acontecimientos acaecidos al don Quijote avellanedesco en la corte madrileña e insiste a la vez en la autenticidad de sus personajes (Martín Jiménez, 2014, 95).

Entonces, dicha continuación implica una movimiento analéptico, respecto a su hipotexto original, y uno paralelo, para negar la obra de Avellaneda.

Uno de los elementos centrales que define la intertextualidad en la continuación de Cervantes es que esta obra contradice explícitamente su hipotexto original y autógrafo, el *Quijote* de 1605. En primer lugar, el *Quijote* de 1615 denuesta y niega el texto de Avellaneda, a pesar de que las continuaciones alógrafas eran comunes en la prosa de la época y que el propio Cervantes había sugerido una para su *Quijote*. Con ello, la continuación cervantina pierde desde su inicio cierto grado de fidelidad respecto a su hipotexto original. A pesar de ello, Cervantes enfatiza ciertos elementos de fidelidad entre sus dos partes, para negar la validez de la obra de Avellaneda desde el prólogo: «Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera» (*Quijote II*, 677). De igual manera, se repiten las estrategias tomadas de los libros de caballerías utilizadas en el *Quijote* de 1605 para establecer el supuesto valor historiográfico de la obra. La continuación cervantina comienza con el tópico historiográfico del sabio cronista utilizado en su hipotexto autógrafo: «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote [...]» (*Quijote II*, 681). Con este recurso, la obra se vincula al *Quijote* de 1605 retomando la figura de su cronista arábigo. Cervantes también reforzó su carácter de continuación legítima, rechazando

de manera implícita el texto de Avellaneda con su sabio Alisolalán, legitimando a Cide Hamete Benengeli en el mismo lugar donde el mago de Avellaneda había aparecido: el *incipit* del relato (Alvarez Roblin, 2014, 159-161; Martín Jiménez, 2014, 100-102).

El desprecio de la obra de Avellaneda es explícito en la trama cervantina, hecho que permite justificar las promesas incumplidas del *Quijote* de 1615. En ese sentido, destaca que la continuación cervantina evita narrar las justas zaragozanas como se había prometido al final de la primera parte. En el capítulo LIX queda claro que esta omisión fue intencional y no producto de un descuido u olvido. En dicho capítulo don Quijote hojea el texto de Avellaneda y, luego, decide abandonar el camino a Zaragoza cuando don Juan le informa que dicha aventura se encuentra en la obra de Avellaneda:

Preguntáronle que adónde llevaba determinado su viaje. Respondió que a Zaragoza, a hallarse en las justas del arnés, que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años. Dijo don Juan que aquella nueva historia contaba como don Quijote, sea quien se quisiere, se había hallado en ella en una sortija falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque ricade simplicidades.

—Por el mismo caso— respondió don Quijote —no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice (*Quijote* II, 1217-1218).

La decisión de evitar las justas zaragozanas manifiesta directamente la distancia tomada con la obra de Avellaneda (Martín Jiménez, 2014, 126-127). Cervantes no cumple con la promesa elaborada diez años antes con tal de desmentir y negar a Avellaneda. Para el *Quijote* de 1615 el ataque a la otra continuación resulta más importante que establecer la fidelidad absoluta entre las dos obras cervantinas como medio para validar su propia legitimidad como continuación. Por tanto, la continuación cervantina destaca la relación de transposición creada en este capítulo respecto a su propio hipotexto para descalificar la obra de Avellaneda.

En ese mismo capítulo, los propios personajes protagonistas nos informan las principales razones literarias para rechazar la continuación de Avellaneda. Más allá del asunto del nombre de la mujer de Sancho, destaca el tema de Dulcinea:

Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho alzó la voz y dijo: —Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede haber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna (*Quijote* II, 1214).

La continuación cervantina es, por una parte, la expansión narrativa de su hipotexto y, por otro, representa una mirada atrás hacia su propio hipotexto que debe ser corregido para mirar de manera lateral y negar la continuación de Avellaneda. Esta doble y compleja relación intertextual tiene un claro presente en las dos ramas del ciclo de *Amadís*. El caso más significativo es del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva (libro IX del ciclo), continuación de la obra previa del mismo autor: el *Lisuarte de Grecia* (libro VII del ciclo).

A diferencia del *Lisuarte* del propio Feliciano, el *Amadís de Grecia* emprende una batalla intertextual con la rama heterodoxa, en particular con el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII del ciclo). El *Amadís de Grecia*, Feliciano, por una parte, continuó su *Lisuarte* y, por otra, negó el *Lisuarte* de Díaz, como se advierte desde el prólogo del corrector:

No te engañe, discreto lector, el nombre d'este libro diziendo ser *Amadís de Grecia* y *Nono libro de Amadís de Gaula* porque el octavo libro se llama *Lisuarte de Grecia*, en lo cual ay error en los autores, porque el que hizo el octavo de *Amadís* y le puso nombre de *Lisuarte* no vio el sétimo, y si lo vio no lo entendió ni supo continuar; porque el sétimo que es *Lisuarte de Grecia* y *Periön y Gaula* hecho por el mismo autor d'este libro [...].Y fuera mejor que aquel octavo feneciera en las manos de su autor y fuera abortivo que no que saliera a la luz a ser juzgado y a dañar lo en esta gran genealogía escrito, pues dañó assí poniendo confusión en la decendencia y continuación de las historias (*Amadís de Grecia*, 6-7).

Además de ofrecer las aventuras de Amadís de Grecia, la obra manifiesta su descontento y oposición a la otra rama. Más allá de la lucha autoral por la posesión del ciclo y la legitimidad de la rama ortodoxa, el elemento que más disgustó a Feliciano fue la muerte de Amadís de Gaula narrada en el *Lisuarte* de Díaz. Para contravenir dicho suceso, uno de los paratextos de la obra de Feliciano está dedicado al caballero de Gaula, mostrando así que éste seguía vivo. Este prólogo apócrifo, atribuido a Alquife supuesto cronista de la obra, confronta directamente la obra de Díaz e incluye un elogiosa descripción de Amadís de Gaula

¡cuánto más, soberano rey de la Gran Bretaña, los vuestros grandes y hazañosos hechos y de aquellos excelentes príncipes que de vós vinieron deven de gozar de tal privilegio, pues los vuestros soberanos hechos y d'ellos no solo a razón de inmortalidad los obligastes y obligáis, mas a poner en olvido todos los que de antes de vós fueron [...].! (*Amadís de Grecia*, 5)

Para reivindicar a Amadís de Gaula y enfatizar su vitalidad, en la obra de Feliciano de Silva este caballero regresa a la aventura caballeresca y demuestra su superioridad. Esto contradice al *Lisuarte* del propio Silva obra en la que el caballero de Gaula y Esplandián asumían un papel secundario como gobernantes tras ser derrotados en combate por Periön y Lisuarte, dejando las aventuras para la nueva generación caballeresca (*Lisuarte*, 109). Como en el caso de la continuación cervantina, el *Amadís de Grecia* realizó modificaciones analépticas a su propia para rama para desprestigiar las continuaciones heterodoxas. La relación intertextual entre las dos primeras obras de Feliciano de Silva es una transposición. A pesar de generar algunas contradicciones con su hipotexto, negar la validez de la continuaciones de la rama heterodoxa prevalece sobre la fidelidad intertextual al hipotexto continuado.

En *Amadís de Grecia*, Amadís de Gaula regresa plenamente a las andanzas caballerescas para recuperar su lugar hegemónico junto a su bisnieto. Para enfatizar esto, la reescritura analéptica llega a los primeros libros del ciclo: las *Sergas* de Montalvo. En su *Amadís de Grecia*, Feliciano niega la derrota de Amadís de Gaula en el combate contra su hijo Esplandián narrado en las *Sergas*. En la versión del combate en la obra de Feliciano de Silva, Amadís vence a su hijo (*Amadís de Grecia*, 563). Esta reescritura manifiesta el rechazo intertextual a las obras del ciclo que habían relegado

a Amadís en la jerarquía caballeresca, en particular las *Sergas* y el *Florisando*, hasta llevarlo a la muerte en la obra de Juan Díaz. Esto confirma al *Amadís de Grecia* como una transposición no sólo de su primer hipotexto, el *Lisuarte* de Feliciano, sino también de las *Sergas* de donde surgen ambas ramas del ciclo. Sobre todo, al corregir su rama del ciclo se pretende demostrar la falsedad de la otra.

Tanto el *Amadís de Grecia* como el *Quijote* de 1615 lograron su objetivo como continuaciones, derrotar la continuación de la rama opuesta. Si la continuación de Avellaneda ha sido despreciada por críticos y lectores en general, el *Lisuarte* de Juan Díaz fracasó en el siglo XVI y hasta la fecha no ha sido publicado en una segunda ocasión. Para Feliciano, la victoria de su *Amadís* permitió la elaboración de más continuaciones, ya sugeridas al final de la obra. Por el contrario, Cervantes optó por cerrar su ciclo con la muerte definitiva de don Quijote, héroe sin vástagos (Martín Jiménez, 2014, 97). De esta manera, Cervantes impidió que alguien más prosiguiera su obra o realizara una continuación según el modelo genealógico del ciclo de *Amadís* y los libros de caballerías.

Por último, cabe señalar que, a pesar de las similitudes de las relaciones intertextuales establecidas en el *Amadís de Grecia* y en el *Quijote* de 1615, la obra cervantina utilizó recursos novedosos para desprestigiar a Avellaneda. El *Amadís* de Feliciano reescribe un episodio conocido, el combate entre Amadís de Gaula y Esplandián, para alterar su trama y resultado. En esto imita al propio Montalvo, quien había reescrito dicha aventura para modificar su final. En las versiones medievales del *Amadís*, el mismo episodio concluía con la muerte en combate del héroe homónimo. Montalvo altera el combate para que Amadís viva y Esplandián, tras superar a su padre, pueda continuar sus aventuras como el mejor héroe de la cristiandad sin el pecado del parricidio. Al reescribir este episodio, Feliciano quiso corregir el origen de la caída de la gracia caballeresca de Amadís en el ciclo que llevó a la muerte del héroe en la rama heterodoxa. En cambio, Cervantes rehuyó esta opción y, en lugar de narrar su versión de las justas zaragozanas y declararla como superior, modificó la trama de su obra enfatizando la renuncia a este episodio.

La innovación más importante de Cervantes para negar la continuación de Avellaneda no radica en el hecho de reescribir o no un episodio para imponer una versión. El cambio reside en los niveles narrativos involucrados. Tanto la obra de Montalvo como la de Feliciano informan al lector que el episodio del combate entre padre e hijo se trata de una reescritura que niega una versión previa. Esto sucede gracias al narrador extradiegético, como podemos ver en las *Sergas* donde este discute el desenlace en las versiones medievales y su obra: «Así como ya avéis oído passó esta cruel y dura batalla entre Amadís y su hijo, por causa de la cual algunos dixeron que en ella Amadís de aquellas heridas muriera [...]. Mas no fue assí, que aquel gran maestro Helisabad le sanó de sus llagas» (253). De manera similar, en el *Amadís de Grecia*, el narrador establece la relación entre el combate de esta obra y lo versión ofrecida en la *Sergas*:

Porque quiero que sepáis que hasta aquí jamás estos cavalleros, padre e hijo, se combatieran sino por la estraña forma de su venida no se conociendo, porque el coronista de Esplandián en sus *Sergas*, por dar la mayor gloria que jamás alcanzó cavallero, a este emperador lo quiso hazer vencedor de su padre, el rey Amadís, el cual de nadie jamás fue vencido (*Amadís de Grecia*, 563).

En cambio, en la continuación cervantina se ataca la obra de Avellaneda desde la propia diégesis y sus personajes protagónicos. Como ya señalamos, es don Quijote quien decide no ir a Zaragoza para negar a Avellaneda. A diferencia de los héroes de los libros de caballerías del siglo XVI, el hidalgo manchego sabe de la existencia de la otra versión de su historia, pues conoce el libro de Avellaneda: «Y poniéndole un libro en las manos, que traía su compañero, le tomó don Quijote y, sin responder palabra, comenzó a hojearle» (*Quijote* II, 1214). Entonces, la consciencia metaliteraria se expande a todos los niveles en la obra cervantina, mientras que en los libros de caballerías ésta se encuentra limitada al nivel extradiegético. En el ciclo de *Amadís* los personajes ignoran que sus combates tienen implicaciones metaliterarias y sus resultados se relacionan directamente con lo narrado en otras obras de ficción. En el *Quijote* cervantino, el ataque a la obra de Avellaneda desde el centro de la propia ficción funciona como una estrategia novedosa para demostrar la superioridad propia¹³. Dicha estrategia es congruente con una obra que asume su naturaleza ficticia de manera explícita desde el capítulo III.

Las relaciones intertextuales propias de la poética de los ciclos de los libros de caballerías son un elemento central para entender las continuaciones del *Quijote*. En las obras aquí estudiadas existe un espíritu de expansión narrativa, a la vez que una batalla intertextual con otras obras para reescribirlas o negarlas. Siguiendo los parámetros del ciclo amadisiano y de la ficción de la época, la continuación de Avellaneda es tan legítima como la continuación de Cervantes. De igual manera, el ataque del *Quijote* de 1615 a Avellaneda tiene claros precedentes en el ciclo amadisiano y su género. Muchos de los elementos utilizados para continuar, reescribir y establecer las relaciones de fidelidad o rechazo con las obras del *Quijote* se encuentran en los libros de caballerías y no en la picaresca. Con esto, se refuerza la idea de que la influencia de este género en Cervantes y Avellaneda no se limitó a la parodia. Por el contrario, los libros de caballerías sirvieron como modelo para establecer las relaciones intertextuales de las continuaciones del *Quijote*. De cualquier manera, encontramos importantes innovaciones en la continuación cervantina: la primera fue negar a Avellaneda desde la voz de los protagonistas, en vez del narrador, y la segunda fue concluir la obra con la muerte del personaje y sin atisbo de continuación.

§

¹³ Para las múltiples maneras en que Cervantes respondió a Avellaneda desde la ficción y su relación con la respuesta de Alemán a Luján, véase (Alvarez Roblin 2014, 111-146).

Bibliografía citada

- Alvarez Roblin, David, *De l'imposture à la création. Le «Guzmán» et le «Quichotte» apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Beer, Jeanette, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Ginebra, Droz, 1981.
- Burns, Jane E., *Arthurian Fictions: Rereading the Vulgate Cycle*, Columbus, The Ohio State University Press, 1985.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Pre-history and origins of the hero in *El Libro Del Cavallero Zifar* and *Amadís de Gaula*», *Medievalia*, 32-33 (2001) pp. 1-10.
- Clemencín* = Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, Madrid, En la oficina de D.E. Aguado, Impresor de Cámara de S.M, 1833, vol. 3.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- , «The genre of *Don Quixote*», en Id. *A Study of «Don Quixote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 79-107.
- Florisel de Niquea* = Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Partes I-II)*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- Galatea* = Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Guzmán* = Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- Gómez Canseco, Luis, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014a, pp. 9-123.
- , «Notas complementarias», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2014b, pp. 453-518.
- Gracia, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991.
- , «El nacimiento de Esplandián y el folclore», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascual, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, pp. 437-444.
- Hinrichs, William H., *The invention of the sequel. Expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- Hook, David, ed., *The Arthur of the Iberians. The Arthurian legends in the Spanish and Portuguese worlds*, Cardiff, University of Wales Press, 2015.
- Kelly, Douglas, «Recurrent phenomena and difference in the prose romance cycle», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry

- Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 97-98.
- Kennedy, Elspeth, «Conflicting presentation of the same character within a cycle», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 155-57.
- Lewis, C.S., *The discarded image. An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Lisuarte = Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio José Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Lisuarte Díaz = Juan Díaz, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Juan y Jacobo Cromberger, 1526, [BNE R/71].
- Lucía Megías, José Manuel, *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial, 2004.
- , «Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta», en *Caballeros y libros de caballerías*, ed. Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 183-207.
- Lucía Megías, José Manuel y Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Laberinto, 2008.
- Marín Pina, María Carmen, «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998, pp. 857-902.
- Martín Jiménez, Alfonso, *Guzmanes y Quijotes. Dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- , *Las dos segundas partes del «Quijote»*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.
- Martín Romero, José Julio, «El Quijote entre los libros de caballerías», *Historias fingidas*, 3 (2015), pp. 107-121.
- Ménard, Philippe, «Problèmes de “cycle” Arthurien», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 191-94.
- Minnis, A.J., *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Londres, Schola Press, 1984.
- Morse, Ruth, *Truth and convention in the Middle Ages. Rhetoric, representation, and reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Quijote I y II*= Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- Quijote Avellaneda*= Alonso Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.

- Ramos, Rafael, «Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías», en *Continuaciones literarias y creación en España (siglos XIII-XVII)*, Madrid, Casa de Velázquez, en prensa.
- Roubaud, Sylvia, «Calas en la narrativa caballeresca 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, 1997, pp. 49-84.
- Sales Dasí, Emilio José, «Las continuaciones heterodoxas (El *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (El *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 117-52.
- Sergas* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- Sunderland, Luke, *Old French narrative cycles. Heroism between ethics and morality*, Cambridge, D. S. Brewer, 2010.
- Taylor, Jane H. M., «Order from accident: cyclic consciousness at the end of the Middle Ages», en *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, ed. Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn, y Orlanda S. H. Lie, Ámsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1994, pp. 59-73.
- Trompf, G. W., *The idea of historical recurrence in Western thought. From antiquity to reformation*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1979.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, «Una desconocida continuación del *Belianís de Grecia* en portugués», en *Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rumbos del Hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH [Roma, 19-24 de julio, 2010]*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, pp. 146-54.



Fetiches caballerescos y simulacros de la memoria en Alonso Quijano: reflexiones sobre una posible tipología del humorismo cervantino

Giovanni Cara
(Università di Padova)

Abstract

Con disposición mimética por antonomasia, don Quijote se vuelve personaje y plantea a sus compañeros de viaje problemas éticos y estéticos a la vez. Errante, desarraigado, en exilio incesante de sí mismo, se rodea de fetiches e imágenes del pasado que él mismo maneja con dificultad. Estas reflexiones –tan solo en forma demostrativa y en estado de esbozo– quieren observar este aspecto dentro del sistema humorístico de Cervantes, en el que Alonso Quijano está en crisis con objetos que tiene la necesidad de transformar en simulacros de sus lecturas (simulacros, a su vez, de una realidad imaginada por otros).

Palabras clave: *Don Quijote*, lectura, ética, estética, humorismo, simulacros.

With quintessential mimetic attitude, Don Quixote becomes a character and poses to his traveling companions certain ethical problems that, inevitably, are also aesthetic ones. Wanderer, uprooted, in perpetual exile from himself, he surrounds himself with fetishes and images from the past that he finds difficult to handle. We propose in this paper - only by way of example and draft - to observe this aspect within the Cervantes humorous system, in which Alonso Quijano is in a crisis with objects that he has the need to transform into the simulacra of his reading (already simulacra of a reality imagined by others).

Keywords: *Don Quixote*, reading, ethics, aesthetics, humour, simulacrum.



«È una disgrazia per l'umanità che si sia scelto di usare
la stessa parola è per due idee completamente differenti»
Bertrand Russell (2004, 192)

Soy consciente del hecho de que las reflexiones que esta ocasión me brinda la oportunidad de proponer necesitarían mayor ajetreo y cotejo de ejemplos en la red de mallas tupidas que es la textura del *Quijote*. Sin embargo –presentando aquí tan solo un trabajo *in fieri* que me ve comprometido en la tríada novelesca cervantina releída desde la perspectiva más amplia de la historia de la novela europea y mediterránea– sin embargo, decía, me constreñiré dentro del espacio de una propuesta metodológica y, en estos confines, indicaré algunos lugares narrativos,

donde –en mi opinión– las líneas de costura son más evidentes en el taller del autor, incluyendo, evidentemente, los conocidos descuidos y los cortocircuitos provocados en el personaje de 1615 por el personaje apócrifo de 1614, que el mismo Cervantes utiliza (o reutiliza) en clave manierista, es decir según un proceso al cuadrado en el que el escritor se corrige a sí mismo, cuando incluso no pase a través de un tercer nivel, imitando la imitación de su propia mimesis (Cervantes que corrige a Avellaneda que ha desmentido a Cervantes). Valga como macroscópico botón de muestra el ejemplo del asno de Sancho, que desaparece y reaparece en el primer tomo, y luego es justificado en su vaivén en el segundo tomo; o –el mismo problema visto desde la opuesta perspectiva– el caballero Álvaro de Tarfe que jura ante el alcalde sobre la inexplicable existencia de «dos tan contrarios don Quijotes» (*Quijote*, II, 72).

La faena en la que me he metido en este período –la traducción del *Persiles*: trabajo por su naturaleza íntimamente «vertical» y analítico– por un lado me ha obligado a volver hacia una lectura de las dos novelas precedentes, y por otro a reflexionar sobre algunas estructuras e intenciones poéticas que se me antojan sistémicas en Cervantes, y que el autor –*in crescendo* musical, sin volverse atrás, en una especie de afán narrativo continuamente «póstumo» en sentido estricto, según el principio simulacral que anima cada obra– va implementando y experimentando a través de la metamorfosis de todas las formas y todos los subgéneros narrativos disponibles en su época. Con las brillantes palabras de Benjamin:

Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato (1962, 245-246)¹.

En este sentido considero anacrónica –si no decididamente desorientadora– la opinión de Egido (1990, 113) cuando afirma que el *Persiles* «supuso un retroceso» en la historia de la novela, por su recorrer las trazas de la tradición griega de aventuras: el descubrimiento de Heliodoro era relativamente reciente y, precisamente porque los narradores trabajan en el taller de escritura en términos de diálogo sincrónico que la retórica crítica –en su deber ser cronológicamente perspectiva– no permite, Cervantes lo considera un desafío. Desafío extremo, póstumo –como toda escritura– concebido dentro de su mundo poético, no dentro de una historia literaria, sino perfectamente acorde con su impetuoso viaje de escritura, que crece sobre sí mismo rectificándose y autoalimentándose ante nuestra vista. Y no es un caso que otro tipo de «agudeza compuesta», como las *Novelas ejemplares*, otro género, otras procedencias, no presente descuidos ni estrías y, al contrario, demuestre –en su intención otra vez póstuma pero en dirección antológica hacia un libro de cuentos coherente– una

¹ Véase también Ferroni (1996, *passim*). Cervantes juega con esta íntima aporía de la escritura en el diálogo entre don Quijote y Ginés de Pasamonte que cito más adelante.

postura autocorrectiva, con todas las variantes temporales que a los historiadores nos gustan tanto².

El viaje de poesía de Cervantes es, en mi opinión, perfectamente tematizado en las páginas escritas en sus últimos años, casi diría meses, con la acostumbrada conciencia desenmascarada, explicitada, hecha tema del tema en las imágenes emblemáticas recursivas –utilizo el término «emblema» también en su acepción técnica³: las manos, izquierda y derecha, Lepanto y escritura, pluma y espada; la maravilla del doble opuesto y complementario del melancólico frente al amigo «gracioso y bien entendido» que abre de par en par la puerta del taller del escritor en crisis de escritura y soluciona sus resquemores (*Quijote*, II, Prólogo); el doble repetido en la pareja del viejo y del joven, caballo y asno, Cervantes reinventado en su último viaje –en *el* último viaje– al lado del estudiante pardal lleno de vida y entusiasmo que tiene toda su carrera delante; plumas que hablan y reivindicán su autoridad, asnos que dieron «ocasión a la pluma para escribir donaires» (*Persiles*, Prólogo) y que otra vez son chispa para nuevo cuento y nuevo *witz*.

La referencia directa a la terminología freudiana relacionada con un aspecto del cómico, entre los muchos que constituyen partes del complejo sistema cervantino, así como las ideas que –espero– se traslucen en mis palabras introductorias como en trasfondo alrededor de conceptos como «efectos de realidad», «figurado», «re-presión», de «clic» narrativos o metalépticos, en fin, de todo nuestro armamento bélico y crítico, esta referencia al *witz* –decía– me empuja a proceder por etapas y niveles sucesivos. Son tres los que casi veo como círculos semánticos sobrepuestos: negación de la realidad; presencia del simulacro; pérdida y exilio (como razón poética y, al mismo tiempo, instancia temática). Doy por sentado que se trata de una manipulación teórica, porque, precisamente, un artista, sin embargo, trabaja en sincronía sistémica erigiendo *in progress* una red instantánea, lo que se muestra como una paradoja para los filólogos y que, en cambio, es la reserva de infinitas y posibles interpretaciones y lecturas. Tal vez sea más sincronizado con Cervantes pensar en la explosiva articulación de sentidos y signos ensayada por Gracián para explicar el universo reticular de la correlación metafórica en la agudeza compuesta.

En esta ocasión dejaré como «expediente no tramitado», tan solo entre bastidores, el tercer círculo, por no ser, de momento, más que una sugestión y una hipótesis de trabajo por profundizar⁴.

² Véase en este sentido, la importancia de la refinadísima operación –en mi opinión mucho más que estrictamente filológica– de «vuelta a la Princeps» de Carmen Castillo y Donatella Pini en *Novelas ejemplares* (2008). Sobre la hipótesis de las *Novelas* como (re)construcción unitaria «a lo italiano» me permito remitir a Cara (2010, 79-161); al otro lado del diálogo intertextual, véase Zaccaria (2014), especialmente cap. IV, «El romanzo combinatorio: el *Decamerom*» (73-97).

³ Sobre el problema véase el clásico de Ledda (1970, *passim*), Giuseppina Ledda, maestra e inolvidable «regocijada amiga» a quien dedico, otra vez, estas líneas.

⁴ Indico, aunque aquí no explicitados, algunos de mis presupuestos bibliográficos: Barthes (1988, *passim*), aun en la ambigüedad de su empleo crítico; Ossola (1988, *passim*); Orlando (1994, *passim*). De Leo Spitzer, entre los otros muchos, véase especialmente Spitzer (1977, *passim*), donde el autor también parece ver los límites del concepto de «clic» frente a las hipotéticas invariantes de la *langue*.

Primer círculo: Alonso Quijano y la negación de la realidad

Un primer movimiento del engranaje humorístico, quizás el más evidente, general, amplio, parece nacer del hundimiento del uno frente a su doble: no sé si buscar un principio a partir de Quijano o más bien de Quijote, pero el proceso – verdaderamente barroco y, etimológicamente, especulativo– nace del enigma de un hombre que afirma su ser sobre la base de su surgir como posibilidad demiúrgica, como personaje (o al revés): «Yo sé quién soy y sé qué puedo ser» (*Quijote*, I, 5). Evidentemente se trata de una autoafirmación que pasaría desapercibida si no conociésemos el destino de imposibilidad que el caballero experimentará, con todo su hamlético y socrático aplazar asintóticamente la definición de qué es este «poder ser». Dicho con la anécdota que Erasmo cuenta sobre el Argivo, anécdota que parece el *Quijote* por entero hundido en abismo emblemático: el Argivo,

quel greco tanto folle da sedere tutto il giorno in teatro, ridendo, divertendosi, applaudendo, convinto che vi si rappresentasse chissà quale meravigliosa tragedia, mentre in realtà la scena era vuota. Per tutto il resto si comportava perfettamente da savio, cordiale con gli amici, buon marito, indulgente verso i servi, e capace di perdonare una bottiglia sturata di nascosto. Quando infine i parenti a furia di medicine l'ebbero guarito, si rivolse agli amici con questi lamenti: «Oh, amici miei, voi mi avete ucciso, non salvato, poiché mi avete tolto il piacere, e strappato a forza da un amabile errore!» (*Encomium*, 1966, 76)⁵.

En su ser un «arcaísmo viviente» –según la palabras acertadas de Riquer– el hidalgo de dudosos orígenes –manchego de sangre manchada, según las alusiones de Sancho, igualmente acertadas y con la ventaja de ser de primera mano– recupera las armas del bisabuelo sumiéndose en un viaje al pasado que tiene como referencia directa la literatura y como trasfondo escenográfico la edad dorada de los Reyes Católicos: en su primera acción ya está por entero el destino y la misma razón profunda que justifican cada proceso de desviación y desplazamiento que se repite frente a los objetos y a las personas que provocan el atasco del mecanismo. Este desplazamiento afectivo que conduce a sustituir una cosa con otra tiene, evidentemente, elementos semióticos en común con las motivaciones fetichistas, en primer lugar por su ambiguo estatuto al mismo tiempo de presencia y ausencia de la *res*, y –como apunta Fusillo– muestra modalidades similares al proceso creativo:

È un concetto già abbastanza implicito nella posizione di Freud, che riteneva il feticismo frutto di una negazione ambivalente della realtà [...], controbilanciata da una sostituzione simbolica: quindi da quella creazione di mondi alternativi che è da sempre una delle funzioni precipue dell'arte (Fusillo, 2013, 9).

⁵ Cito en la excelente traducción italiana de Linder y Petruzzellis. Erasmo (¿Cervantes también?) cita casi al pie de la letra la *Epistula* metapoética, II, 2 de Horacio, en la que, entre otras cosas, el poeta pone en términos de resquemor y duda personal la relación entre arte y vida: «non verba sequi fidibus modulanda Latinis / sed verae numerosque modosque ediscere vitae» (vv. 143-144): cfr. la edición de las *Epistulae* al cuidado de Ugo Dotti (2015, 122). El mismo Dotti anota que «l'aneddoto, anche se con varianti, è riferito da Eliano nella sua *Storia varia*, IV 25» (*Epistulae*, 155).

El problema es que, siendo cada obra de arte (casi podríamos decir, con Baudrillard, cualquier gesto comunicativo) un desafío del póstumo a la naturaleza, una manifestación de la humana obsesión por la muerte, en Cervantes este desafío se articula según ese código tan indócil y refractario a simplificaciones como es el cómico, si es que se puede entender exactamente –o al menos inclusive– el cómico como un código. Ciertamente es que la comicidad tiene la misma funcionalidad liberatoria y escapista que estructura el fetichismo y, sin poder saber nosotros exactamente cuál es en Cervantes la primera instancia entre las dos, el autor crea las *gags* situacionales protagonizados por su antihéroe insertando una forma en la otra, incluso atendiendo a un aspecto típico del fetichismo, o sea el interés meticuloso por el detalle. Es lo que ocurre precisamente con la armadura y la reinterpretación «a lo moderno» de viejas piezas herrumbrosas, yelmo, espada, celada, morrión y hasta la parte menos noble que servía de protección del muslo y que acaba para identificar el mismo caballero como una sinécdoque andante. La parte innoble del todo llega a ser la totalidad literaria, que guarda la raíz del nombre histórico transfigurado por el modelo –otra vez literario– de los varios *-otes* andantes: la obsesión por la muerte conduce a la negación de la realidad y a la consecuente sustitución simbólica de tipo creativo.

Como ocurre también a muchos entre los compañeros literarios de don Quijote, perdidos entre ser y parecer, bajo la luz de una existencia que se muestra irreductible a alguna forma de domesticación artística, compañeros más o menos trágicos, tenidos o menos en jaque cómico por la lucidez de la mayoría realista (Huckleberry Finn, Madame Bovary, Des Esseintes, Dorian Gray, Von Haschenbach, etc.), el desplazamiento simbólico no encuentra soluciones a lo largo de la existencia del caballero y, en su caso, se expresa continuamente en inadaptación, causa a su vez de comicidad situacional, antes que de palabras. Dificultad de relación con las cosas, con los objetos de la cotidianidad: es que don Quijote, en su vivir, «glosa» con sus gestos todo lo que ha leído y aplica a la vida una especie de actitud talmúdica a la puesta al día de la escritura, con todo que su *Biblia* es el *Amadís de Gaula* y las lucubraciones al margen son físicas.

El desfase cómico basado sobre esta disfunción del sistema se alarga desde el principio, cuando Alonso se da un nombre áureo en busca de la perdida edad de oro (jotra vez Erasmo!), hasta el final, cuando en cambio la discrepancia entre los dos seres aparece en más de un sentido un báratro infernal y el caballero de los leones lleva sus máscaras a conciencia, incluida la máscara asignada por Avellaneda, de la que tiene que renegar ante un burguesísimo juez y no a través de alguna prueba mágica o gracias a algún anillo hadado. La distancia entre su *ser* identificativo y su *ser* predicativo en las páginas finales de la novela ya es un enigma: hasta el tópico del historiador responsable de la memoria de las aventuras caballerescas, convertido en la época de Cervantes en recurso veloz para remitir el lector a otro capítulo del culebrón caballeresco, se perfila como el misterio de un cronista que en los umbrales de la aventura parece exceder sus prerrogativas y perseguir su objeto más como acosador que como investigador. Con respecto a esta presencia fantasmal a espaldas Sancho tiene sus sospechas, pareciéndole que Cide conoce demasiados detalles de su vida, casi como si estuviese presente hasta en los momentos más íntimos.

A estas alturas don Quijote ya parece un autómatas que ha perdido casi todas la piezas de su traje metálico o, mejor, un *golem* que se ha auto-nombrado y se ha convertido en errante contra las leyes del consorcio social y contra los mismos principios de unidad de tiempo, lugar y acción. Si se me permite decirlo de otra forma, Cervantes pone con el *Quijote* un problema que, a principios de siglo veinte, desconcertó la matemática de Frege y atormentó a Bertrand Russell; un problema que tiene muchísimo que ver con dilemas lingüísticos y cognoscitivos que a partir de Aristóteles constituyen una encrucijada del sistema barroco llegando hasta nuestra época, que aquí solo puedo tocar y que –lo subrayo otra vez– forman parte de un proyecto de investigación más amplio. Tan solo intento, con palabras de Andrea Moro, aclarar las bases de este problema, derivación de la teoría de conjuntos, que ha pasado a la historia con el nombre de «antinomia de Russell» y que lleva a una paradoja; dice Moro:

Un esempio tipico [del paradosso] è l'insegna esposta nella vetrina della bottega dell'unico barbiere di un villaggio, la quale recita: «Qui si radono tutti e solo quelli che non si radono da sé». La domanda è: chi rade il barbiere? Se il barbiere si rade da sé, allora l'insegna è falsa perché non è vero che rade solo quelli che non si radono da sé; se non si rade da sé, l'insegna è falsa comunque perché tutti quelli che non si radono da sé devono farsi radere da lui (Moro, 2010, 81).

En nuestra ocasión la pregunta sería: si la responsabilidad de la historia del *Quijote* es toda y solo de la pluma de Cide, como ella misma dice en 1615 actuando en una prosopopeya, y la muerte de su personaje ya había sido certificada en 1605, quedando solo por definir y contar lo ocurrido durante la tercera salida del caballero, ¿cómo son posibles el cambio de ruta hacia Barcelona, el conocimiento de los decretos de expulsión de los moriscos después de 1609 que afectan a Ricote y, por supuesto, la presencia inquietante de la primera parte y de un libro salido de la imprenta en 1614, que don Quijote puede incluso manejar en la tipografía de Barcelona? Al fin y al cabo, Cervantes evoca el mismo problema en el diálogo entre don Quijote y Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22), cuando perfila un rasgo radical implícito en la autobiografía picaresca, tal vez el rasgo más chocante, aún más en su época:

- ¿Tan bueno es? – dijo don Quijote.
- Es tan bueno – respondió Ginés – que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.
- ¿Y cómo se intitula el libro? – preguntó don Quijote.
- *La vida de Ginés de Pasamonte* – respondió el mismo.
- ¿Y está acabado? – preguntó don Quijote.
- ¿Cómo puede estar acabado – respondió él – si aún no está acabada mi vida?

El mismo tiempo absoluto y suspendido de las aventuras caballerescas se ha vuelto fetiche; se mide con la implacable cercanía de la crónica, del detalle menudo. Las vueltas laberínticas de don Quijote por unas encerradísimas aldeas de la España interior que son la municipalidad del *verum*, tan lejos de los espacios universales del

epos heroico, reino de lo verosímil, acaban dibujando el viaje de un simulacro en la parte equivocada del espejo.

Segundo círculo: don Quijote y la presencia del simulacro

Alonso, bajo el disfraz de don Quijote, se mira ahora al borde de una condición abismal y corre el riesgo de verse abrumado por su horizonte artificial, que entretanto, en paradoja histórica, ya se está asomando en las fiestas por la beatificación de Santa Teresa de 1614, celebradas en Zaragoza, destinación prohibida, cuando el cortejo de reales estudiantes lleva las máscaras del caballero andante y de su escudero y, según las palabras del autor de la relación de fiesta Luis Díez de Aux (1615, f. 53), ofrece «grande regocijo y entretenimiento»: en fin, como los muchachos ficticios que dan la bienvenida a don Quijote en su entrada en Barcelona, «más malos que el malo», «traviosos y atrevidos», que, leyendo el ridículo pergamino puesto en las espaldas del balandrán del caballero de paseo por la ciudad («Éste es don Quijote de la Mancha»), se agolpan guasones rodeándole (*Quijote*, II, 62).

Son las dimensiones de tiempo y espacio a la vez que consternan a don Quijote, el ser predicativo que a través de las heridas abiertas en su armadura parece vislumbrar su origen, su otro ser identificativo, Alonso. Las consecuencias de su decisión de existir como *Golem* lo han transformado, en sentido propio, en simulacro, lo que, en términos poéticos del tiempo, supone un inevitable cortocircuito entre el sistema aristotélico y la otra cara del resquemor poético, siempre presente, aunque ocultamente, a lo largo de nuestra historia artística como un callejón sin salida señalado por el interdicto platónico. Y es la teoría mimética lo que se cuestiona, introduciendo el peligro de que la copia de la copia llegue a copiarse hasta lo infinito dándose también carne y sangre: haciéndose, en suma, de estatua una criatura, de personaje una persona brotada del papel. Problema, éste, que constituye –como es notorio– el nudo del Manierismo, o, mejor dicho, de la manera de las vanguardias áureas; y es Giorgio Vasari –a quien debemos el éxito de la palabra y del concepto de «maniera»– que, con extremada lucidez, apunta a la posible impertinencia del círculo en que comitente, autor, modelo, obra y público –en una palabra la realidad entera en su vivir y en su mirarse viviendo– se encuentran en una condición de peligrosa copresencia. Es el caso que Vasari recuerda de paso en su primera versión de las *Vite* (1550), volviendo sobre la anécdota y ampliándola en la segunda (1568); es la historia de Pippo del Fabbro, sobre la que ya me concentré en otro lugar (Cara, 2010, 7-9), que aquí viene a cuento por lo mucho que Pippo y Alonso comparten a propósito de simulacros y amor mimético al arte⁷.

Pippo era el modelo de Andrea Sansovino, ocupado entre 1510 y 1512 en realizar el *Baco* comisionado por Giovanni Bartolini para el jardín de Gualfonda en Florencia. Merece la pena demorarse en la cita del pasaje de Vasari:

⁶ Sobre el problema del tiempo en la novela cfr. Poggi (2007, 29-54).

⁷ Para una magnífica lectura e interpretación de las venturas y desventuras de Pippo del Fabbro, cfr. Stoichita (2006, 69-95).

Giovanni Bartolini [...] volse che il Sansovino gli facesse di marmo un Bacco giovinetto quanto il vivo, per che dal Sansovino fattone il modello, piacque tanto a Giovanni. che fattogli consegnare il marmo, Iacopo lo cominciò con tanta voglia, che volava con le mani e con l'ingegno. Studiò dico quest'opera di maniera, per farla perfetta, che si mise a ritrarre dal vivo ancor che fusse di verno un suo garzone, chiamato Pippo del Fabbro, facendolo stare ignudo buona parte del giorno, il quale Pippo sarebbe riuscito valente uomo perché si sforzava con ogni fatica d'imitare il maestro. Ma o fosse lo stare nudo e con la testa scoperta in quella stagione, o pure il troppo studiare e patir disagi, non fu finito il Bacco, che egli impazzò in sulla maniera di fare l'attitudini, e lo mostrò, perché un giorno che pioveva dirottamente, chiamando il Sansovino Pippo et egli non rispondendo, lo vidde poi salito sopra il tetto in cima d'un camino, ignudo, che faceva l'attitudine del suo Bacco; altre volte pigliando lenzuola o altri panni grandi, i quali bagnati se gli recava adosso all'ignudo come fusse un modello di terra o cenci et acconciava le piege, poi salendo in certi luoghi strani et arrecandosi in attitudini or d'una or d'altra maniera, di profeta, d'apostolo, di soldato o d'altro, si faceva ritrarre, stando così lo spazio di due ore senza favellare e non altrimenti che se fusse stato una statua immobile. Molte altre simili piacevoli pazzie fece il povero Pippo, ma sopra tutto mai non si poté dimenticare il Bacco che avea fatto il Sansovino, se non quando in pochi anni si morì (*Vite*, 1303).

Pippo y Alonso, que comparten muchas extravagancias e incluso algunos síntomas, antes que ser artistas o lectores, bajo el efecto Pigmalión, han preferido volverse obras en vivo. Estas «tentaciones del demonio», como las llama Cervantes en el Prólogo al segundo tomo en alusión al conjunto de signos referibles a ficción, fama, doble de Avellaneda, prestigio y autoridad, las subraya Vasari con cierta partícipe perspicacia, insistiendo tres veces sobre el término “maniera”, asociando locura y voluntad demiúrgica, distinguiendo perfectamente los diferentes momentos del proceso creativo y, al final, estableciendo una clara ligazón entre el deseo realizado de Pippo y su muerte.

Peregrinaciones, andanzas, aplazamiento del final, extravío intencional en el laberinto para diferir el momento de la vuelta a casa y de la misma muerte, lugar del sueño último que nadie nunca podrá contar: Cervantes lo ha intentado todo hasta el último instante, a la letra, imaginando en el *Prólogo* del *Persiles* un viaje simbólico cinco días antes de morir, con un *witz* surtido en extremo de su pluma. Aquí recupera sus fetiches y simulacros, invirtiendo los papeles otra vez e imaginándose sobre el enésimo caballo al lado de su doble rejuvenecido, el estudiante gracioso que monta una burra, que —dice de paso el autor con nostalgia y una punta de sonrisa melancólica— «había dado gran ocasión a mi pluma para escribir donaires», antes que los dos se separen para que el «manco sano, el famoso todo», el viejo caballero que se obstina en ser andante, atraviere el último puente; y aún quiere la última palabra, deseando ver a sus amigos «presto contentos en la otra vida»: como dice Romero, tenemos aquí «todos los elementos para preocupar a más de un lector-amigo supersticioso, que habrá tocado madera, hierro o lo que fuere»⁸.

§

⁸ Con palabras de Carlos Romero Muñoz in *Persiles* (2004, 123).

Bibliografia citata

- Barthes, Roland, «L'effetto di reale», in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1988, IV.
- Benjamin, Walter, «Il narratore», in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Cara, Giovanni, *Studi su Cervantes. Con una frangia novecentesca («Tiempo de silencio» de Luis Martín Santos)*, Padova, Cleup, 2010.
- Díez 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...* Zaragoza, Juan de la Naja Quartanet.
- Egido, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Encomium* = Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, ed. Nicola Petruzzellis, Erich Linder y Nicola Petruzzellis, Milano, Mursia, 1966.
- Epistulae* = Orazio, *Epistole e Ars poetica*, dir. Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Ledda, Giuseppina, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università e Ist. Editoriali e Poligrafici, 1970.
- Moro, Andrea, *Breve storia del verbo essere*, Milano, Adelphi, 2010.
- Novelas ejemplares* = Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. Carmen Castillo Peña e Donatella Pini, Padova, Unipress, 2008, Tomo I.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.
- Ossola, Carlo, *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Persiles* = Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.
- Poggi, Giulia, «Alla ricerca del cronotopo perduto: tempo e tempi nel *Quijote*», in *De texto a texto. Traducción, adaptación, reescritura*, ed. Carmen Castillo Peña y José Pérez Navarro, Padova, Unipress, 2007.
- Russell, Bertrand, *Introduzione alla teoria matematica*, Milano, Longanesi, 2004.
- Spitzer, Leo, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1977.
- Stoichita, Victor I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.
- Vite* = Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Maurizio Marini, Roma, Newton Compton, 2012.
- Zaccaria, Giuseppe, *Giovanni Boccaccio. Alle origini del romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 2014.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Los libros de caballerías, el *Quijote* y la lectura

Federica Zoppi
(Università di Verona)

Abstract

Estas reflexiones se proponen estudiar la importancia del *Quijote* en la evolución de la concepción y de las modalidades de lectura, estableciendo una comparación con la recepción de los libros de caballerías. El género caballeresco representó, en el siglo XVI, un estímulo importante hacia el triunfo de la lectura privada. Cervantes en su novela explora modalidades de lectura diferentes, a partir de la lectura a viva voz ante un grupo de oyentes, hasta la lectura silenciosa a solas. El *Quijote* noveliza no solo el proceso de creación y composición literaria, sino también su misma recepción.

Quijote, libros de caballerías, lectura privada, lectura en voz alta.

These reflections aim to study the importance of *Don Quixote* in the evolution of the concept and of the modes of reading, drawing a comparison with the reception of the chivalric novels. The chivalric genre represented in the sixteenth century an important step towards the triumph of private and silent reading. Cervantes in his novel explores different modes of reading, from reading aloud to a group of listeners, to silent reading. *Don Quixote* fictionalizes in its plot not only the process of literary composition, but also the reception of the novel.

Keywords: *Quixote*, chivalric novels, private reading, public reading.



Los libros de caballerías representan un patrimonio importante en el proceso de cambio de los hábitos de lectura: se califican como el primer auténtico fenómeno de elaboración y difusión de una cultura masiva, «*best-seller* de la época» (Díez-Borque, 1995, 79) por su asombroso éxito de público. El mismo *Quijote* fue un claro ejemplo del alcance que esta difusión podía tener, ya que se imprimieron cuatro ediciones del libro ya en 1605, a corta distancia de la *princeps*. Lo mismo se puede decir de otras novelas: *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia* y *Florisel de Niquea* tuvieron tres ediciones durante el reino de Felipe II, *Amadís de Gaula* y *Espejo de príncipes* se volvieron a publicar cinco veces, *Sergas de Esplandián* y *Palmerín de Oliva* dos, *Primaleón* cuatro veces (Eisenberg, 1982, 49).

Esta divulgación sin precedentes reveló por primera vez el alcance y el poder — histórico, literario, social— de la invención de la imprenta, que condicionó las modalidades de recepción y lectura de las obras literarias. Interpretando la relación entre el receptor y el texto como una relación dialógica, podemos afirmar que la invención de la imprenta cambia radicalmente el medio de transmisión del mensaje y la naturaleza de esta comunicación, lo cual afecta también al significado del mismo mensaje, puesto que «il significato di un testo dipende, anche, dalla maniera in cui esso viene letto» (Chartier, 1998, 326). Los libros de caballerías se colocan en aquel

momento cultural en el cual las mismas formas de recepción literaria se estaban desarrollando hacia una nueva dirección, con la difusión de nuevas maneras de leer el texto de forma privada y silenciosa. Esta práctica se oponía a una costumbre común en la época, es decir la lectura pública en voz alta¹.

La difusión de los libros de caballerías coincide con este cambio epocal y refleja este momento de transición de la cultura manuscrita a la cultura de la imprenta; esto se aplica aún más al *Quijote*: Cervantes fue testigo directo de la difusión del género caballeresco así como del éxito de la imprenta y de sus consecuencias. Con su capacidad de analizar la realidad histórica que le rodeaba y con su espíritu precursor de la modernidad, Cervantes supo integrar en su novela la esencia de esta época de transición, incluso por lo que atañe a las formas de lectura. En este sentido, el *Quijote* se puede describir precisamente como una «novela de transición entre el modelo comunicativo oral, transmitido mediante la voz en presencia de los interlocutores, y el nuevo sistema de comunicación unilateral, a través del texto impreso que hace posible la lectura silenciosa y solitaria» (Paz Gago, 1998, 1170).

La lectura pública de los libros de caballerías se menciona y se representa explícitamente en el capítulo I, 32 del *Quijote*. De hecho, Iffland (1989, 27) notó que, en la novela, todas las lecturas de textos «se llevan a cabo en compañía, desde la lectura de la *Canción desesperada de Grisóstomo* hasta la lectura en voz alta de don Jerónimo a su compañero en la habitación de una venta en la Segunda parte».

El capítulo I, 32 del *Quijote* se desarrolla en la venta, donde el ventero se sorprende de que la causa de la locura de don Quijote sea la lectura de novelas caballerescas. En el diálogo entre los personajes de la venta, la lectura establece una relación personal y única entre el libro y el receptor: cada lector simpatiza –y empatiza– con algún elemento particular de las novelas dependiendo de sus inclinaciones y sus preferencias. Por eso, el ventero expresa su interés por los combates y los duelos entre los caballeros, a Maritornes le atraen los enredos amorosos y las descripciones eróticas, mientras que la hija del ventero tiene un

¹ Se trató, sin embargo, de un cambio gradual: la Edad Media conocía la cultura escrita bajo la forma de los manuscritos, pero estos se concebían sobre todo como vehículos de la oralidad o como registros de discursos destinados a la lectura. Por eso, la invención de la imprenta representó un empuje significativo hacia el triunfo de la lectura silenciosa, pero no marcó un cambio drástico ni repentino: «la imprenta aun no había creado un público de lectores silenciosos; meramente había multiplicado el número de textos disponibles para leerse en voz alta» (Gilman, 1978, 317). Lo mismo afirmó también Prieto Bernabé (2004 I, 76): «el descubrimiento de Gutenberg lo que realmente aceleró fue una circulación masiva de los textos». En cambio, Iffland (1992, 15-16) identificó otra consecuencia del desarrollo de la imprenta, es decir «el provocar cambios en las categorías literarias», sobre todo en el establecimiento de la «prosa vernácula» –en particular la de los libros de caballerías– como género nuevo, que rompe las convenciones de la escritura del tiempo, que normalmente preveían que la historia se escribiese en prosa y la ficción en verso; según el estudioso «la utilización de la prosa como vehículo para la literatura creativa contribuyó a crear una generación de lectores que se expuso a la ficción con una inmediatez sin precedentes». Según Loretelli (2010, 60-65) la época del auténtico triunfo de la lectura privada fue el siglo XVIII, con la difusión masiva del género novelesco; esto coincide con el momento cultural en el cual se radica en la sociedad un nuevo concepto de interioridad, como lugar donde se coloca la verdadera naturaleza del ser. Sobre la historia de la lectura, pública y privada, en el Siglo de Oro se señalan también los ensayos de Chartier (1993, 1994) y la colección de artículos de Castillo Gómez (2016), recientemente publicada.

espíritu más delicado, fascinado por las lamentaciones de los caballeros desdeñados, y se indigna por la crueldad de las damas². Este capítulo representa una de las afirmaciones más explícitas sobre la difusión de los libros de caballerías³; esta información, sin embargo, se reitera a lo largo de toda la novela, de forma más o menos declarada, con las numerosas alusiones a las preferencias de lectura de los personajes: por ejemplo, Luscinda, como Dorotea, es una ávida lectora de este género, aficionada en particular al *Amadís*.

El alcance transversal de este género queda confirmado también cuando el canónigo confiesa que se ha atrevido a escribir un libro de caballerías, dejado inacabado, haciendo leer sus primeras páginas a «hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que solo atienden al gusto de oír disparates» (DQ, I, 48)⁴. En un contexto como el rural, donde la tasa de analfabetismo era particularmente elevada, es el mismo ventero que explica como estas novelas puedan divulgarse⁵:

² Sobre las mujeres lectoras que aparecen en el *Quijote* véase Marín Pina (2005, 421), según la cual Cervantes «en sus mujeres de ficción retrató lo que pudo ser en su época la recepción de los libros de caballerías entre el público femenino en los diferentes ámbitos y grupos sociales». Sobre la recepción del género caballeresco entre el público femenino se señala también Marín Pina (1991).

³ Esta descripción parece también llamar la atención sobre las que se consideraban las faltas principales de los libros de caballerías: la falta de verosimilitud y el exceso de elementos eróticos. Algunos de estos temas vuelven a aparecer en los capítulos I, 47-48, donde el cura y el canónigo de Toledo discuten sobre el valor de los libros de caballerías y, además, de la comedia contemporánea. La preocupación por la relación entre el libro y el público es una constante en la novela, en particular por la influencia que la palabra literaria puede tener en la mente de un receptor incapaz de analizar la obra y entender su mundo ficticio. Este es el riesgo que la lectura conlleva con respecto al «vulgo», y que hace que las novelas caballerescas sean «perjudiciales en la república», ya que ofrecen un «ocioso y falso gusto» (DQ, I, 47). Según el cura, solo los ignorantes interpretan estos libros como historia, es decir solo los que, en las palabras del canónigo de Toledo, tienen un «ingenio [...] del todo bárbaro e inculto» (DQ, I, 47).

⁴ A la hora de citar el *Quijote* mencionamos solo de qué parte procede el paso (primera o segunda) y el número del capítulo. No se indica número de página ya que empleamos la edición online que aparece en la Bibliografía Citada.

⁵ Varios estudiosos, como Lucía Megías y Sales Dasí (2008, 33-41), Frenk (1997, 27), Chevalier (1976, 91), Harvey (1975) y Eisenberg (1982), se dedicaron al estudio de los testimonios de la circulación oral de las novelas caballerescas en ámbito rural. Frenk (1997) representó la lectura pública de los libros de caballerías como un medio a través del cual el género llegó también a los oídos de los estratos sociales no alfabetizados. Apoyo sustancial a esta hipótesis fue la contribución de Nalle (1989) que, estudiando los procesos inquisitoriales de Cuenca entre 1560 y 1610, avanzó, por un lado, la hipótesis de que los libros de caballerías alcanzaron un público socialmente variado, que no se limitaba a aristócratas y mercaderes; por otro lado, consideró las lecturas públicas de libros de caballerías en los ambientes rurales como una ocurrencia bastante común. Esto, como apuntó Chartier (1998), obligaría a rectificar la tajante opinión de Chevalier (1976) –y sucesivamente de Eisenberg (1982, 89-110)–, según el cual el público de los libros de caballerías sería reducido esencialmente a las clases alfabetizadas y con recursos económicos, es decir nobles y mercaderes. Incluso en sus estudios sucesivos, Chevalier (1999) no consideró los datos recogidos por Nalle (1989) como suficientes para afirmar que la lectura pública de novelas caballerescas fuera una práctica común. Análogamente, Lucía Megías y Marín Pina (2008, 305-306) afirmaron que los testimonios literarios no son suficientemente fiables como para sacar conclusiones sobre la difusión del género entre el público más humilde.

Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas (DQ, I, 32).

Esta mención –y descripción– de la lectura en voz alta se convierte en una efectiva representación de esta circunstancia cuando, entre los libros que el ventero custodia en una maleta, el cura encuentra la novela corta del *Curioso impertinente*. El cura, atraído por el título y por los primeros renglones, decide leerla y Cardenio le pide «que la leyese de modo que todos la oyesen» (DQ, I, 32). El cura consiente y acepta leer esta novela por «curiosidad» y, además, porque se percata de que «a todos daría gusto y él le recibiría (DQ, I, 32)⁶. La búsqueda de un pequeño placer que retrase el momento de acostarse es la razón principal por la cual empieza la lectura en voz alta, pasatiempo que entretiene los huéspedes de la venta.

La segunda parte del *Quijote*, por lo general, manifiesta una conciencia más aguda por parte del autor de la existencia de la imprenta y del estatus del libro como objeto de lectura⁷. La influencia de la imprenta en la aproximación a la lectura queda expresada claramente en las palabras de Sansón Carrasco:

⁶ Este concepto de la lectura en voz alta como momento placentero tanto para los oyentes como para el lector se reitera en I, 35, cuando la lectura de la novela del *Curioso impertinente* queda bruscamente interrumpida por don Quijote, que, medio dormido, lucha contra los cueros de vino tinto del ventero, convencido de que se trate de un gigante. A pesar de esta distracción, el cura quiere seguir con la lectura, como le ruegan sus oidores, porque «a todos quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla» (DQ, I, 35).

⁷ Hay otros elementos de la Segunda Parte donde se manifiestan estas reflexiones sobre las consecuencias de la imprenta; podemos resumirlos en tres puntos esenciales: 1) Cervantes revela de manera jocosa su conocimiento del proceso de impresión y de las manos que participan en ello; esto le permite interponer un nuevo posible nivel de separación entre el autor y la responsabilidad de la obra: algunos errores pueden ser el resultado de un «descuido del impresor», como lo es, según Sancho, la omisión del robo del rucio, que se repara en II, 4. El capítulo II, 62, con la visita de don Quijote a la imprenta en Barcelona, es emblema del conocimiento de don Quijote de este proceso, del cual, paradójicamente, él mismo es un producto. 2) La existencia del apócrifo de Avellaneda plantea el problema de la propiedad intelectual: con una actitud moderna, Cervantes se rebela contra el «hurto» de sus personajes, e insiste en la autenticidad de su historia. Con esto, se mencionan también las repercusiones legales de esta nueva manera de concebir la palabra escrita: en particular en II, 61, don Quijote se define como «legal», en oposición a los personajes «falsos» de Avellaneda; en el capítulo II, 72, don Quijote exige una declaración oficial en presencia del alcalde, por parte de Álvaro Tarfe, personaje creado por Avellaneda, sobre la autenticidad de don Quijote y Sancho. Cervantes está consciente de que la impresión y venta de libros es de un comercio que implica una actividad económica en la cual participan varios factores, vinculados por normas legales, que se aparta de la visión idealizada e ingenua de la literatura que caracteriza a don Quijote. 3) La imprenta se describe también como instrumento de difusión, rápido y prolífico, de los libros, hasta el hipérbole. Lo dice Sansón Carrasco en II, 3 al afirmar, sobre la difusión de la primera parte de la novela: «–Es tan verdad, señor –dijo Sansón–, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga». Además que una actitud jocosamente vanagloriosa sobre el éxito de la novela, encontramos aquí también una representación de la imagen de «gigantismo» (Iffland, 1989, 34) que la nueva invención de la imprenta podía proyectar en los autores de la época, que todavía se estaban acostumbrando a este nuevo medio de difusión, que revolucionó la cantidad de libros reproducibles y la rapidez con la cual podían llegar al público. El mismo don Quijote se sorprende de cómo su historia

–No hay duda en eso –replicó don Quijote–, pero muchas veces acontece que los que tenían méritamente granjeada y alcanzada gran fama por sus escritos, en dándolos a la estampa la perdieron del todo o la menoscabaron en algo.

–La causa deso es –dijo Sansón– que, como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se veen sus faltas, y tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso. Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre o las más veces son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entretenimiento juzgar los escritos ajenos sin haber dado algunos propios a la luz del mundo (DQ, II, 3).

A partir de este paso, podemos desarrollar dos reflexiones distintas. Por un lado, la preocupación por críticas injustas y demasiado severas surge también en otras obras, como expresión casi convencional de las inquietudes del autor; aquí citamos un ejemplo:

Que para que uno se recree en las horas vacuas y perdidas leyendo en estos libros, se desuelan otros, y fatigan el juicio y el ingenio en componerlos. Y cada hora de deleite del lector cuesta veinte de trabajo y de fatiga al que lo escribe, y tiene por bastante paga y galardón que el lector diga, «Bien está compuesto», o «Bien me ha parecido». Y aun esto no lo alcanzan todos, porque a los más se les da por galardón un desdén o un menosprecio, y un tenerlo en poco y reírse de lo que no les quadra bien, o por ventura no entienden. Que si es grande la licencia que ay para escrevir, muy mayor y sin comparación es la que ay para reprehender y menospreciar. Que siendo, como son, muy pocos los que bien entienden lo que leen, no queda ninguno que no le parece ser bastante, o para dezir que todo vale poco, o que estuviera mejor de otra manera (*Espejo*, I, 15)⁸.

Como en otras circunstancias, Cervantes convierte esta convención en un diálogo narrativo entre los personajes, sin intervenir personalmente como autor. A través de las palabras de Sansón Carrasco se invita al lector a considerar no solo el resultado final de la narración, sino también la labor de la escritura. La búsqueda insistente de faltas y de errores estropea el goce de la lectura y, en particular, se incita implícitamente al lector a valorar las imperfecciones como rasgos característicos, de interés, que distinguen una obra de la otra, sobre todo en el ámbito de las novelas caballerescas, que se construían según un modelo de repetitividad. Se trata de un auténtico elogio de la imperfección:

–Todo eso es así, señor don Quijote –dijo Carrasco–, pero quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran: que si «aliquando bonus dormitat Homerus», consideren lo mucho que estuvo despierto por dar la luz de su obra con la menos sombra que

se haya publicado tan rápido, ya que ha pasado poco tiempo desde el momento en que se supone que los hechos narrados ocurrieron, y le atribuye, entonces, una calidad mágica, casi milagrosa: «no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa» (DQ, II, 3).

⁸ Para las citas que proceden de los libros de caballerías y de otras obras cervantinas se indica el número del volumen de la obra –cuando esté publicada en más volúmenes– y el número de la página en la que se hallan.

podiese, y quizá podría ser que lo que a ellos les parece mal fuesen lunares, que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene; y, así, digo que es grandísimo el riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren (DQ, II, 3).

Por otro lado, analizando el paso de DQ, II, 3 citado anteriormente, se puede añadir otra reflexión: Cervantes parece manifestar aquí la conciencia de que la existencia y difusión de la imprenta afectó de forma sustancial la manera en la que se reciben los textos literarios, idea que subyace en toda la segunda parte de la novela. La lectura que se realiza «despacio» llama la atención sobre cada detalle, sobre las faltas y las incoherencias de las cuales abunda una escritura asistemática como la cervantina. Esta es precisamente una de las razones por las cuales, en la segunda parte, se lleva a cabo la enmienda de la primera: el autor explica como volvería a elaborar la primera parte en la eventualidad de una segunda edición. La necesidad de corregir el texto y de enmendar los errores, como el del robo del rucio de Sancho, parece corresponder a las exigencias de un público que lee a solas. Si se puede interpretar el fragmentarismo de la novela y su falta de coherencia textual como un rasgo de oralidad, como hace Martín Morán (1997, 127-128), hay también que notar que en la segunda parte es el mismo autor quien intenta corregir estos rasgos, adoptando técnicas diferentes, que se alejan de las del texto destinado a la lectura o recitación en voz alta.

El objetivo parece ser la fijación del texto en una versión más leíble, donde se corrigen los descuidos y donde se aplican nuevas elecciones estilísticas, en particular la eliminación de las digresiones. Se discute sobre la inserción de la novela del *Curioso impertinente* que «ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (DQ, II, 3): preocupándose de la coherencia interna del relato, en la segunda parte Cervantes quiere respetar de forma más rigurosa los conceptos clásicos de unidad y variedad. En II, 44 se transcribe una supuesta intervención del mismo Cide Hamete que, por una parte, justifica sus razones para introducir en la primera parte esta novela –y la del *Capitán Cautivo*– y, por otro lado, sus motivos por evitar otras «digresiones» análogas en la segunda parte. La intención de dar variedad al texto llevó al autor a introducir las «novelas sueltas» para enriquecer una historia «tan seca y tan limitada» y evitar el riesgo de efectos de monotonía al hablar solo de los personajes principales.

Sin embargo, la lectura cuidadosa de la novela, como ya se ha mencionado en II, 3, hizo que se malinterpretara la presencia de las novelas sueltas de la primera parte:

También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz (DQ, II, 44).

Estableciendo un paralelismo con II, 3 se puede oponer una lectura que se realiza «despacio», que caracteriza las obras impresas por necesitar atención y calma, a una que se desarrolla «con priesa». La lectura escrupulosa del *Quijote* ha llamado la

atención sobre el papel que la novela del *Curioso Impertinente* tiene en el texto, sobre su pertinencia en el contexto de las aventuras quijotescas; un lector enterado, que se espera un texto coherente y con una estructura narrativa sólida, sin una lectura cuidadosa podría descuidar las novelas intercaladas, precisamente porque destrozan esta estructura; de esta manera se perdería el valor artístico intrínseco de la novela corta.

La lectura que se realiza despacio es meticulosa y requiere una atención especial hacia la materia de la cual se lee. Otro ejemplo de esto se halla en I, 31, donde Sancho le cuenta a don Quijote de su supuesta –y fingida– embajada a Dulcinea para entregarle la carta que el caballero había escrito en Sierra Morena: al oír que Dulcinea no leyó la carta en seguida, don Quijote supone que «eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella». Análogamente, en la *Adjunta al Parnaso*, Cervantes expone las razones por las cuales decidió imprimir sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, volviendo a presentar la oposición entre una lectura que se realiza despacio y una recepción rápida, que, en este caso, se refiere a la representación en el escenario teatral: «yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entienden, cuando los representan» (*Parnaso, Adjunta*, 167).

Por lo general, en la escritura cervantina «despacio/de espacio» se emplea frecuentemente no solo en su sentido literal («poco a poco, lentamente, con flema y sin precipitación», según la definición de *Autoridades*), sino también con el valor de «con calma» o «con atención», por eso parece apropiada su correlación con la actividad de la lectura en la nueva forma privada y silenciosa que se iba difundiendo. Se asocia, además que con acciones puramente físicas (comer, ir, venir, andar, llegar, mascar, mover, etc.), con verbos como «considerar» y «ver» (en el mismo sentido de «considerar»), «preguntar», «responder», «hablar» y «contar»:

considera de espacio la sustancia de lo que pide (DQ, II, 42);

considerad de espacio lo que viéredes que más os convenga (*Novelas ejemplares, Gitanilla*, 464);

quisieron ver despacio en qué paraba aquella confesión (DQ, I, 4);

preguntarle de espacio por don Quijote y sus hazañas (DQ, II, 50);

respondió don Quijote muy de espacio y con mucha flema (DQ, I, 44);

de espacio pudiesen ver y hablar a su hija (*Novelas ejemplares, Española inglesa*, 627);

las cuales [maravillas] despacio y a sus tiempos te las iré contando (DQ, II, 23);

más despacio, y no de pie, se ha de tomar el cuento de mis maravillas (DQ, II, 25);

el modo como esto pasó te contaré más despacio (*Galatea*, 322).

En relación con el verbo «mirar», «despacio/de espacio» parece indicar el momento de reflexión que anticipa un reconocimiento o una toma de conciencia:

miréla muy de espacio, [...] y me echó los brazos al cuello (*Novelas ejemplares, Coloquio*, 936);

mirar muy de espacio, dando señales de que le iba reconociendo (DQ, I, 29);

miró de espacio al que le tenía asido, y luego conoció que era (DQ, I, 44).

Un aspecto central del *Quijote* que implica una forma diferente de lectura es la relación que Cervantes establece con su lector. Cervantes quiere provocar en su lector una reacción personal, es decir la formación de un punto de vista individual autónomo, aprovechando plenamente la condición de aislamiento que implica la lectura silenciosa, que posibilita una reflexión más extensa, la relectura de ciertos pasos, la vuelta atrás. La lectura pública daba vida a una comunicación presencial que limitaba la interacción a un pequeño grupo de oyentes a la vez; la lectura silenciosa, en cambio, conlleva la instauración de una relación individual de cada lector con la obra; se trata, sin embargo, de una relación a distancia, que se basa en la palabra escrita en lugar de la hablada, y que, necesariamente, pierde el dinamismo de la oralidad. En esta época de evolución desde la cultura del manuscrito a la cultura de la imprenta, la lectura silenciosa o, en general, privada, se concebía probablemente como una forma de recepción más pasiva. De esto puede proceder la inclinación cervantina a estimular al lector para que se relacione con el texto de manera dinámica, interrogativa y activa, evitando el riesgo de una pasividad infecunda. Si es verdad que la lectura privada implica cierta distancia, esta se interpone entre los mismos lectores, que sacrifican la concepción de la recepción literaria como experiencia colectiva; sin embargo, por otro lado, la lectura silenciosa anula toda la distancia entre el lector y la obra, posibilitando una relación personal y, por lo tanto, irreplicable con la palabra escrita. Esto es una de las ventajas más importantes y más evidentes de la lectura silenciosa, es decir la de producir «una atmósfera de subjetividad haciendo propio todo lo leído con una familiaridad casi irreverente entre el lector y el texto» (Prieto Bernabé, 2004, I, 105).

Hallándose en el umbral de este cambio epocal, en el *Quijote* se pueden encontrar numerosas huellas del estilo de la oralidad, que se hallan también en la totalidad del género caballeresco. Estos elementos de la oralidad se pueden clasificar de dos formas: los que pertenecen al estilo del habla y del diálogo oral y lo reproducen a través de la palabra escrita, y los que hacen referencia y aluden a una recepción oral de la obra, como era costumbre con respecto a las novelas caballerescas.

Alusiones a la lectura en voz alta se encuentran en algunas expresiones que podríamos definir formularias: estas sirven para consolidar la relación entre el lector y los oyentes, convirtiendo la narración en diálogo y, a la vez, en actuación o representación. Por lo general, el acto de escribir se traduce en numerosas ocasiones con el de «decir» o «contar»: la creación de la obra escrita no parece diferenciarse de manera significativa de la del cuento oral. En el cierre de algunos capítulos, se encuentran varias fórmulas –que forman parte de lo que Moner (1989, 285)⁹ llamó «style oral»– que tienen la función de despertar la atención del receptor anticipando

⁹ Parte de los resultados de este extenso estudio se anticipan en el artículo del mismo autor, Moner (1988).

lo que será el asunto del capítulo siguiente y, al mismo tiempo, de añadir un efecto de *suspense*. Por ejemplo:

del modo que se contará en la segunda parte (DQ, I, 8);

según se cuenta en el discurso desta verdadera historia, dando aquí fin la segunda parte (DQ, I, 14);

quiso Sancho entretenerle y divertirle diciéndole alguna cosa, y entre otras que le dijo fue lo que se dirá en el siguiente capítulo (DQ, I, 18);

dijo Sancho [...] lo que se dirá en el siguiente capítulo (DQ, I, 19);

vio lo que se dirá en el siguiente capítulo (DQ, I, 21);

En resolución, el primero que habló después del abrazamiento fue el Roto, y dijo lo que se dirá adelante (DQ, I, 23);

en lastimados acentos oyeron que decía lo que se dirá en la cuarta parte desta narración (DQ, I, 27);

lo que es fuerza se diga adelante (DQ, II, 20);

donde les sucedió lo que se contará en el capítulo venidero (DQ, II, 28);

y lo que le sucedió en ellas se dirá en el siguiente capítulo (DQ, II, 62).

Podemos comparar estos ejemplos con los cierres de otros capítulos donde se interrumpe el cuento oral que algún personaje estaba llevando a cabo, cuento que se reanuda en el capítulo siguiente: es evidente que la fórmula de suspensión del cuento es análoga a la de la suspensión de la escritura:

–Pues así es, esténme todos atentos, que la novela comienza desta manera: [...] (DQ, I, 32);

–Que me place –respondió el caballero–; y el de la Goleta decía así: [...] (DQ, I, 39);

El cual [cabrero] comenzó su historia desta manera: [...] (DQ, I, 50);

–Ello dirá –dijo don Quijote, que todo lo escuchaba. Y dijo bien, como se muestra en el capítulo siguiente (DQ, II, 34);

Atento estuvo don Quijote a las razones de aquel venerable varón, y viendo que ya callaba, sin guardar respeto a los duques, con semblante airado y alborotado rostro, se puso en pie y dijo... Pero esta respuesta capítulo por sí merece (DQ, II, 31).

Como se ha comentado anteriormente, en el *Quijote* no faltan alusiones a la lectura en voz alta, que parecen referirse a la posibilidad de que la novela se leyera delante de un público, según se solía hacer con las novelas caballerescas. Por eso encontramos expresiones que se refieren a un público de oyentes, además que de lectores:

el trujamán comenzó a decir lo que oír y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente (DQ, II, 25);

Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oír el que lo escuchare leer (DQ, II, 66).

La novela escrita e impresa parece convertirse también en cuento oral, dirigiéndose a un público que no se limita, en sentido moderno, a las personas que tienen el libro en sus manos. La idea de una escritura que puede tocar ojos y oídos es frecuente también en los libros de caballerías, en los cuales se pueden encontrar las mismas alusiones a la lectura en voz alta:

mas con muy mayor fuerça de fuego las sus muy encendidas y grandes llamas fueron aumentadas, como agora oiréis (*Esplandián*, 480);

comencé a escrevir aquello que en la memoria traía, como agora oiréis (*Esplandián*, 550).

Se pueden encontrar también las mismas referencias explícitas al acto de la lectura como acción doble, que puede ser «leer» tanto como «oír», y también al público como auditorio de oyentes:

me deleitava en los leer y oír contar (*Espejo*, II, 55);

a todos los que leyeren o oyeren leer la presente istoria (*Oliveros*, 311);

como en la quinta parte d'esta historia avéis oído (*Lisuarte*, 6);

según en esta istoria oído avéis (*Esplandián*, 613).

Frenk (1997, 47-56) estudió las ambivalencias léxicas como rasgos lingüísticos reveladores de la coexistencia de formas de recepción literarias diferentes: efectivamente, como se ha mencionado ya, la práctica de la lectura en voz alta no sustituyó la de la lectura colectiva, ni la invención y difusión de la imprenta determinó un cambio drástico y repentino en la aproximación del público a la novela. Se trató de un largo proceso evolutivo, en el cual la imprenta fue uno de los motores, pero no la única causa. Aunque la lectura se estuviera haciendo una actividad más habitual y menos restringida a los letrados, el proceso de transformación de la recepción desde la lectura oralizada hasta la silenciosa fue una transformación gradual, que se desarrolló durante varios siglos¹⁰; a pesar de eso, según Ife (1992, 15) ya en el siglo XVI las expectativas del público se habían dirigido de forma predominante hacia la lectura silenciosa. Consecuentemente, como afirma Frenk (1997, 19-20), no hay real oposición entre cultura oral y cultura escrita, ni la una representa una alternativa unívoca con respecto a la otra: las dos convivieron, hasta el punto de que el léxico que se refería a la recepción en su forma oral se superpone a el

¹⁰ Remitimos a Frenk (1997, 18-19) para una breve reseña de algunas teorías sobre cuándo comenzó a generalizarse la lectura silenciosa.

que sirve para describir la recepción a través de la lectura. El término *leer*, que hoy en día interpretamos, sin pensarlo dos veces, como «leer en silencio», en los siglos XVI y XVII se refiere también a la acción de escuchar a alguien que lee. La definición registrada por *Autoridades* es precisamente la de «pronunciar lo que está escrito o repararlo con los ojos», análoga a la de *Covarrubias*: «pronunciar con palabras lo que por letras está escrito».

Según el análisis de Frenk (1997, 76-77), en cambio, Cervantes emplea el verbo leer para designar implícitamente la lectura silenciosa. Por ejemplo, en DQ, I, 27, Fernando «se le puso a leer a la luz de una de las hachas», y sobre el cuadrillero en I, 45 se afirma que se puso «a leer de espacio, porque no era buen lector». En los casos en que se refiera a la lectura en voz alta, Cervantes acompañará el verbo por alguna fórmula explicativa: por ejemplo, en I, 14 «leelde de modo que seáis oído», y además «leyendo en voz clara»; en I, 23 «leyéndole alto», «lea vuestra merced alto», en II, 50 «leyólas el cura de modo que las oyó Sansón Carrasco»; en II; 52 «la podía leer en voz alta para que el duque y los circunstantes la oyesen», «se leyó públicamente»¹¹.

También en el *Quijote* se puede identificar esta sinonimia entre «leer» y «oír», por ejemplo cuando Teresa Panza les lee al cura y a Sansón Carrasco las cartas llegadas del palacio ducal, donde Sancho era gobernador: «Leyólas el cura de modo que las oyó Sansón Carrasco, y Sansón y el cura se miraron el uno al otro como admirados de lo que habían leído» (DQ, II, 50), o cuando el cura afirma «Si leyera [...] si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer», con referencia a la lectura en voz alta de la novela del *Curioso impertinente*, así que «leer» puede atribuirse tanto al acto efectivo de la lectura como a la recepción de esta misma lectura.

Otra característica del *Quijote* que puede interpretarse como rasgo de la oralidad, típico de las obras destinadas a la lectura en voz alta, es su misma estructura episódica. En las palabras de Frenk (1997, 15):

quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad –en forma y contenido– y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones y redundancias que afianzan lo ya dicho y buscará efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta.

Según el estudio de Martín Morán (1997) el *Quijote* presenta toda la inestabilidad de los textos orales: la estructura de la novela, con sus contradicciones y descuidos, reitera precisamente las características formales de los textos destinados a la lectura en voz alta: el lector silencioso exige una coherencia textual que sigue un recorrido lógico, de crecimiento psicológico del personaje y de desarrollo del enredo, que se despliega hacia un climax narrativo. La cultura oral, en cambio, desatiende este concepto de linealidad y se construye alrededor de una estructura episódica (Ong,

¹¹ Sobre esta –y otras– ambivalencias léxicas véase el capítulo cuarto de Frenk (1997). Entre las obras que se solían recitar la estudiosa incluye, además de las que pertenecen a la tradición celestinesca, las novelas pastoriles y la lírica. A estas se añade, por cierto, el teatro, arte performativa por excelencia, cuya recepción a través de la lectura puede ofrecer solo una fruición parcial. Análogamente, Zumthor (1989, 154) evidenció que, en época medieval, no había una clara distinción entre «voz» y «palabra».

1986, 202-203)¹². El *Quijote* mantiene la impostación fragmentaria del relato concebido para la oralidad, con un narrador que, de vez en cuando, parece improvisar su discurso en un «equilibrio homeostático permanente» (Martín Morán, 1997a, 135), es decir admitiendo la presencia de contradicciones, porque los datos se componen y entrelazan en el presente, según la conveniencia de la situación, sin preocuparse por incongruencias lógicas.

A pesar de todos estos elementos, que sin duda apuntan a una tradición oral y, en particular, a una forma de transmisión oral de la novela, lo que falta en el *Quijote* en la comparación con los libros de caballerías, es la constante referencia al público, es decir a un «vos», que parece representar un oyente más que un lector¹³. Como se acaba de ver en los ejemplos enumerados como cierre de capítulos de la novela cervantina, el autor mantiene una forma verbal impersonal (se dirá, se contará, se cuenta, se verá); las mismas formas impersonales se hallan en las epígrafes de los capítulos (se prosiguen, se prosigue, se cuenta/cuentan, se acaba de averiguar, se cuenta y da noticia, se declaró, se da cuenta, se apunta).

Al contrario, en los libros de caballerías se encuentran numerosas expresiones donde el interlocutor «vos/os» se explicita claramente: «[como] vos/os avemos/havemos/auemos dicho» (*Primaleón*, 14, 136, 160, 379), «como vos diximos» (*Belianís* I, 54), «[como] vos hemos dicho» (*Lisuarte*, 110; *Palmerín*, 267), «como se vos ha dicho» (*Esplandián*, 153, 186, 774; *Amadís*, I, 243, 743), «vos será dicho» (*Amadís*, I, 604), «como la istoria vos lo ha dicho» (*Amadís*, II, 1750), «como [ya] se os ha dicho» (*Espejo P.II*, 11, 90, 119, 172), «como os avemos dicho» (*Espejo P.II*, 15). Las mismas expresiones se encuentran con el verbo *contar*: «como [ya] os avemos/emos contado» (*Primaleón*, 111, *Polindo*, 89), «ya [se] os ha contado [la historia]» (*Polindo*, 26, 119; *Espejo P.II*, 57, 71, 117), «ya os hemos contado» (*Polindo*, 26, 51; *Espejo P.II*, 21), «os lo contará la [segunda parte d'esta] historia» (*Polindo*, 51), «la historia adelante os contará» (*Esplandián*, 125), «ya vos conté» (*Esplandián*, 533), «como se os ha contado» (*Amadís*, I, 399, 720), «como arriba os contamos» (*Esplandián*, 563), «como bien se os contará» (*Espejo P.II*, 39), «quién os podría contar» (*Belianís*, I, 336), «os será contado» (*Amadís*, I, 444), «como os ya contamos» (*Amadís*, I, 460; II, 1082, 1609), «como vos avemos contado» (*Primaleón*, 31, 44, 72, 414; *Esplandián*, 325), «como adelante vos contaremos» (*Primaleón*, 57, 63; *Amadís*, II, 1485, 1635), «no se vos podría contar» (*Esplandián*, 325), «no vos podría hombre dezir» (*Palmerín*, 68), «como ya la historia vos ha contado» (*Lisuarte*, 155), «[como] la historia vos ha [ya] contado» (*Esplandián*, 143, 778, 792), «agora vos contaremos» (*Amadís*, II, 1531)¹⁴.

Las combinaciones, como se puede ver, son muy numerosas y siempre se refieren a un «vos/os»¹⁵ que implica directamente al receptor. Recordando lo que se

¹² Se pueden mencionar también los poemas épicos que empiezan en *medias res*, que precipitan al receptor en la acción mientras ya se está desarrollando y que, también, manifiestan una estructura episódica: «partire dal “mezzo delle cose” [...] è il modo di procedere originario, naturale e inevitabile tipico di un poeta orale che si accosti a una narrazione lunga» (Ong, 1986, 203).

¹³ Sobre el valor de este *vos* véase también Bognolo (1993).

¹⁴ Los ejemplos proceden de la consulta del CORDE (en la bibliografía final véase Real Academia Española).

¹⁵ El *vos* es la «forma más polisémica y polifacética de los tratamientos del final del siglo dieciséis y principios del diecisiete» (Cash, 2008, 225). *Autoridades* registra tres valores diferentes de *vos*: 1) como

ha dicho o lo que la historia ha contado se crea un sentido de cohesión en el texto y se establece una relación con el receptor que reproduce, precisamente, una comunicación dialógica que se desarrolla *en praesentia*, manteniendo vivos en su memoria los detalles que sirven para llevar adelante el relato.

En cambio, estas expresiones, que parecen pertenecer a un *corpus* de fórmulas definido, que, con varias combinaciones, se vuelve a presentar en la mayoría de los libros de caballerías, en el *Quijote* aparecen con una significativa diferencia, es decir, en forma impersonal, sin la explícita referencia al «vos/os» del público. En el *Quijote* «cuenta la historia», «dice la historia», «se cuenta», «se dice», de forma impersonal y genérica. En estas fórmulas, Cervantes no se dirige directamente al receptor, no habla con él de forma dialógica. El hecho de que el autor no hable directamente con el receptor en estas circunstancias, elimina la impresión de un texto creado para una *performance* en voz alta, que tiene lugar en un contexto y un tiempo determinado, donde el *vos* adquiere una identidad precisa. La forma impersonal, en cambio, entrega la historia –y la obra– a la tradición, apuntando a un proceso de transmisión que prescinde de realizaciones concretas y de la personalización de su receptor: el cuento se hace tradición, patrimonio común para los contemporáneos y para la posteridad¹⁶.

Cervantes emplea estas mismas expresiones, con explícita mención del «vos/os» oyente, en las ocurrencias de relatos orales que forman parte del enredo de la novela. En II, 63 el cuento de Ana Félix empieza con: «–Suspended –dijo el mozo–, ¡oh señores!, la ejecución de mi muerte, que no se perderá mucho en que se dilate vuestra venganza en tanto que yo os cuente mi vida»; en II, 25 el cuento del ventero a don Quijote y Sancho se concluye con; «y estas son las maravillas que dije que os había de contar, y si no os lo han parecido, no sé otras». Cardenio también en su cuento incluye un «como ya os he contado» (DQ, I, 27) y «que os he contado» (DQ, I, 28), así como el cabrero anticipa su relato con «os contaré una verdad» (DQ, I, 50). Estos son casos de diálogos presenciales, cuentos, más o menos extensos, narrados delante de un público que escucha sin interrumpir: no se trata de lecturas en voz alta, pero el contexto y la aptitud de los oyentes son análogos. Cervantes, entonces, parece no componer el *Quijote* pensando en esta misma situación y a este misma relación dialógica frente a un público de oyentes, como, en cambio, ocurre con los autores de los demás libros de caballerías.

Esto no significa que Cervantes no implique al receptor en el texto, sino, más bien, que establece una participación diferente, fundada en otro modelo comunicativo. En varias ocasiones Cervantes parece ponerse al lado del lector, como si estuviera compartiendo con él el goce de la lectura y, también, de la escritura:

Y así le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve (DQ, I, 25);

equivalente a *vosotros*; 2) como tratamiento de respeto hacia superiores; 3) como tratamiento de los superiores hacia los inferiores. Además de Cash (2008), sobre este asunto véase también Zumalacárregui (1991) y Morales (2001).

¹⁶ Moner (1989, 113) interpretó las formas impersonales como huellas de una tradición oral que, sin embargo, nada tiene que ver con la lectura en voz alta, sino pertenece, más bien, a la literatura popular que pasa de boca en boca en forma impersonal.

Dejamos al gran don Quijote envuelto en los pensamientos (DQ, II, 46);

Pero dejemos con su cólera a Sancho, y ándese la paz en el corro, y volvamos a don Quijote, que le dejamos vendado el rostro y curado de las gatascas heridas (DQ, II, 47);

donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto. Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama y el buen concierto de la historia lo pide (DQ, II, 48);

y don Quijote se quedó a caballo descansando sobre los estribos [...], donde le dejaremos, yéndonos con Sancho Panza, que no menos confuso y pensativo se apartó de su señor (DQ, II, 10);

se quedaron dormidos, donde los dejaremos por ahora, por contar lo que el Caballero del Bosque pasó con el de la Triste Figura (DQ, II, 13);

recibiólo la duquesa con grandísimo gusto, con el cual la dejaremos, por contar el fin que tuvo el gobierno del gran Sancho Panza (DQ, II, 52);

donde le dejaremos por agora, porque así lo quiere Cide Hamete (DQ, II, 61);

dejaron la venta y se pusieron en camino, donde los dejaremos ir, que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia (DQ, II, 26);

Dejémoslos pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho (DQ, II, 54);

Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra [...], y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor (DQ, I, 44).

El autor sigue los movimientos de los personajes junto con el lector, acompañándolo a lo largo del mismo camino de Sancho y don Quijote; la impresión que esta estrategia conlleva es que la lectura y la escritura se desarrollan contemporáneamente y, sobre todo, que se convierten casi en la misma acción, en una experiencia compartida. Experiencia que es, además, física: las hazañas de don Quijote y Sancho se renuevan y actualizan en una serie de acciones físicas que el autor parece cumplir con el lector: el movimiento de seguir un personaje u otro, de volver la cabeza para mirar lo que hace alguien, de volver unos pasos atrás para ver que está pasando cerca. De esta manera se establece un lazo común entre autor y lector, más profundo de lo que se establece a través de otras expresiones, como «nuestro aventurero» (DQ, I, 2), «nuestro hidalgo» (DQ, I, 1), o «nuestro caballero» (DQ, I, 2; I, 9; I, 11; I, 16), que se encuentra también en las epígrafes de los capítulos I, 4 y I, 5.

El lector, entonces, no es entidad pasiva, receptor silencioso del discurso, sino elemento activo, que Cervantes implica en la novela haciéndolo mover como uno de los personajes. Se trata de una estrategia casi cinematográfica¹⁷, que modifica la focalización del lector estimulando su fantasía, obligándolo a imaginarse parte activa de los hechos contados, a visualizar lo que se está relatando de una manera que solo

¹⁷ Véase Paz Gago (1998) sobre algunos elementos de la visualidad en el *Quijote*.

la lectura silenciosa puede proporcionar, con su proceso de abstracción de los sonidos y de traducción a un código visual (McLuhan, 1976). Cervantes crea un lector cómplice, que participa en el proceso textual como el autor o como un personaje sin ser, efectivamente, ninguno de los dos.

A estos casos, que podríamos definir de acercamiento del autor al lector, se añaden otras ocurrencias:

Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes (DQ, II, 41);

veis aquí a deshora entrar por la puerta de la gran sala dos mujeres (DQ, II, 52);

veis aquí donde entró por la sala el paje que llevó las cartas y presentes a Teresa Panza (DQ, II, 52).

Manteniéndose al lado del lector, el autor lo acompaña en el mundo ficticio, indicándole, otra vez, casi como una acción física, lo que debería llamarle la atención, atribuyéndole al espacio de la narración un espacio físico en el cual el lector puede moverse. Según los estudios de Moner (1989, 119) y Chevalier (1966, 482) se trata de una estrategia procedente de la oralidad, de las estrategias de los cantores de los romanceros para atraer al auditorio. Por una parte, Cervantes llama la atención sobre eventos sorprendentes o sobre ocurrencias que deberían suscitar especial interés en el lector; por otra parte, le propone directamente que participe en la acción, buscando su acuerdo y consenso sobre ciertas convenciones textuales:

a quien podemos llamar «el Roto de la Mala Figura» (DQ, I, 23);

el general, que con este nombre le llamaremos (DQ, II, 63).

A partir de estas observaciones Moner (1989, 118) define el *Quijote* un «livre d'images», subrayando el «extraordinaire pouvoir de suggestion d'un texte qui est générateur d'images à profusion» (Moner, 1989, 121). Aunque estos efectos de visualización tengan su origen en la poesía oral y en las realizaciones orales de estas obras, lo que diferencia el *Quijote* parece ser la intención del autor de no distanciarse de su lector, de solidarizar con él y compartir el mismo espacio narrativo.

En I, 50 se puede ver como el mismo don Quijote emplee esta estrategia para convencer al canónigo de la fascinación que ejercen los libros de caballerías: «Si no, dígame: ¿hay mayor contento que ver, como si dijésemos, aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbotones, y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos, y otros muchos géneros de animales feroces y espantables». Don Quijote improvisa una posible escena de una novela caballerescas y recurre precisamente a esta fórmula, es decir al empleo de la primera persona plural y del «nosotros» para evocar su descripción de forma más eficaz, para implicar a su oidor y ofrecerle la maravilla de la narración caballerescas, que «ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere». Las palabras de don Quijote crean una imagen física, que se construye alrededor de él

mismo y de los que lo escuchan¹⁸; se trata de una descripción sensorial, que implica los sentidos de los oyentes, con imágenes extraordinarias que estimulan los ojos y los oídos: con elementos naturales como artificiales (un imponente castillo), sensaciones físicas, (la zambullida en lago hirviente, la desnudez cuando unas doncellas despojan al caballero y lo «bañan con templadas aguas», para luego untarlo «con olorosos ungüentos» y vestirlo con ropa «olorosa y perfumada», la evocación de una comida sabrosa, acompañada por música).

Los momentos en los cuales el lector se menciona explícitamente, conllevan también una imagen de intimidad y de familiaridad que se aparta de todo código formal. Lo que distingue el *Quijote* de los demás libros de caballerías es la relación que el autor establece con su lector: esa parece orientar la obra hacia una forma de lectura más moderna y personal, que se puede alcanzar solo a través de la lectura privada. El lugar del texto que típicamente se dedica al diálogo con el lector es el prólogo. Cervantes rompe con las convenciones prologales para presentar al lector el proceso de la escritura, además que su resultado final. La *captatio benevolentiae* tradicional queda reemplazada por una invitación al lector para que se exprese libremente sobre la historia:

no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

Cervantes le reconoce a su lector una voz propia, es más, una voz crítica que puede expresar también una opinión negativa; el autor empieza ya en este momento a establecer una relación de complicidad con este lector, a partir de la declaración de depositar su confianza en su juicio, en su capacidad de leer y criticar la obra. El autor, de esta forma, responsabiliza al lector y atribuye a su opinión individual un nuevo valor (Rosa, 2008, 17).

Esta exhortación se puede asociar con otro paso en el texto, donde el lector está llamado a ejercer su «libre albedrío» sobre una cuestión concreta: estamos en II, 24, donde se reproduce una anotación, supuestamente escrita a mano por Cide Hamete Benengeli. El historiador expresa su perplejidad sobre la aventura de la cueva de Montesinos y su duda sobre la autenticidad de este episodio, que parece ser completamente inverosímil. En esta anotación, Cide Hamete habla con el lector: «Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado». En el juego estructural del texto, donde cada autor ficticio rechaza toda responsabilidad y, consecuentemente, pierde su autoridad, uno de los autores, supuestamente el «primero», el creador del manuscrito, se rinde

¹⁸ Estos casos parecen poderse asimilar a la figura retórica de la hipotiposis, con la cual el autor presenta al lector o oidor una imagen que se hace casi visible, es decir representada de forma «viva» delante de sus ojos. Véase la clasificación de figuras retóricas de Mortara Garavelli (1989, 240).

(«no debo ni puedo más») ante la imposibilidad de alcanzar una conclusión definitiva y de tomar una decisión crítica, para remitir esta resolución a la inteligencia y a la percepción del lector. El autor renuncia a su supuesta posición de autoridad y deja al lector la tarea de descifrar el texto y de tomar una decisión sobre su autenticidad.

En el prólogo aparece también la figura de un «un amigo mío, gracioso y bien entendido», al cual el autor expresa sus dudas sobre su creación y sus temores con respecto a la acogida del público. El amigo contesta al autor, apacigua sus inquietudes con razones claras y con respuestas críticas. Es la intervención de este amigo que, supuestamente, estimula al autor a completar su trabajo.

Socrate (1974, 82-83) interpreta este «gracioso y muy entendido» amigo como una personificación paródica del tópico prologal de la afectada modestia. En la figura de este amigo podemos encontrar una personificación también del mismo «lector carísimo» al cual se está dirigiendo la obra: el autor habla con un amigo que se halla en su mismo nivel, estableciendo un diálogo paritario, donde ninguno de los dos representa una autoridad superior a la otra; de la misma forma el lector para el cual Cervantes escribe tendría que desatender toda autoridad canónica (Porqueras Mayo, 1991, 90). La autoridad del autor no supera la de este amigo, del cual acoge con humildad las sugerencias, así como no es superior a la del lector, que tiene la posibilidad de criticarlo: como afirma Socrate (1974, 85) la que se desarrolla a través del prólogo es una operación maiéutica, que se establece entre el autor y el amigo y que, añadiría yo, se extiende al lector.

La invitación al lector para que ejerza su libre albedrío puede leerse también como una elaboración de la más canónica invitación a corregir y enmendar la obra¹⁹. De forma menos explícita, Cervantes acoge la intervención del lector, extendiendo al mismo tiempo su influencia en el texto («hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere»). En la segunda parte de la obra este proceso de corrección queda novelizado por el autor a través de las intervenciones de los autores ficticios y de las palabras de los mismos personajes: el autor se pone en la situación del lector, completando el proceso de comunión de la experiencia de lectura y escritura de la obra.

Esta relación de cercanía y de amistad se sigue desarrollando en el prólogo a la segunda parte: a pesar de que el autor siga hablando con su lector —que se convierte, irónicamente, en un «lector ilustre o quier plebeyo»—, el auténtico interlocutor de este prólogo es Avellaneda. Como notó Strother (1991), Cervantes establece este diálogo —polémico e irónico— con Avellaneda empleando la figura del lector como mediador. Otra vez, encontramos un lector que Cervantes designa como su cómplice, ya que comparte su indignación por el apócrifo y su autor, hasta el punto de que parece implícitamente invitar a Cervantes a formular una crítica aún más severa: «paréceme

¹⁹ Algunos ejemplos: «quedo rogando a cualquier lector que, si en lo por mi dicho alguna cosa imperfecta se fallare, lo que no dubdo, que con discreto mirar no me sea puesto objecto, y que sea mirada mi gana de servir, e no a mi rudeza de ingenio. E sea corregido e emendado por cualquier lector, a la cual corrección quedo sometido» (*Tristán*, 184); «En lo demás, suplico al lector que con su saber enmiende nuestras faltas pues no es cosa tan nueua que no sea muy común herrar, pues desde el principio del mundo se vsa y es tan celebrada por antigüedad de tiempos, principalmente en aquellos que de tan rudo e incompueto ingenio como el mío son doctados» (*Belianís*, I, iii).

que me dices que ando muy limitado y que me contengo mucho en los términos de mi modestia».

El lector queda presentado como intermediario de los pensamientos del autor, que le encarga concretamente transmitir un mensaje a Avellaneda en su lugar («si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte...»; «y si este cuento no le cuadrare, dirásle, lector amigo...»; «dile también que...»; «y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti,...»). Se trata, entonces, de un amigo, como el del primer prólogo, con el cual Cervantes comparte sus preocupaciones, su enojo contra el rival y sus consideraciones literarias. Además, se trata de alguien que quiere defender la novela cervantina y, a la vez, su autor en virtud de esta relación de amistad: Cervantes ha convertido al lector en personaje, moviéndolo virtualmente y trazando sus intenciones y pensamientos, pero, además, lo convierte en autor, en el intérprete de la cólera que él mismo no puede expresar y en el concreto ejecutor de sus acciones: lo ha convertido, al fin y al cabo, en amigo, como notó Close (1993, 32) a la hora de afirmar que los prólogos cervantinos «take the form of, or are based on, conversations with friends, whether real or imagined, and include the reader in that intimate circle».

Cervantes explora con sus prólogos las posibilidades de la lectura silenciosa como acto de relación con el texto que no se agota en el mismo momento de la lectura, sino que permanece en el imaginario del receptor para abrir nuevas reflexiones e impulsar críticas. Al mismo tiempo, crea en el imaginario del lector un espacio narrativo que es casi un mundo físico, en el cual al lector se mueve con la guía del mismo autor. Toda la novela, que se ha frecuentemente considerado como una suerte de manual novelizado sobre la escritura, puede, paralelamente, definirse un manual de la lectura, en particular del paso de una forma de lectura oralizada a una silenciosa. Cervantes reproduce las dos formas de lectura: la lectura colectiva en voz alta queda representada en la obra y a ella se alude en varias ocasiones, memoria histórico-cultural de una recepción del texto que estaba evolucionando hacia nuevas formas, pero seguía siendo viva, en las expectativas culturales del lector, sobre todo en relación con el género caballeresco. Estas alusiones formaban parte de las expectativas del lector de novelas caballerescas, el cual estaba acostumbrado a ellas así como al artificio literario del hallazgo del manuscrito, o de la presentación de la novela como resultado de una traducción: parece tratarse, por parte de Cervantes, de otro juego literario irónico, otra manera para engañar las expectativas del receptor presentando una novela que se declara compuesta para la recepción pública, pero, en su esencia, requiere una lectura privada y «mental» para ser entendida en todos sus niveles estructurales. Este juego cervantino que parodia los mecanismos típicos de la recepción oral de los libros de caballerías pertenece a la conciencia de un autor que sabe anticipar la modernidad de la prosa novelesca, en particular la relación entre narrador e interlocutor que se establece en ella a través del pacto narrativo (Rosa, 2008, 19).

Cervantes juega con las competencias culturales de su lector: el lector de libros de caballerías, normalmente, supone encontrar un texto adecuado para la lectura en voz alta, se espera la referencia a los oyentes, a la actuación del cuento en forma oral delante de un auditorio. Las expectativas de un lector no atañen solo a la trama, sino

también a las modalidades de recepción de la obra, dependiendo de su pertenencia a un género muy bien conocido en la época. Eco (1979, 114) habla de «mondi possibile» en referencia a estas expectativas del lector, que intenta anticipar la dirección del enredo y se aventura a formular hipótesis sobre lo que podría pasar a los personajes. Lo mismo podríamos decir en el ámbito de la modalidad de recepción, es decir, el lector/receptor se figura también cómo un texto está destinado a ser recibido, dependiendo de su estructura; la misma forma de recepción constituye un «mondo possibile», ya que posibilita interpretaciones diferentes del texto.

Cervantes, entonces, parece requerir implícitamente una recepción de su novela que se dirige hacia la concepción moderna de la lectura, que funda parte de su fruición sobre la capacidad del lector de captar lo «no dicho», de llenar los blancos dejados por el autor, estableciendo un proceso dinámico, puesto que el texto habla cuando remite a algo que no está dicho (Iser, 1989, 45). La intención cervantina que emerge ya desde el prólogo, la de renunciar a la autoridad sobre el lector, parece poderse realizar plenamente solo en las manos de un lector independiente y maduro.



Bibliografía citada

- Amadís* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.
- Autoridades* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (1726-39)
URL: < <http://web.frl.es/DA.html> >.
- Belianís* = Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnanimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, ed. Lilia E.F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Bognolo, Anna, «Sobre el público de los libros de caballerías: lectores y oidores del libro impreso», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Cosmos, Lisboa, 1993, vol. II, pp. 125-129.
- Cash, Annette G., «Formas de tratamiento en *Don Quijote*», en *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alexia Dotras Bravo, 2008, pp. 225-232.
- Castillo Gómez, Antonio, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2016.
- Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.
- , *L'ordine dei libri*, Milano, Il saggiatore, 1994.
- , «Lecture e lettori “popolari” dal Rinascimento al Settecento», en *Storia della lettura nel mondo occidentale*, ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 317- 335.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- , *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

- , «Lectura en voz alta y novela de caballerías. A propósito de *Quijote*, I, 32», *Boletín de la Real Academia Española*, 79 (1999), pp. 55-65.
- Close, Anthony, «A poet's vanity: thoughts on the friendly ethos of cervantine satire», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13: 1 (1993), pp. 31-63.
- Covarrubias = Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición facsimilar, Madrid, Turner, ([1611] 1979).
- Díez-Borque, José María, *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1995.
- DQ = Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.
URL: < <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/> >.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.
- Espejo* = Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipe y caballeros. El caballero del Febo*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 6 vols.
- Espejo P.II* = Pedro de la Sierra, *Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Esplandián* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978.
- Harvey, L.P., «Oral composition and the performance of novels of chivalry in Spain», en *Oral literature. Seven essays*, ed. Joseph J. Duggan, Edinburgh/London, Scottish Academic Press, 1975, pp. 84-100.
- Ife, B.W., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992.
- Iffland, James, «Don Quijote dentro de la “Galaxia Gutenberg” (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)», *Journal of hispanic philology*, 14 (1989), pp. 23-41.
- Iser, Wolfgang, «Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica», en *Teoria della ricezione*, ed. Robert C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, pp. 43-69.
- Lisuarte* = Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Loretelli, Rosamaria, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma/Bari, Laterza, 2010.
- Lucías Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008.
- Lucía Megías, José Manuel; Marín Pina, María Carmen, «Lectores de libros de caballerías», en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 287-311.

- Marín Pina, María Carmen, «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de literatura medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.
- Marín Pina, María Carmen, «La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), pp. 417-441.
- Martín Morán, José Manuel, «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17: 1 (1997), pp. 122-144.
- McLuhan, Marshall, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.
- Moner, Michel, «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 119-127.
- , *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.
- Morales, Ángela, «Lengua y poder: una lectura sociolingüística del *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV congreso internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto 1-8 de octubre de 2000*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. II, pp. 765-770.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- Nalle, Sara T., «Literacy and culture in early modern Castille», *Past & Present*, 125 (1989), pp. 65-96.
- Novelas ejemplares* = Miguel de Cervantes, *Galatea, Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Oliveros* = Anónimo, *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (1499), en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Turner, 1995, vol. I.
- Ong, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Palmerín* = Anónimo, *Palmerín de Oliva*, ed. Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Parnaso* = Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.
- Paz Gago, José María, «Oralidad, escritura y visualidad en el *Quijote*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998, vol. II, pp. 1169-1186.
- Polindo* = Anónimo, *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Porqueras Mayo, Alberto, «Cervantes y la teoría poética», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 83-98.
- Prieto Bernabé, José Manuel, *Lectura y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004.
- Primaleón* = Anónimo, *Primaleón*, ed. María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, URL: < <http://www.rae.es> >.
- Rosa, Giovanna, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori), 2008.

- Socrate, Mario, *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Venezia/Padova, Marsilio, 1974.
- Strother, Darci L., «Diálogo de voces en el prólogo de la Segunda Parte del *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11: 2 (1991), pp. 59-67.
- Tristán* = Anónimo, *Tristán de Leonís*, ed. María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Zumalacárregui, Ángeles Líbano, «Morfología diacrónica del español: las fórmulas de tratamiento», *Revista de filología española*, 71: 1/2 (1991), pp. 107-121.
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.



Ausencias de don Quijote y Sancho en la novela italiana del XVII, y libertad de don Quijote en los primeros melodramas

Agapita Jurado Santos
(Università degli Studi di Firenze)*

Abstract

El *Quijote* de Cervantes apenas si conoció imitaciones en la novela italiana en prosa del siglo XVII. Quizás porque, para afirmarse, los nuevos novelistas, aun teniendo como modelos los poemas caballerescos de Ariosto y de Tasso, intentaban crear historias más verosímiles, introduciendo elementos históricos y contemporáneos. En cambio, en el melodrama, más libre normativamente, a finales del siglo XVII empieza una larga trayectoria de reelaboraciones quijotescas, donde la libertad creativa del género permite introducir tipos nuevos, como el del loco don Quijote, cuya comicidad se explotará con fines cómico-líricos, o en el caso de Gigli, también satíricos.

Palabras clave: *Quijote*, novela italiana, melodrama, reescritura, teatro.

Cervantes' *Don Quixote* was barely imitated in the seventeenth century Italian novel. In order to assert themselves and the genre, novelists had to create a more believable story, going beyond the contemporary models of the chivalric poems of Ariosto and Tasso, by introducing historical and contemporary elements. On the contrary, we can see the beginning of a history of quixotic reworking's in the melodrama, for it has more normative freedom. The creative liberty of the genre allowed the introduction of new types, as for example, the mad Don Quixote, whose comedy will be used with theatrical and lyrical purposes and, in the case of Gigli, also satirical ones.

Keywords: *Quixote*, Italian novel, melodrama, rewriting, theatre.



Con este trabajo me propongo indagar acerca de la introducción de don Quijote y Sancho en el melodrama italiano. A partir de la pregunta, ¿por qué don Quijote lo encontramos sobre todo en el melodrama italiano y no en la novela en prosa como habría sido de esperar?¹, una cuestión que parece relevante, sobre todo si observamos que el fenómeno de una temprana teatralización y explotación

* Este texto forma parte del proyecto de investigación *Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España: «Recepción e interpretación del Quijote (1605-1830). Traducciones, opiniones, recreaciones». Dirigido por Emilio Martínez Mata, Universidad de Oviedo. Referencia n. FFI2014-56414-P.

¹ Pregunta con la que Alfredo Moro me invitó a participar en el congreso internacional «Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino», celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, del 12 al 14 de septiembre de 2016. El presente artículo es la reelaboración de la conferencia «La libertad de don Quijote y Sancho Panza en el melodrama italiano» que presenté en este congreso.

escénica de don Quijote y Sancho se produce, en el siglo XVII, tanto en España, donde los encontramos en mascaradas, comedias o entremeses (Jurado Santos, 2012); como en Francia, donde danzarán al ritmo de los ballets de corte, o reaparecerán en uno de los teatros más importantes de París, el Hôtel de Bourgogne, que pone en escena la tragicomedia de Pichou (1630) y las tres comedias de Guérin de Bouscal (1639-1642). También en el Reino Unido el carácter espectacular y escenográfico de ambos personajes se propuso en las comedias musicales de Thomas D'Urfey (1694-1696), con canciones de Henry Purcell, John Eccles y otros compositores.

Seguramente, en esta transcodificación influyen diversos factores, uno es la ya bien estudiada teatralización del *Quijote*, la vivacidad de los diálogos y las descripciones «teatrales», de acciones o escenografías²; otro podría ser la cercanía de ambos géneros, y su modernidad, pues la ruptura respecto la tradición clásica que estaba operando el teatro de principios del siglo XVII tenía numerosos puntos en común con la novela (la mezcla de estilos; la ruptura de las unidades; la libertad de sujetos y variedad temática; la mezcla de lo trágico y lo cómico; la finalidad hedonista, junto a la didáctica, con una aplicación del deleitar educando que podía tender más o menos hacia la moral o hacia el placer; el tema del amor, etc.). Además, en una época donde la maravilla era un elemento fundamental, la originalidad «visual» de los personajes proporcionó desde un principio recursos cómicos nuevos; una comicidad ekfrástica³ funcional, que facilitaba la presentación de ambos en escena sin grandes preámbulos. Así, muy pronto empezaron a ser reconocibles, como muestran las numerosas mascaradas españolas, y los *ballets* franceses, donde se asimila la figura de don Quijote a la del capitán español, a las rodomontadas. Los autores, en general, los utilizaron con dos grandes modalidades: o imitaban los episodios cervantinos, aportando variantes más o menos importantes, ligadas a los nuevos públicos y contextos de representación; o aprovecharon la libertad que suponía el que ambos fueran una invención nueva⁴, sin dependencia de una tradición clásica que los habría connotado y delimitado, para fraguar inéditas aventuras en contextos originales, amplificando algunos de los rasgos de los protagonistas cervantinos, inventando

² Ya Fernández de Avellaneda (1999, 51-53), iniciaba el prólogo de su *Quijote* con las conocidas palabras: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote». Respecto a la crítica moderna, señalo algunos de los estudios más significativos sobre la estructura teatral del *Quijote*: por ejemplo Dámaso Alonso (1962, 9-19) subraya el uso teatral del diálogo cervantino; Díaz-Plaja (1963, 11-136) ve en el *Quijote* una situación teatral, con el protagonista disfrazado y una continua presencia del juego escénico; Martín Morán (1986: 27-26) considera la venta de Palomeque como un escenario teatral; y Baras Escolá (1989, 98-101) piensa que el argumento central en torno a don Quijote y Sancho se estructura a manera de entremés; cfr. Jurado Santos (2000, 67-69).

³ Actualmente estoy preparando un artículo para *Anales Cervantinos* (Jurado, en prensa), en el que emerge que don Quijote y Sancho se convirtieron pronto en dos nuevos tipos cómicos, y que la comicidad visual aparece como una invariante en las primeras recreaciones en España y en Francia.

⁴ Tammaro (2006, 23) añade una tercera línea de obras en las que, aun estando don Quijote ausente, sirvió como modelo en la creación de personajes o tramas. Esta tercera línea no nos va a interesar aquí, pues nuestro objetivo es el de indagar la presencia de don Quijote y Sancho, como personajes, en obras que, manteniendo el nombre de los protagonistas, establecen un contrato de *pastiche*, en términos de Genette.

otros, en unos países donde la expansión de la empresa editorial, y el nacimiento de los teatros comerciales, exigía con voracidad tramas y personajes nuevos con los que satisfacer la creciente demanda de público y lectores.

En los primeros decenios de recepción se observa cómo don Quijote y Sancho aparecen sobre todo en géneros «nuevos», por ejemplo la comedia burlesca, en la que Faliu-Lacourt (1989) incluye la comedia *Don Quijote de la Mancha*, de Guillén de Castro, como precursora del género; o la más tardía de tres ingenios *El hidalgo de la Mancha* (1672 aprox.), estudiada en su relación con las burlas carnalescas por Mata Induráin (2003). También la comedia de *Don Gil de la Mancha* (anterior a 1627) muestra una estrecha relación con la comedia de figurón (Jurado Santos, 2012, 79-109). No parece pues una coincidencia el que la primera reelaboración francesa de estos personajes se ofrezca en un género de reciente cuño, la tragicomedia, con *Les folies de Cardenio*, estrenada en 1628 en el Hôtel de Bourgogne, y escrita por Pichou, uno de los jóvenes innovadores del teatro francés. La tragicomedia ofrecía la posibilidad de presentar a hidalgo y escudero, con su carga cómica, en un ambiente alto, típico de la tragedia, mezclando así las clases sociales y los estilos, como Cervantes había hecho en su novela. En este recorrido la llegada de don Quijote y Sancho al melodrama italiano parece confirmar la impresión de que se percibió a estos personajes como a unos nuevos tipos cómicos, bien caracterizados, y por lo tanto funcionales en un género de espectáculo donde prima el carácter visivo. Una búsqueda de libertad creativa parece estar así en la base de su éxito inicial por tierras europeas.

1. Don Quijote y Sancho en la narrativa italiana

También la novela italiana se presentaba en los primeros decenios del siglo XVII como un género nuevo, de amplio respiro, en busca de una identidad propia, con una relación ambivalente respecto a la gran tradición épica del siglo anterior. Como muestra Spera (2000, 14), la novela del siglo XVII se había situado al inicio en una continuidad de contenidos con el poema épico-caballeresco, como revelan el protagonismo de la corte y de lo heroico, aunque con una marcada fractura estilístico-expresiva, evidente con el paso de la poesía a la prosa⁵. La novela italiana del Seiscientos evoluciona de un modelo todavía cercano a la novela helenística y caballeresca a una novela de aventuras heroicas y amorosas, con ambientaciones y personajes tomados de la realidad, de la historia; género omnicompreensivo, microcosmos donde confluyen los materiales más variados⁶, la novela va pasando de

⁵ «La prima metà del secolo aveva già visto non pochi romanzieri muoversi nell'ambito della Corte e di precari equilibri internazionali» (Spera, 2000, 14). Por ejemplo Giovan Francesco Loredano, fundador de la Academia degli Incogniti, y cuyas novelas publicadas en los años treinta y cuarenta se consideraron durante un largo periodo como modelos del *genere romanzesco*, se propone «di promuovere il romanzo e la novella galanti e cavallereschi» (Mancini, 1996, 34).

⁶ «Brani saggistici e brani schiettamente narrativi, toni alti e toni bassi, parti nobilmente poetiche e parti grezzamente prosastiche, accenti comici e accenti tragici, tratti di cronaca ed elaborazioni dell'immaginazione» (Mancini, 1996, 42).

un modelo que evoca el poema caballeresco, a la manifestación de una fuerte exigencia de verosimilitud hacia finales del siglo XVII. Se busca un alejamiento del poema caballeresco que no llega a concretarse, dejando a la novela en suspenso entre *romance* y *novel* (Spera, 2000, 65). Como sostiene Asor Rosa, la individuación en el poema ariostesco de un ilustre precedente del nuevo género narrativo en prosa se puede interpretar como un impulso y, a la vez, un límite en el nacimiento de una narrativa moderna, pues la «grande contraddizione» que caracteriza el primer experimento *romanzesco* está en el haber intentado «conquistare nuovi spazi alla letteratura, restando totalmente all'interno di un'ideologia del letterario, che continua a privilegiare al di sopra di ogni altro valore il "decoro"» (1984, 747)⁷.

Sin embargo, los novelistas del Seiscientos son conscientes de estar elaborando una obra muy diferente de sus antecesores; como sostiene Mancini (1996, 54) entre los años Veinte y Sesenta se produjo una «clamorosa insorgenza romanzesca», que «va spiegata nel clima di gusto barocco con la sua qualità d'innovazione "moderna", di genere nuovo rimasto fuori da una precisa tradizione letteraria». Son años en los que la presencia del Quijote como personaje, y su modernidad, es realmente escasa en la narrativa italiana, pues solo conocemos el breve relato que Adriano Banchieri introduce en esa especie de «selva», género frecuente en la época (Capucci, 1961, 26), que es *Trastulli della villa distinti in sette giornate* (1627), donde el término *Trastulli*: «svago, divertimento, gioco» (Treccani), indica ya el carácter lúdico de una obra omnicomprendiva⁸, como se anuncia en el frontispicio: «Novelle Morali, Motteggi arguti, Sentenze politiche, Hiperboli favolose, Casi seguiti, Paradossi faceti [...]». Todo ello estructurado en un marco de siete jornadas que reenvían al *Decameron* de Boccaccio, y ambientado en un lejano Perú en el que Atabalippa, rey de un país extraordinariamente fértil y rico, manda a un «furriere», Asdrubale, a la montaña para buscar a su vieja vasalla Nicosia y llevarla a la corte junto a su nieto, el bobo y grotesco Tamburlino. En la primera jornada se da amplio espacio a los relatos y curiosidades contados por la sabia y docta Nicosia, de modo que cuando, en la segunda jornada, la anciana mujer, «d'ingegno elevatissimo»⁹ introduce la historia de la *Prodezza di Don Chissiotto*, ha adquirido ya una autoridad ante el lector. La narración de Nicosia es un resumen del episodio del robo del yelmo de Mambrino (I, 21); introducido tras una larga narración de los fastos de la corte de Atalipa, presenta algunas variantes que me parecen indicativas para elaborar hipótesis sobre la ausencia posterior del *Quijote* en la novela italiana.

⁷ Cfr. Spera 2009, 177. En general se tendía a considerar la moderna novela como un «parente povero dell'epica» (Mancini, 1996, 44).

⁸ Donatella Pini, que edita el episodio, presenta la obra subrayando cómo, tras una imagen de un Perú precolombiano, los personajes «abbandonano spesso l'italiano per parlare, come le maschere della commedia dell'arte, in tutti i dialetti del Veneto, della Lombardia e soprattutto dell'Emilia»; Banchieri, además, efectúa un «mascheramento di luoghi e di personaggi stranoti ai suoi conterranei» (Pini, 2015, 69).

⁹ Tras escuchar las historias y los razonamientos de Nicosia, Asdrubale exclama: «Nicosia mia, se la natura vi fasceva nascer huomo, si come donna siete, senz'altro facevate riuscita d'ingegno elevatissimo, dono particolare, che in poche donne si pratica» (*Prodezza di Don Chissiotto*, 37); a estas palabras sigue una defensa del valor de las mujeres por parte de Nicosia.

Una de las más significativas es, como ha señalado Pini (2015, 72), el ataque de don Quijote al barbero; mientras que en la novela cervantina el barbero sale huyendo al ver venir al hidalgo, en el resumen que realiza Banchieri don Chissiotto, heroico, lo derriba con la lanza; es notable la imagen final de don Chissiotto, que «andava gridando a tutta voce per la campagna: Vittoria! Vittoria!» (*Prodezza di Don Chissiotto*, 69; Pini, 2015, 74), como un auténtico caballero triunfante. En cambio, en la novela de Cervantes se describe la victoria, una de las pocas que el hidalgo consigue, con una finalidad evidentemente cómica¹⁰. Otra variante de relieve es el título de *cittadino* con el que se traduce el término «hidalgo», Banchieri retoma la «peregrina» traducción de Franciosini, que había preferido esta solución ya en su vocabulario bilingüe, en lugar del término *gentiluomo*, más apropiado para salvaguardar el origen nobiliario y rural de don Quijote (Pini, 1997, 105-119). Según Pini, se trataría de una elección «localista» de Franciosini, que adopta una de las acepciones del término *cittadino* propuesta por el diccionario de la Crusca: «che ha diritto ai benefici della città»¹¹. De este modo se esfuma la relación del loco don Quijote con la nobleza, salvando así el decoro de un personaje que, en su vinculación con la clase nobiliaria, habría podido interpretarse como una crítica de la misma, como sabemos que sucedió en el siglo XVIII. En esta línea cabe subrayar otra variante, aparentemente mínima, en la explicación de la causa del enloquecimiento de don Quijote, que Cervantes asocia directamente con la lectura de los enrevesados libros de caballerías:

Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso –que eran los más del año–, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda [...]. Con estas razones perdía el caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido [...]. En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y *del mucho leer*, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio (*DQ*, I, 1, 38-39; cursiva añadida).

Cervantes desarrolla con coherencia su mensaje sobre lo pernicioso de las malas novelas de caballerías, que Banchieri retoma con estas palabras:

Fu un cittadino della città di Mancina in Spagna, il quale talmente s'internò a leggere le gran papolate e paradossi di questi cavalieri erranti che, spesso *dimenticandosi di mangiare il giorno e vigilare la notte intiere*, diventò pazzo, onde si pose in affirmativo pensiero che tali spropositi fossero cose verace, e le cadde in pensiero di diventar anch'egli cavaliere errante chiamandosi

¹⁰ «[El barbero] dejóse la bacía en el suelo, con la cual se contentó don Quijote, y dijo que el pagano había andado discreto y que había imitado al castor, el cual viéndose acosado por los cazadores, se taraza y harpa con los dientes aquello por lo que él por instinto natural sabe que es perseguido». Sigue un gracioso comentario de Sancho, y la expresión de don Quijote, que retomando de las manos del escudero la bacía, «se la puso luego en la cabeza, rodeándola de una parte a otra, buscándole el encaje, y, como no le hallaba, dijo: –Sin duda que el pagano a cuya medida se forjó primero esta famosa celada debía tener grandísima cabeza; y lo peor dello es que le falta la mitad» (*DQ*, I, 21, 225).

¹¹ Pini concluye: «È quindi da supporre che il professor Franciosini abbia costruito *cittadino* istituendo un nesso -a dir il vero improprio- tra i privilegi tributari dell'*hidalgo* spagnolo e i privilegi inerenti la *cittadinanza*, che nello stato mediceo, in cui Franciosini viveva, toccavano principalmente i due ambiti dell'esenzione fiscale e dell'accesso a cariche pubbliche» (1997, 116).

don Chissiotto dalla Mancia, difensor di dame e vincitore d'eroiche e ardue imprese (*Prodezza di Don Chissiotto*, 68, cursiva añadida).

Las novelas de caballerías son una gran *pappolata* (Treccani: «discorso, o scritto, prolisso e insulso, inconcludente»); *spropoziti*, pero no enloquecen de por sí, pues es la actitud insensata de don Chissiotto, su abandono de las necesidades fisiológicas más elementales como comer y dormir, lo que lo conduce a la locura. Pini piensa que Banchieri quizás estaba evocando el texto de memoria, pues considera como poseedor del yelmo a *Splandiano* y no a Mambrino (2015, 72)¹². Es posible, como es posible que el personaje de don Quijote creara no pocas dificultades a unos novelistas que, si por un lado buscaban renovar la temática caballerescas, por otro quizás les debía parecer demasiado irreverente retomar a un personaje de la pequeña nobleza española que parecía mofarse de los valores y los ritos caballerescos. Lo cierto es que don Quijote y Sancho desaparecen de la escena italiana hasta 1680, fecha en que Morosini retoma el personaje de don Quijote para insertarlo en un nuevo género, el melodrama: cincuenta y tres años más tarde que la breve narración de Banchieri, cuando la novela italiana empezaba a vivir un periodo de decadencia, mientras que el melodrama conocía un éxito de público sin precedentes.

2. Don Quijote en el melodrama italiano de finales del siglo XVII

La introducción del *Quijote* en el melodrama recorrió un camino marginal respecto a los grandes circuitos comerciales de la época, como el de Venecia, ciudad en la que Morosini pone en escena a su *Don Chissiot* en 1680. El sistema teatral veneciano se distinguía por constituirse como una empresa comercial de carácter estable, desligada de una Corte e insertada institucionalmente en las fiestas carnavalescas¹³:

¹² Sobre la fuente que pudo manejar Banchieri, Pini con su habitual sagacidad observa que si por un lado la solución de *cittadino* hace pensar en la traducción de Franciosini, por otro el nombre del protagonista *don Chissiotto* y no *Don Chissiotte* podría inducirnos a creer que no la hubiera leído; por otro lado, vista la «soluzione cervelotica» de Franciosini, que «difficilmente poteva venire in mente a qualcun altro», puede pensarse que Banchieri «fosse influenzato dal traduttore di Castelfiorentino» (2015, 72-73). Es de notar que también en el nombre de Sancho, Banchieri, llamándolo *Sanzo*, se aleja de Franciosini, que traduce *Sancio*.

¹³ Hay que subrayar que, siguiendo el ejemplo veneciano, en otras ciudades italianas las cortes promocionaron el nacimiento de teatros públicos, como en Florencia, donde Gian Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, hermanos del Granduca Ferdinando, contribuyeron en el desarrollo de teatros públicos, dando lugar así a una especie de síntesis entre el teatro comercial veneciano y el teatro de corte. Como muestra Sara Mamone, «la riorganizzazione dei tardi anni Trenta dovuta principalmente a Giovan Carlo ma egregiamente assecondata e poi seguita dagli altri due rafforza le accademie, le rinvigorisce, le rende sempre più attive. Con i loro teatrini, i loro letterati, i loro tecnici, i loro pittori, i loro attori, i loro musicisti [...] i loro patrimoni [...] gli accademici costituiscono così il punto di forza di un sistema fluido. La protezione dei principi lo rende basilare per l'introduzione a Firenze del teatro commerciale. [...] Il carteggio è più che eloquente per individuare nelle intrecciate relazioni dei tre fratelli l'uso abile ed appassionato del proprio potere che è anche, modernamente, un potere di informazione, di comunicazione al servizio di un proprio ruolo egemone nella moderna società. Una società in cui la cultura comincia ad inglobare i meccanismi del commercio» (2001, 134).

Nel 1681, quando ormai [lo spettacolo per musica] costituiva una presenza stabile nella vita culturale e sociale italiana, e addirittura una vistosa attrazione internazionale, con lucidità Cristoforo Ivanovich individua la differenza del sistema teatrale veneziano, che poneva regolarmente e «democraticamente» a disposizione di un pubblico pagante tipi di spettacolo principeschi prima godibili in maniera saltuaria solo nel chiuso mondo delle corti grazie all'interessata magnanimità di un sovrano (Fabbri, 2003, 73).

La regularidad de la vida teatral, con estaciones anuales que duraban desde el principio del invierno hasta el carnaval, condujo a la necesidad de frecuentes prestaciones poéticas, a la búsqueda de nuevos sujetos. Y si en un principio los libretistas acudieron al patrimonio mitológico/clásico («arbitrariamente rivisitati» según Dorsi, 2000, 27), a la épica *romanzesca*, y a la pastoral, pronto su interés se extendió a la novela corta y a la novela en prosa, así como a la historiografía (Fabbri, 2003, 123), porque «todo era bueno» si aportaba novedad:

Scarseggiando il numero degli scrittori, si cominciò a adescarli con qualche regalo, mentre gli era libera la scelta dell'argomento, la condotta del dramma, né era vincolato da qualsiasi esigenza del maestro compositore della musica, o dei cantanti; tutto era buono attesa la novità (Niso Galvani, 1879, 12).

En este clima de frenética creación, los libretistas eran en su mayoría aristócratas, aunque también se cuentan abogados y literatos profesionales como Benedetto Ferrari y Giovanni Faustini. Marco Morosini, del que tenemos muy pocas noticias, era uno de estos patricios que, además, decidió abrir uno de los numerosos teatros que surgen en este siglo en Venecia¹⁴, el del Canal Regio, donde estrena dos dramas para música de su autoría: *L'Ermelinda* (1679) y *Il don Chissiot de la Mancina* (1680), que al parecer no debieron de tener una gran acogida, pues en las dos décadas sucesivas solo se representaron otros cuatro dramas para música, de diferentes libretistas, antes de la desaparición del teatro. Morosini ambienta ambas obras en la corte, en la longobarda la primera, y en una corte ficticia de Barcelona la segunda. Morosini, como Banchieri, parece ignorar la traducción de Francosini, al llamar a su protagonista *Don Chissiot* y no *Don Chisciote*; y también se diría que retoma la historia de oídas o de memoria, errando asimismo el lugar de procedencia:

Già noto ad ogn'uno qualmente Chissiot fù un tal Barcellonaese che, invagitosi dalla lettura de romanzi dell'eroiche imprese de i caualieri erranti, smarrito il senno, carico d'armi si portò per il mondo per imitarne quei fatti gloriosi (*Don Chissiot*, A4v).

Con «un tal», se elude de nuevo el presentar a don Quijote como un *gentiluomo* enloquecido, así como se evita el representar «[le] molte giocose disauenture [che] gli occorsero, delle quali l'autore non se ne serue non essendo proprie per rappresentarsi

¹⁴ «Dieciotto teatri fra pubblici e privati erigevansi in Venezia nel corso del seicento, dei quali parecchi cessarono del tutto nello stesso secolo in cui venivano edificati. Contemporaneamente se ne trovavano aperti per l'opera e per la commedia almeno otto, tutti con gran concorso [i cittadini avevano] l'abitudine di condurre la moglie ed i figli una o due volte circa l'anno alla commedia e altrettante all'opera» (Niso Galvani, 1879, 12).

in musica» (*Don Chissiot*, A4v), siguiendo la tendencia al *lieto fine* del teatro cantado. Al libretista le interesa el aspecto «giocoso», la «pretesa bravura» y el «certo delirio», con el que renovar una temática ya tópica en el drama musical del seiscientos, la de la locura¹⁵, aunque no se trata de la locura «trágica» producida por un amor desengañado que había ocupado las tablas italianas durante los siglos XVI y XVII, sino de una locura cómica que proporciona una gran libertad al autor. Morosini inventa escenas con las que caracterizar a su *Don Chissiot* como un lírico fanfarrón que presume de fáciles victorias, como cuando en el primer acto, en la escena VII, guerrea con una estatua, y se corona vencedor:

SANCIO	Chi vincestè?
CHISSIOT	Un Cauallero Che mi contese il passo.
SANCIO	ci non fù caualliere fù questo sasso.
CHISSIOT	Si preparino gl'allori alla fronte mia festosa aureo scetro real diadema cinga il crin la man pomposa, si, &c.
SANCIO	Si preparin le catene ad un pazzo si costante serui a gioco de fanciulli Cauallero delirante. Si &c. (<i>Don Chissiot</i> , I, 7, 16)

Se presentan desde el principio los motivos que reaparecerán a lo largo del drama musical: el delirio de don Chissiot, que en otras ocasiones tomará por suyas dos victorias, la primera de Sancho contra un oso ante el que don Quijote huye, mientras Sancho salvará a la reina del peligro de muerte (I, 12); y la segunda en la que unos cazadores hacen huir a unos ladrones que amenazaban con raptar a la reina y matarlos a todos (I, 14). Escenas que servirán como pretexto para introducirlos en la corte, y para enlazar la trama cómica con la «trágica», representada por la traición del libertino rey Bermondo hacia Elmira, su esposa. Lo más notable, aparte de la *pretesa bravura* de un don Chissiot que se presenta como «Cavaliero di Marte e non d'Amore» (I, 8, 17), es la justificación de sus actos con el *certo delirio*, remarcado por Sancho y por los personajes que van encontrando, que transmite una imagen alegre, lúdica de don Quijote, subrayada por la gran cantidad de arias con las que don

¹⁵ Paolo Fabbri muestra cómo los textos teatrales de los siglos XVI y XVII, así como las colecciones que nos quedan de los escenarios de cómicos profesionales, documentan «con dovizia il successo che all'epoca questo tipo di situazioni incontrava» (2003, 343). Es decir, el tema de la locura, provocada por un amor rechazado, que dio lugar a una moda en expansión durante el Seiscientos, cultivada por Giovan Battista Andreini (*La Centauri*) o Flaminio Scala (*La finta pazzia*, y *La pazzia di Isabella*), llegó al teatro cantado con Strozzi y su *Licori finta pazzia innamorata d'Aminta* (1627), y se pondrá con tanta frecuencia que en 1643 Giovanni Faustini, en la prefación de *L'Egisto* sostiene: «non detestare la pazzia del mio Egisto come imitazione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le scene» (en Fabbri, 2003, 344-345).

Chissiot se expresa¹⁶. De este modo, a una comicidad que lo acerca a los tipos esquematizados de la Comedia del Arte, se une una extraordinaria presencia lírica, que sirve de contraste con las tensiones amorosas que los personajes cortesanos van mostrando en la escena. Se ofrece así una imagen muy diferente de la que encontramos en Francia, y en menor medida en la comedia de Guillén de Castro, donde don Quijote aparece como un fanfarrón cobarde; es el aspecto *giocos* el que predomina en los numerosos duelos que don Chissiot entabla, con Delia, con el mismo rey Bermondo y con Sancio, que abandonará la escena vencido, dándole la oportunidad a don Chissiot de dejar el tablado con otra imagen victoriosa de *pretesa bravura*. Morosini amplifica así uno de los aspectos con los que se solía representar la locura, el de la guerra y el constante desafío¹⁷, trazando una segunda trama que no llega a cuajar, a pesar de aparecer en el título de la obra, pero cuya función es la de crear un hilo temático paralelo a lo largo de las tres jornadas, basado en el contraste de la locura bélica con la amorosa, como subraya Berenice:

Delira con la spada
Cavaliero infelice
e con amor delira Berenice
(*Don Chissiot*, III, 11, 51).

2.1. Don Quijote y la educación caballeresca

Mucho más complejo es el Quijote que Girolamo Gigli presenta en sus dramas, donde desarrolla con originalidad la locura especular y los recursos cómicos que esta proporcionaba. Girolamo Gigli, filólogo, dramaturgo y libretista polémico y controvertido conocía bien la cultura hispánica, incluso adaptó algunas comedias españolas, así como la novela de Cervantes *La fuerza de la sangre*, de la que se encuentran ecos en *Il Lodovico Pio* (1687), el segundo drama musical italiano con la presencia de don Quijote¹⁸. El drama de Gigli presenta la historia de Lodovico Pio, hijo de Carlomagno, emperador y rey de Italia, en un marco trágico que revela la

¹⁶ Como muestra Presas (2015, 195-196) el Quijote se introduce en la ópera entre otros personajes secundarios, estos personajes tenían generalmente «una participación ocasional en la acción, y, en consecuencia pocas arias a lo largo de la obra». Pero más adelante sostiene que el Don Chissiot de Morosini, «solo aparece en once de las cincuenta y cuatro escenas, sin que tengan sentido ni su aparición ni su ausencia, aunque el número de arias que tiene adjudicadas, ocho a solo y tres dúos, le da una cierta presencia».

¹⁷ «Il comportamento insano era caratterizzato anche [...] dalle sempre efficaci fantasie bellicose, in cui il matto di turno si credeva al centro di epici fatti d'arme» (Fabbri, 2003, 373).

¹⁸ Girolamo Gigli es actualmente más conocido por su obra sobre Santa Caterina di Siena, aunque fue un dramaturgo y libretista que gozó de una considerable fama en su época, apreciado no solo en Italia, sino también en la corte de Viena, donde Carlo VI lo llamó como poeta cesáreo «ed ebbe ordine di terminare il terzo atto dell'*Atalipa*» (De Angelis, 1824, 94-95). Gigli acabó el tercer acto, aunque prefirió seguir en Siena. Fue famoso por sus sátiras y diatribas contra la hipocresía y la moral reinante, y por ello sufrió dos exilios, uno en Roma y otro en Urbino. Se suele señalar una primera época en la que Gigli se inspira en el teatro español para sus melodramas, y un segundo periodo en el que imitará el teatro francés (introd. de Frenquellucci en *Lodovico Pio*, XIII)

influencia del teatro español por la complicación de una doble trama: por un lado la traición de Lotario para destituir al padre, que contiene evidentes momentos trágicos, y por otro los amores triangulares de Giuditta, Berardo (que se revelará al final como hermano desconocido de Giuditta), y Lodovico, convencido de haber sido traicionado por su esposa con Berardo. La multitud de enredos y engaños, los contrastes y conflictos de identidad se resolverán con el procedimiento clásico de la anagnórisis, el perdón real de los conspiradores y el final feliz típico del melodrama, al que se acompaña el elemento cómico.

A una primera lectura surge una pregunta, ¿qué función tiene don Quijote en esta historia? Para encontrar respuestas es significativo el paratexto, donde emerge claramente el contexto y el público para el que este drama musical nació. Ya en el frontispicio observamos la dedicatoria «Al Serenissimo Principe Gio' Gastone di Toscana», tercer hijo del Granduca Cosimo III, de dieciséis años, al que Gigli se dirige subrayando que ofrece «un imperator pio ad un piissimo principe» (*Lodovico Pio*, 5); sugiere así el valor pedagógico del ejemplo de Lodovico. En esta elogiosa dedicatoria Gigli evita nombrar a don *Chisciotte*. Mientras que un tono muy diferente se observa en el aviso al lector, donde Gigli protesta vistosamente por la censura:

Ho dovuto servire a questi cavalieri del nobile collegio Tolomei [...] Son certo che voi mi compatirete se punto sapete quanto riguardo si debba usare da chi compone per le lor scene, mentre bisogna che 'l poeta si accomodi al loro teatro, non il teatro al poeta. Determinato è il numero de' personaggi, la qualità e poco meno le parole. Non tutte le azioni sono permesse, non tutti gli affetti per lor son buoni, e quelli che sugli altri palchi compariscono con plauso degli uditori da questo sono esclusi come degni di biasimo. Voi m'intendete, o lettore, senza che mi spieghi di più (*Lodovico Pio*, 6).

Porque Gigli compuso *Il Lodovico Pio* para el *collegio* Tolomei donde trabajó como maestro de retórica, un colegio inaugurado en Siena en 1676 y dedicado desde el principio a la educación de la nobleza italiana, aunque también acudían nobles de otros países, como por ejemplo Alemania¹⁹. Apoyado por el granduca Cosimo III²⁰, estaba regido por los jesuitas, que con su visión de una instrucción global se ocupaban de la educación «caballeresca» de la próxima clase dirigente. Por eso, además de las clases de teología, filosofía y letras humanas, se practicaban ejercicios caballerescos como la esgrima, la danza y la música; y también ejercicios de recreación, como el teatro, con el que los alumnos aprendían a valorar «l'importanza di una opportuna modulazione della voce e di una accurata gestualità» (Jacona, 2000, 106). Los jesuitas, que crearon esta sala teatral dentro del colegio, privilegiaban las composiciones de tipo religioso o didáctico, aunque también dieron cabida a la

¹⁹ Es curiosa la afirmación que hace uno de sus primeros biógrafos: «Di anni ventiquattro compose la *Geneviefa* [1684; dramma recitato da sei Cavalieri Convittori del Nobile Collegio Tolomei] rappresentata in musica in quei tempi, ne' quali quest'arte non era giunta a quella perfetta delicatezza, e gran difficoltà di passaggi [...] fu cantata con sommo plauso in Roma, in Brescia, ed in altre Città d'Italia, trovandosi obbligato poco dopo a comporre altro Drama [*Il Lodovico Pio*]» (Agio, 1746, 6). La idea de que se viera obligado a escribir este drama quizás explicaría las polémicas palabras de Gigli en el prólogo al lector, aunque no tengo otras noticias sobre esta cuestión.

²⁰ Que por ejemplo cedió las caballerizas para que los alumnos aprendieran a cabalgar, y pagaba la remuneración de algunos profesores (Turrini, 2000, 25-26).

tragedia, la comedia, el drama musical o la tragicomedia pastoral. A menudo se retomaban, además, acontecimientos de la realidad para alabar a los potentes (Jacona, 2000, 112). Las obras eran representadas por y para los alumnos del colegio, y basta mirar la lista de personajes del drama de Gigli, con el nombre del alumno que los representaba al lado, para hacerse una idea del clima nobiliario en el que se celebró esta fiesta de Carnaval en el teatro del colegio: en total encontramos veintiséis nobles entre protagonistas del drama y los bailes. No es de extrañar la cautela con la que Gigli introduce a don Quijote y su relación con la alta tradición épico *romanzesca*:

Troverete che don Chisciotte usa talvolta versi presi o dal Tasso o dall'Ariosto. Non mi crediate sì temerario che io pretenda mettere in burla due autori da me riveriti e stimati come maestri della poesia; ho solamente voluto esprimere i pensieri del personaggio co' versi di que' degni poeti, per far nascere il ridicolo dal contrapposto, facendo servire una grande autorità ad una gran follia (*Lodovico Pio*, 6).

La tradición caballescica está demasiado viva para poder burlarse abiertamente de ella, y es quizás este el motivo por el que Gigli introduce en el drama a don Quijote sin aludir a un caballo (Flaccomio, 1928, 46) y solo, sin la presencia de su escudero Sancho, que lo habría hecho aparecer como un «auténtico» caballero andante. Gigli prefiere asimilarlo a las figuras de la Comedia del Arte, introduciéndolo en *medias res*, en la selva y «vestido di ferro, con lancia»; Don Chisciotte se presenta a través de un monólogo en el que introduce un tema típico del siervo, el del hambre, fundiéndolo con el discurso «alto» que el Quijote cervantino realizaba sobre la edad del oro:

Grandissima bontà degli osti antichi!
Allor, senz'altri intrichi,
la bestia e 'l cavalier mangiar potea
e forse allor avea
l'affamata virtù
quest'istesso appetito e forse più
(*Lodovico Pio*, I, 4, 16).

Gigli demuestra en varios pasajes un mayor conocimiento de la novela, por eso creo que la eliminación de Sancho y el emparejamiento con Galafrone, siervo astuto que sirve como enlace entre don Chisciotte y la Corte, tiene la función de remarcar su procedencia humilde, como el mismo Gigli señala en la comedia «serioridicola» que años más tarde compone asimismo para el colegio Tolomei, *Un pazzo guarisce l'altro* (1698). Don Quijote aparece por primera vez junto a Sancho y desarrolla una historia paralela a la de don Ramiro, loco «auténtico» por amor, fingiéndose loco para competir con él²¹. Al final el encuentro de los dos locos, su reflejarse el uno en el

²¹ De las cuatro obras que Gigli compone sobre el *Quijote*, tres melodramas y una comedia, solo en la comedia aparece el caballero junto a Sancho. El escudero es una importante ausencia en los melodramas, variante digna de un atento estudio, que los límites de espacio no me permiten realizar en esta ocasión.

otro, les hará recobrar la cordura²², en un intenso diálogo esticotímico donde se nos da a conocer el origen humilde del fingido caballero loco:

- D. RAMIRO Come potrò odiare tutte le donne del mondo se mi ama Erminda?
D. CHISCIOTTE Come posso durar di fare el cavaliere errante se non mi reggo dritto?
D. RAMIRO Non son io l'infante d'Andaluzia?
D. CHISCIOTTE Non son io il barbiere del Toboso?
D. RAMIRO Non son io don Ramiro?
D. CHISCIOTTE Non son io Mastro Antonio?
D. RAMIRO E dove [son] in queste selve, lontano dalla mia sposa?
D. CHISCIOTTE E perché [son] fuor di bottega, lontano dalla mia moglie e da' miei figliolini?
D. RAMIRO Ella, se mi ama, piangerà la mia lontananza.
D. CHISCIOTTE Se non lavoro non c'averanno il pane.
D. RAMIRO Ritorna in te stesso.
D. CHISCIOTTE Lascia la Sibilla e cavati la gonnella
(*Un pazzo guarisce l'altro*, III, 18, 318).

Don Chisciotte, «barbiere per grazia del suo specchio», desligado de la clase nobiliaria, podrá hacer todo tipo de locuras en escena, tanto en la comedia como en el melodrama, donde asistimos a una muestra de extravagancias originales y a una serie de imágenes grotescas de un personaje liberado de las exigencias del decoro, que no tenemos espacio para estudiar detenidamente aquí. Aunque podemos concluir afirmando que Gigli experimenta, ante las imposiciones iniciales del colegio jesuita, un cómico ligado a la representación literaria de la locura que tiende hacia lo grotesco en sus melodramas; en un *crescendo* Don Chisciotte se mostrará maloliente y deformado físicamente, llegando incluso a la animalización en el *Atalipa*, donde pasa una buena parte de la obra revestido con una piel de burro. Del *Lodovico Pio* a su último drama hay una experimentación y una búsqueda de recursos nuevos, por ejemplo el de la locura especular, cuya función parece ser la de mostrar los desafueros del poder, como en *Atalipa*, el último drama y el que conoce un mayor protagonismo del loco don Quijote, donde la ambientación exótica permite mostrar las arbitrariedades de un rey dispuesto a poner en peligro a su mujer, y a su pueblo, por la inseguridad que le transmite don Chisciotte, motor de la acción de este original drama. Paradójicamente, la falta de libertad compositiva se compensa con una libertad creativa que no encontramos por ejemplo en las primeras reelaboraciones francesas, que presentan a un hidalgo mucho más cercano a la novela cervantina. Destinatarios diversos para los que el origen noble de don Quijote no supone un obstáculo, pues representa al temido soldado español ridiculizado en las rodomontadas; aunque no se llega a ofrecer una imagen visual tan grotesca como las que propondrá Gigli porque, bien o mal, don Quijote en Francia es siempre un hidalgo y habría atentado contra un decoro que Gigli sortea transformando al don Quijote en Mastro Antonio, una nueva máscara, la del loco imprevisible que, a través

²² Como afirma don Ramiro en la última escena, al explicar la «strana origine della mia salute: m'incontrai con quel infelice, che delirava anch'egli, non so perché e fummo in un tempo a noi stessi scambievolmente rimedio al nostro male» (*Un pazzo guarisce l'altro*, 320).

de un juego sutil de alusiones viaja por las cortes medievales, griegas o del Perú, revelando las incongruencias y las «locuras» de una clase nobiliaria que denunciará más abiertamente en la segunda fase de su producción, la que retomando el *Tartufo* de Molière le sirvió para denunciar la hipocresía en su más famoso y conocido *Don Pilone*.

§

Bibliografía citada

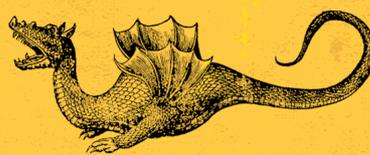
- Agieo, Oresbio, *Vita di Girolamo Gigli sanese detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Siena, Stamperia all'insegna di Apollo, 1746.
- Alonso, Dámaso, «Sancho-Quijote; Quijote-Sancho», en *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962.
- Asor Rosa, Alberto, *La narrativa italiana del Seicento*, en *Letteratura Italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, v. 3 *Le forme del testo*, t. II *La prosa*.
- Baras Escolá, Alfredo, «Teatralidad del *Quijote*», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 98-101.
- Capucci, Marino, «Alcuni aspetti e problemi del romanzo del Seicento», *Studi Secenteschi*, 1: 2 (1961), pp. 23-44.
- De Angelis, Luigi, *Biografia degli scrittori sanesi*, Siena, Stamperia comunicativa, 1824.
- Díaz-Plaja, Guillermo, «El *Quijote* como situación teatral», en *Cuestión de límites*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 11-136.
- Don Chissiot* = Morosini, Marco, *Il Don Chissiot della Mancina, Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di Canal Regio*, Venezia, Francesco Nicolini, 1689. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Roma 40. 9.C.11.4.
URL: < http://books.google.it/books?vid=IBNR:CR001064795&redir_esc=y >
(cons. 20/08/2016).
- DQ* = Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Crítica, 1998.
- Dorsi, Fabrizio, «L'opera impresariale (1637-1694)», en *Storia dell'opera italiana*, ed. Fabrizio Dorsi y Giuseppe Rausa, Milano, Mondadori, 2000.
- Fabbri, Paolo, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Faliu-Lacourt, Christiane, «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Atlanta Ga., 1989, pp. 453-466.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1999.
- Flaccomio, Rosaria, *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli XVII e XVIII e il Don Chisciotte di G. Meli*, Palermo, S. Andò e Figli, 1928.
- Jacona, Erminio, «A scuola con Vittorio Alfieri: il teatro del Collegio Tolomei dal 1676 al 1820», en *L'istituto Celso Tolomei. Nobile collegio-convitto nazionale (1676-1997)*, ed. Roberto Giorgi, Siena, Tipografia Senese, 2000.
- Jurado Santos, Agapita, «Lope, Cervantes y *La ilustre fregona*», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. María Grazia Profeti, Firenze, Alinea, vol. III, 2000, pp. 63-83.
- , *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- , «La génesis de don Quijote y Sancho Panza como tipos cómicos, entre España y Francia, hasta 1642», *Anales Cervantinos*, en prensa.
- Lodovico Pio* = Gigli, Girolamo, *Il Lodovico Pio*, en *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, ed. Chiara Frenquellucci, Firenze, Olschki, 2010, pp. 5-75.

- Mamone, Sara, «Accademie e opera in musica nella vita di Gian Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del Granduca Ferdinando», en «*Lo stupor dell'invenzione*». Firenze e la nascita dell'opera, ed. Piero Gargiulo, Firenze, Olschki, 2001, pp. 119-137.
- Mancini, Albert N., «Note sulla Poetica del Romanzo italiano del Seicento», *Modern Language Notes*, 81: 1 (1996), pp. 33-54.
- Martín Morán, José Manuel, «Los escenarios teatrales del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24 (1986), pp. 27-46.
- Mata Induráin, Carlos, «Burlas carnavalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios», *Signos literarios y lingüísticos*, 2 (2003), pp. 51-71.
- Niso Galvani, Livio, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*. Memorie storiche e bibliografiche, Bologna, Forni Editore, 1879.
- Pini, Donatella, «Don Chisciotte in Italia. Da hidalgo a cittadino», *Quaderni di lingue e letterature*, 22 (1997), pp. 101-119.
- , «Il *Quijote* in Italia: prime rielaborazioni. Adriano Banchieri», en *Studi linguistici e letterari tra Italia e Mondo Iberico in età moderna*, ed. Michela Graziani y Salomé Vuelta, Firenze, Olschki, 2015, pp. 63-74.
- Presas, Adela, «Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 189-202.
- Prodezza di Don Chissiotto* = Banchieri, Adriano, *Prodezza di Don Chissiotto*, en *Trastulli della villa distinti in sette giornate*, Venezia, Antonio Giuliani, 1627, pp. 68-69. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Roma 6. 36.A.3.
URL: < http://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000549845&redir_esc=y >
(cons. 16/08/2016)
- Spera, Lucinda, *Il romanzo italiano del tardo Seicento. 1670-1700*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- , «“Un poema imperfetto, mostruoso e pessimo”: spunti di riflessione teorica sul romanzo italiano del Seicento», *Bollettino di italianistica*, 6 (2009), pp. 168-177.
- Tammaro, Ferruccio, «“Don Chisciotte” vs “Don Quijote” nel teatro musicale italiano del primo settecento», *Studi Ispanici*, 2 (2006), pp. 19-50.
- Treccani = *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, URL < <http://www.treccani.it/vocabolario/vocabolario/> > (cons. 20/08/2016)
- Turrini, Patrizia, «Il nobile collegio Tolomei», en *Un grande ente culturale senese. L'istituto Celso Tolomei nobile collegio-convitto nazionale (1676-1997)*, ed. Roberto Giorgi, Siena, Tipografia Senese, 2000, pp. 17-52.
- Un pazzo guarisce l'altro* = Gigli, Girolamo, *Un pazzo guarisce l'altro*, en *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, ed. Chiara Frenquellucci, Firenze, Olschki, 2010, pp. 245-321.
- Vazzoler, Franco, «Don Chisciotte e le “genti americane”: comicità ed esotismo nell'*Atalipa* dramma per musica di Girolamo Gigli», *Annali d'Italianistica*, 10 (1992), pp. 190-210.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Mezzogiorno aragonese e settentrione cortigiano: una direttrice per la diffusione delle culture iberiche in Italia

Jacopo Gesiot
(Università degli studi di Udine)

Abstract

Questo lavoro si propone di ricostruire un ipotetico tracciato di diffusione della cultura iberica in Italia, principiato a partire dal prestigioso catalizzatore della corte aragonese di Napoli, e via via ramificatosi attraverso i centri dell'Italia padana a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Visti i primi contatti a opera di mercenari, studenti ed ecclesiastici, si passa a studiare la fioritura della cultura plurilingue raccolta attorno ad Alfonso di Trastámara nel quadro della rete di relazioni, soprattutto matrimoniali, intessute con le corti settentrionali. Sulla scorta dei vari accasamenti, a cui si somma quello splendido di Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este, si spargono attraverso la penisola intrattenitori e artisti di diversa qualità, interpreti di una letteratura, talvolta estemporanea, che finisce per interessare pure intellettuali di peso, come il Bembo e l'Equicola, arbitri di una cultura cortigiana che, ai suoi margini, si apre alle novità originate nella Penisola iberica. Al termine di questo *excursus*, interrotto con l'incoronazione bolognese di Carlo V, si raccolgono i segnali di un'assimilazione ormai compiuta, e, come si suggerisce nell'ultima sezione, sfociata nei primi accenni di un'operazione critica e di sistemazione, parallela al recupero delle lettere provenzali, che provvederà le condizioni per i primi passi della romanistica cinquecentesca.

Parole chiave: Italia e Spagna, relazioni culturali, Napoli aragonese, Gonzaga, Este.

The present work aims to reconstruct an hypothetical blueprint of the spread of Iberian culture in Italy, which gradually extended to the centers of Northern Italy between the 15th and the 16th centuries, since the settling of the Aragonese court in Naples. Starting from the first contacts thanks to mercenaries, ecclesiastics and university students, the essay continues analysing the flowering of the multilingual culture gathered around Alfonso of Trastámara, related to the northern courts through nuptial agreements. As a result of various marriages, included the matrimony between Lucrezia Borgia and Alfonso d'Este, several Spaniard poets and entertainers left the South directed to the Po valley, where they diffused models of literature –sometimes extemporaneous– that eventually interested important intellectuals such as Pietro Bembo and Mario Equicola, arbiters of a courtesan culture slightly opening to Iberian literatures. The conclusion of the present article outlines the first attempts of interpretation of this production and the effort to compare romance languages and culture during the Renaissance, in parallel with the redicosvery of Occitan literature, as the definitive proof of complete assimilation and consequent criticism.

Keywords: Italy and Spain, cultural relations, Aragonese Naples, Gonzaga, Este.



1. In queste pagine si cercherà di mettere a fuoco la ricezione delle lettere iberiche in Italia a partire dall'avvento di Alfonso V d'Aragona (1394-1458), «qui primus Hispanici sanguinis stirpem ut in ea diu regnaret, Italiae inseruit» (Giovio, 1551, 122), e la progressiva familiarità dell'aristocrazia italiana con queste, la quale, una volta apparentatasi, finirà per acquisirne i codici ed ereditarne le maniere. Al di fuori di un passaggio iniziale a proposito dei primi movimenti da una penisola all'altra di mercanti, soldatesche e studenti universitari sin dal XIII secolo, e senza contare il rifugio, alla fine del XV, di numerosissimi ebrei ispanici, nelle pagine che seguono si andrà a considerare con attenzione l'influenza delle diverse categorie di uomini di lettere e produttori di cultura, su vari livelli, dagli umanisti, ai poeti cortigiani e fino ai cantori che, a partire dal XV secolo, giunsero dai domini catalani e castigliani al seguito delle potenti dinastie dei Borgia e dei Trastámara. Si presterà quindi un'attenzione particolare al riverbero settentrionale della temperie iberica propria dell'aula napoletana che, per effetto dei vari compromessi matrimoniali con la dinastia aragonese, una volta irrobustitasi per convergenza durante i pontificati valenzani, si estenderà soprattutto alle corti di Milano, Ferrara e Mantova. Nella fase considerata, quella a cavallo tra Quattro e Cinquecento, non si potrà certo parlare di un flusso robusto, di un interesse conclamato per le letterature di Spagna, ma di una propagazione che, per rivoli e infiltrazioni, condurrà a singoli fruitori (e interpreti) di rilievo, segnalatisi per gusto e cortesia, e premonitori della passione cinquecentesca per il libro spagnolo in originale e in traduzione¹; d'altronde, il passaggio di secolo è segnato da una crescente apertura della corte nei confronti della variante ispanica, a fronte di forme romanze più consuete, quali la francese e, alla lontana, la franco-veneta, quindi da una disponibilità di natura aristocratica, secondo il progresso della moda spagnola, e al contempo, come si vedrà più avanti, di marca erudita, stravagante, dato il marchio di novità.

A questo proposito un rilievo del Castiglione, presente già nella prima redazione del *Cortegiano* (1515), sanciva il recupero ormai compiuto da parte della lingua di Spagna su quella francese, se non addirittura il suo sorpasso, come annotava pure Vittorio Cian²:

Il medemo intraviene del saper diverse lingue, il che io laudo molto nel cortegiano, et massimamente la spagnola et la francese, perché il commertio di l'una et l'altra natione è molto frequente in italiani et con noi sono queste due piu conformi che alcuna delle altre; oltre che quelli dui Principi sono potentissimi, et ne la pace et guerra sempre hanno la corte piena di

¹ Per il successo della stampa spagnola in Italia e la formazione di un canone si veda Lefèvre (2012), in particolare il capitolo *Un canone inverso: il catalogo dei libri spagnoli nella Libreria di Anton Francesco Doni*. Per una prospettiva più localizzata, cfr. Petrella (2004). Per un'idea delle relazioni tipografiche tra le due penisole, cfr. Rhodes (2004).

² Cfr. Cian (1947, 170): «Più diffusa al seco in seguito la conoscenza dello spagnuolo, più diffusa che non quella del francese, che anche alquanto più tardi (1527) in una corte così colta come quella di Ferrara, appariva tanto difficile, da far rinunciare alla recita del Menecmi tradotti appunto nella lingua d'oltr'alpi».

nobilissimi cavaglieri, che per tutto 'l mondo si spargono et a noi pur troppo bisogna conversargli³.

Si eviterà di passare in rassegna le tappe conseguenti al traguardo del 1530, anno dell'incoronazione bolognese di Carlo V d'Asburgo e principio dell'egemonia spagnola in Italia, ma saranno evidenziati quegli indizi che, a partire dall'ingresso a Napoli di Alfonso V d'Aragona nel 1442, rimandino alla dimestichezza delle corti italiane con le culture iberiche: nella fattispecie si tenterà di mostrare una scansione di eventi che, lungo un'ipotetica direttrice Sud-Nord, possano documentare la progressiva esperienza di queste da parte di un pubblico interessato, e tuttavia non ancora pienamente consenziente, date le altissime pretese della dottrina umanistica, tenendo pur sempre presente la marginalità di una simile propensione, in particolare nell'arco di tempo prescelto, evitando così di sistematizzare accenti irregolari, che, nonostante acquisiscano via via carattere endemico, si accreditano proprio per la loro rarità.

2. Una presenza iberica non occasionale sul suolo italiano, tolte le prime colonie di mercanti catalani, risale ai fatti posteriori alla rivolta del Vespro (1282) e agli eventi che videro Pietro III d'Aragona ereditare i domini siciliani in seguito al precedente matrimonio con Costanza di Svevia, primogenita di Manfredi⁴. Nel corso dell'espansione catalano-aragonese nel Mediterraneo, che a partire dal 1326 avrebbe incluso la Sardegna, la campagna di Sicilia aveva favorito l'arrivo di contingenti catalani nella penisola, presto schieratisi al soldo delle fazioni guelfe d'Italia e in particolare quale truppa mercenaria della corte angioina di Napoli (Ferrer i Mallol, 1996). I cronachisti d'età comunale ricordano l'irruzione di queste soldatesche, che si spinsero fino alle città della Pianura Padana, come Parma, Bologna e Ferrara, permanendo, come in quest'ultimo caso, nel ricordo popolare:

Ma perche la fuga, ch'ebbero i catalani da ferraresi, fu nel ventidue di luglio, giorno della festività di santa Maddalena; fu dipoi permesso, che per memoria di quel fatto i fanciulli ogni anno con le mani et con le frombe si tirassero frutti et herbaggi portati da quella stagione: rappresentando la fattione de ferraresi contra catalani, col dividersi, et rincalciarsi reciprocamente dall'un capo all'altro della piazza (*Historia de principi di Este*, 243)⁵.

Si tratta dei celebri *mugaveri* che in un certo senso anticipano, almeno nella memoria storica degli italiani, il soggiorno, sebbene di tutt'altra natura, di quei letterati-cavalieri che, al seguito dei Trastámara, avrebbero condiviso nel

³ Cito dalla trascrizione del ms. Vat. lat. 8205 curata da Zorzi Pugliese (2012).

⁴ Non si approfondirà la condizione siciliana in quanto, secondo De Blasi e Varvaro (1988, 236), «i legami con la Catalogna, attivi sul piano linguistico (oltre che politico, economico, religioso), non comportarono conseguenze culturali».

⁵ Nella trascrizione mi limito a sciogliere i compendi, separare graficamente *u* da *v* e adeguare le maiuscole e l'impiego degli accenti all'uso moderno. Si vedano inoltre il *Chronicon Parmense* (1902, 140) e il *Chronicon Estense* (1908, 66). Per la compagnia catalana di Ferrara, cfr. Ferrer i Mallol (1965).

Quattrocento i frutti del Rinascimento italiano⁶. L'affacciarsi delle genti ispaniche in Italia è dunque segnato fin dall'inizio da una certa turbolenza, prodotto da situazioni traumatiche e assunto quale compito da una classe di guerrieri con le rispettive *gentes*, dalle famiglie almogavare fino ai potentissimi clan dei Guevara e degli Ávalos: in definitiva le relazioni fra italiani e ispanici risponderanno spesso, e sin dai primi contatti, a una certa dinamica tra invasore e invasore che permetterà ai letterati più raffinati d'interpretare l'idea oraziana di una *Graecia capta* vendicatrice dei propri occupanti⁷.

Naturalmente non tutte le interazioni incorse fino al Cinquecento sono riducibili a questo modello, in quanto a partire dal XIII si assiste al trasferimento in Italia di singoli individui, o di diverse categorie sociali, come quella degli studenti, attratti dalla reputazione di cui godono le università italiane, Bologna su tutte, dove si distinguono le due *nationes* spagnola e catalana (Tamburri, 1999); è inoltre accertato che, mentre lo studio emiliano continua a rappresentare una sicura leva di promozione sociale per gli aspiranti giuristi, col passare del tempo un numero sempre maggiore di spagnoli, catalani e portoghesi, spinti dall'intensificarsi delle relazioni politiche tra le due penisole nel corso del XV secolo, eleggeranno diversi tra gli *studia* dell'Italia padana per formarsi, oltre che in diritto civile e canonico, pure in medicina e filosofia naturale (Grendler, 2002). Sono per primi gli aspiranti funzionari della cancelleria aragonese, alla fine del Trecento, ad assimilare, insieme alle regole dell'*ars dictatoria*, i principi della retorica classica, a saggiare il rigoglio delle novità filologiche e degli *studia humanitatis* (Olivar, 1936; Badia, 1988); anche ammessi i notevoli progressi introdotti nelle lettere catalano-aragonesi dagli scambi con la corte avignonese di Benedetto XIII e con quella francese di Carlo V il Saggio, è certamente nel corso del Quattrocento che la formazione italiana di umanisti quali Jeroni Pau, Joan Margarit e Joan Ramon Ferrer, quest'ultimo pure uditore di Guarino a Ferrara, inaugura la stagione più florida dell'umanesimo catalano⁸. Lo stesso discorso vale per la cultura umanistica di Castiglia, annunciata dalla nuova sensibilità letteraria invalsa alla corte di Juan II, ma pienamente realizzata ad opera delle sue avanguardie in Italia legate alla curia romana, quali Rodrigo Sánchez de Arévalo, Alfonso de Palencia e

⁶ Quanto ai nobili al seguito di Alfonso V, questi erano pure ricordati per i modi rapaci e bellicosi, almeno secondo quanto il marchese Borso d'Este faceva presente al sovrano: «li quali [Catelani], sequondo che a nui è mostrato chiaramente, piu tosto desfano lo facto dela V. Maysta che lo fazano; e questo per loro superbie, mali modi e tiranie grandissime, che, eviderter, uxano verso questi de lo Reame, et anche perche li voleno tenere sotto pedi et signorezarli con desonesti modi, e per ogni cosa gli voleno dire vilania e manazarli», cfr. Foucard (1879, 714).

⁷ A proposito dell'impressione sui conquistatori ispanici si vedano i versi esemplari del Pontano (*Carmina*, 430) indirizzati a Girolamo Borgia: «His consedit avus, terra delectus Ibera, / quem procul a patria Martis abegit amor. // Te nec bella iuvant, nec te iuvat aereus ensis, / parta nec hostili praeda cruore placet».

⁸ Così Vilallonga (2001, 482) commenta l'inventario *De viris illustribus catalanis* di Pere Miquel Carbonell: «Li és igual que l'obra dels seus il·lustres sigui breu o extensa, mèdica o literària, o fins i tot que no existeixi. Per a Carbonell si el protagonista de la biografia sabia llatí i grec, si el protagonista havia estudiat a Itàlia, si el protagonista havia tingut relació amb Itàlia, aquests ja eren motius suficients per incloure'l dins del seu catàleg». Quanto alla presenza ferrarese di Joan Ramon Ferrer, cfr. Cobos (1995, 133).

Fernando de Córdoba, quest'ultimi due vicini al Bessarione, e alle università della penisola, come Elio Antonio de Nebrija, l'alunno più famoso del Collegio spagnolo di Bologna⁹.

Insomma, provato il debito iberico, variamente quantificato, nei confronti della scuola umanistica italiana, si rileva in definitiva, a monte di questo risultato, una cospicua migrazione di brillanti uomini di cultura, per un verso da sgrezzarsi al nuovo metodo, per l'altro tramite di saperi originali, dal tomismo salmantino al lullismo di ritorno, che tra Quattro e Cinquecento arriveranno pure a dare il proprio contributo, più o meno rilevante, al Rinascimento e a suscitare una certa approvazione da parte dei dotti italiani (Vasoli, 1980; Cappelli, 2004). Ma la corte per eccellenza dove italiani e ispanici si trovano a vivere a stretto contatto e a collaborare nella risposta alle medesime esigenze ideologiche è senz'altro quella di Alfonso V il Magnanimo, impiantata sul suolo italiano, ma fortemente immaginata da un sovrano di origine ed educazione ispanica, popolata da un'aristocrazia guerriera pan-iberica e al contempo polo d'attrazione per alcune delle menti più raffinate di tutto il Mediterraneo.

3. Divenuto nel 1443 *rex utriusque Siciliae* Alfonso di Trastámara, sovrano d'Aragona, è ormai alle soglie dei cinquant'anni, metà dei quali votati al sogno di riscuotere l'eredità angioina nel Mezzogiorno d'Italia (Ryder, 1990); sin dai primi tempi della spedizione, a margine delle fatiche militari, sostenute con spirito da autentico *caballero andante*, Alfonso manifesta una profonda sensibilità per l'avanzamento della cultura italiana e si circonda da subito di umanisti come Porcellio dei Pandoni, il Panormita e Lorenzo Valla, mentre altri, tra cui Bartolomeo Facio, Giovanni Gioviano Pontano, Pier Candido Decembrio, Gregorio da Tiferno, Lorenzo Buonincontri, Poggio Bracciolini e Giannozzo Manetti lo raggiungeranno nel corso della lunga dimora napoletana (Delle Donne, 2010)¹⁰. Nonostante la prevalenza di cortigiani autoctoni, la sede napoletana del sovrano d'Aragona è popolata da una nutrita comunità di origine iberica, alla quale, tra le altre cose, sono affidati i principali compiti funzionali, al punto da spingere l'aristocrazia locale a lamentarsi dell'esclusione dagli uffici più importanti (Cappelli, 1997, 90)¹¹; se con la

⁹ Per la relazione tra l'umanesimo italiano e spagnolo si vedano le varie interpretazioni di Rico (1978), Gómez Moreno (1994) e González Rolán (2003).

¹⁰ A fronte dell'ideale militare-cavalleresco, evidenziato anzitempo da Giménez Soler (1909, 7), dove si richiama l'invito di Alfonso a «exercir en diversas partidas del mondo los strenuos actos de cavalleria», il marchese di Santillana, pur descrivendo nella *Comedieta de Ponça* un «rey e cavallero... e luzero de bello e miliçia» (*Comedieta*, 81), ricorda tuttavia che fin dalla giovane età aveva dimostrato uno spirito liberamente predisposto allo studio; la sua passione per la classicità è poi provata, prima ancora di giungere in Italia, dalla ricerca delle *Historiae* di Pompeo Trogo, delle decadi di Tito Livio e dalle epistole di Seneca, però «en romanç» (Rovira, 1990, 26).

¹¹ La prova di tale predominio è data, oltre che dall'origine dei collaboratori più stretti del sovrano, pure dalla precedenza del catalano tra gli idiomi impiegati dalla cancelleria, ovviamente latino a parte, come chiarisce Ryder (1990, 48 e 256). Una testimonianza dell'eccesso d'incaricati ispanici è infine

morte di Alfonso e la separazione dei due regni d'Aragona e di Napoli molti personaggi rientreranno in patria, altri converranno di restare alle dipendenze del nuovo re Ferdinando I (1424-1494), detto Ferrante, accreditando, quale fattore di futuro rilancio di tanta ispanità, la definitiva acclimatazione di molte delle famiglie giunte nel 1443: oltre ai celebri Cardona, d'Ávalos e Guevara vale la pena di ricordare quei clan che lasceranno le proprie tracce negli annali del Settentrione cortigiano, come i García di Mantova, da cui discesero Battista e Tolomeo Spagnoli¹².

Un'altra stirpe legata all'impresa alfonsina, e altresì responsabile dell'attecchire della cultura ispanica, specie quella di marca valenzana, in Italia, è poi quella dei Borgia, il cui papa antesignano, Callisto III (1378-1458), Alonso Borja prima del 1455, aveva a lungo servito il Trastámara come consigliere. Un legame con la città di Valenza, dove Alfonso aveva stabilito la propria corte tra il 1425 e il 1431, è vivo, oltre che nel ricordo per il poeta Jordi de Sant Jordi, nelle diverse relazioni con le voci più rappresentative di quell'ambiente, mantenute o inaugurate durante gli anni napoletani: Ausiàs March (Torró, 2005), Joanot Martorell (Villalmanzo, 1995, 179-181) e il segretario Joan Olzina, per Ferrando (2013) autore del *Curial i Güelfa*¹³. A questi si possono accostare i nomi di coloro che compongono versi in castigliano, la lingua impiegata con maggior frequenza per la creazione poetica nell'aula napoletana, soprattutto quelli del gruppo formato da Carvajal, Juan de Tapia, Juan de Andújar, Diego del Castillo, Fernando de Guevara, Suero de Ribera, Diego de Saldaña e Pedro Torrellas¹⁴.

Senza insistere oltre sul vigore della comunità iberica presso la corte alfonsina, è necessario ribadire, quale marca d'originalità, che l'iniziativa di questo sovrano favorì sempre la commistione, a parte talune specializzazioni, come si è visto a esempio per la poesia, tra le diverse anime di una corte cosmopolita e plurilingue di letterati coesi nella celebrazione del proprio mecenate (Delle Donne, 2015):

Les relacions culturals que ens cal considerar tenen, en els anys que van del 1416 al 1516, quatre vehicles lingüístics que gosaria afirmar que eren entenedors a tot home culte que es trojava integrat en els dominis del Magnànim i dels seus successors immediats d'allà i d'ençà: el llatí, l'italià, el català i el castellà (Riquer, 1978, 211).

L'insediamento sul suolo italiano di un'organizzazione di letterati così disomogenea, ma al contempo così risolutamente centripeta e costruttiva, produsse dei riverberi, più o meno intensi, in contesti distanti dall'epicentro dell'iniziativa, ad esempio in taluni ambienti padani, che si ritrovarono quindi coinvolti, ora per

data da Borso d'Este, che però utilizza in maniera indiscriminata l'etichetta di *catalani*: «Pare che la V. Maysta non se fidi de veruno Italiano, ne anche ne ami, ne voglia veruno» (Foucard, 1879, 714).

¹² Quanto all'educazione di Ferrante, Pontieri (1969, 35) sottolinea la difficoltà nell'assimilare i tratti della cultura italiana e la rilevanza dell'impronta ispanica nella sua formazione.

¹³ Per la presenza di altri poeti in lingua catalana si veda anche Torró (2009).

¹⁴ Sono i poeti dei *cancioneros* alfonsini. Per la poesia iberica alla corte aragonese si vedano Gargano (1994) e Vozzo Mendia (1995). Si tenga poi presente quel fenomeno di *castellianització* culturale che interessò diversi dei nobili e degli autori catalani e di cui parla Fuster (1975, 179).

l'associazione dei propri intellettuali alla corte napoletana, ora attraverso le politiche matrimoniali degli anni dell'apogeo aragonese¹⁵.

Al fine di delineare i termini di questa diramazione è necessario considerare in primo luogo le risorse linguistiche della corte napoletana: il catalano, lingua eletta al pari del latino per la comunicazione cancelleresca, era pure parlato da molti degli operatori culturali quali bibliotecari e maestri della scuola privata regia, tuttavia senza ottenere quel grado di consenso nella comunicazione letteraria accordato al castigliano e all'italiano, coltivato anche da certi poeti spagnoli, e diffuso nonostante le incertezze dei molti destinatari stranieri (Coluccia, Cucurachi, Urso, 1995; Compagna, 2000).

A tanti codici differenti corrispondeva pure un patrimonio ricchissimo di risorse librarie, rappresentato al più alto grado dalla magnifica biblioteca napoletana dei re d'Aragona, giacimento multilingue in cui confluiva il fiore della produzione culturale dei diversi domini della corona (López-Ríos Moreno, 2005; Toscano, 2009). Basta gettare uno sguardo ai primi inventari alfonsini per avere prova dell'ampio spettro (*frances, lati, castella, lenga aragonesa e cathalana*) di una raccolta, ancora in germe, che diventerà una delle collezioni più importanti del Rinascimento¹⁶. Sorvolando sulla mole del fondo in latino riferito dagli inventari successivi, certo considerato la sezione più preziosa, si registra altresì l'entrata nella collezione di testi in volgare provenienti dalla Penisola Iberica, anche in seguito alla sistemazione napoletana di questa, stando a quanto testimoniano le cedole della biblioteca: ad esempio Alfonso ordina a Valenza nel 1442 «un libre appellat lo saltiri o laudatori del Reverend Maestre Francesch Eiximenis» (Giménez Soler, 1909, 237), mentre sotto Ferrante sono allestiti un «cançoner per lo Senyor Rey» (De Marinis, 1947, 253, cedola n. 334), una «storya spanica» per il Duca di Calabria (290, n. 748), un «libro de la stola scripto in castigliano» (295, n. 789), e si raccolgono testi di carattere pratico in «letra spanyola» (258, n. 401), tra i quali un «libro nomine Manuel Dies traducto de catalano in italiano» (288, n. 719), probabilmente una copia del *Libre de la menescalía*, e un non meglio precisato «libre intitulat darmes» (263, n. 527); ancora si rilegano «uno libro nominato la Doctrina morale in catalano» e un «Fiore de vertute in catalano» (292, n. 769), e inoltre Cola Rabicano illumina «uno Canczonero de octavo de foglio» (281, n. 649). Di un certo interesse risulta poi la testimonianza della preparazione di volumi destinati all'Italia settentrionale, secondo quanto si ricava dal progetto di «fer scriure I biblia per la Ill. ducica (*sic*) de Milan» nel 1463 (245, n. 190) e dal ricordo datato 1474 della rilegatura di «xxii volums de libres de la illustrissima duquesa de Ferrara» (262,

¹⁵ Se del movimento di umanisti alla volta della corte alfonsina qualcosa si è detto e dei traffici matrimoniali qualcosa si dirà più avanti, vale la pena ricordare che taluni letterati italiani si volsero pure verso la Penisola Iberica: al di là dei vari Lucio Marineo Siculo e Pietro Martire d'Anghiera, favoriti presso la corte dei re cattolici, è il caso di menzionare l'esplorazione precoce delle biblioteche spagnole da parte di Angelo Decembrio, viaggiatore nella Penisola in diverse occasioni tra il 1450 e il 1458, ora per conto degli Sforza, o forse degli Este, ora su mandato di qualche nobile napoletano, e ospite d'onore presso la corte del Principe di Viana (Cruells, 1933).

¹⁶ Per gli inventari più antichi, cfr. González Hurtebise (1907) e Alós-Moner (1924). La ricostruzione più completa è quella di De Marinis (1947-1952).

n. 510). Il fatto che la raccolta arrivi a comprendere numerosi titoli italiani, ora scelti tra quelli canonici, ora derivati dalla tradizione epicorica, e insieme acquisire un catalogo di opere ibero-romanze, dimostra la funzione mediatrice di un'istituzione in grado di rappresentare e connettere le due penisole¹⁷.

Un repertorio di questa entità, un amalgama tale, oltre a cimentare le competenze linguistiche dei letterati in rapporto con gli aragonesi, permetteva l'accesso da parte degli italiani a una cultura fino a quel momento abbastanza remota: ad esempio si ha notizia della richiesta di opere di storia ispanica per conto di Flavio Biondo (*Scritti inediti e rari*, 1927, 147-153) e Lorenzo Valla (Gómez Bayarri, 2012, 28) e quindi del disappunto di quest'ultimo per la sola disponibilità di fonti in lingua volgare, come la *Crónica General* di Alfonso X, opera che pure cominciava a rivenerci nelle biblioteche signorili del Nord, come quella sforzesca, dove nel 1488 si registra una «Cronaca di Alfonso X in spagnolo in carta» (Fumagalli, 1990, 23 e 257), e quella estense, che, in base a un inventario del 1474, custodiva forse, oltre a un codice delle *Siete partidas*, le cronache catalane di Bernat Desclot e Ramon Muntaner, secondo l'interpretazione di Ezio Levi delle voci «Ragonese» e «Monzator» (Bertoni, 1903, 91; Levi, 1933, 471). Gli storici ispanici infatti cominciavano a suscitare allora una certa attenzione transnazionale, ad esempio quali modelli per gli storiografi alfonsini, come nel caso di Bernat Desclot e Álvaro García de Santa María (Delle Donne, 2015, 152-153).

La lingua *spagnola*, come veniva spesso definita pure quella catalana, non era infatti sconosciuta a Milano e a Ferrara, come dimostrano la richiesta di un «libro di cазze in spagnolo» da parte di Galeazzo Maria Sforza (D'Adda, 1875, 57) e l'offerta a Ercole I d'Este di «duo libri... de moralitade in lingua spagnola, in versi» (Bertoni, 1903, 65), come ancora l'indirizzo a quest'ultimo alla fine del 1480 di un componimento scritto in castigliano, ma forse da mano catalana, a proposito della conquista turca di Otranto (Bertoni, 1905a, 10-15). D'altronde Ercole doveva avere un'ottima pratica della lingua castigliana, avendo trascorso la giovinezza a Napoli tra il 1445 e il 1460 assieme al fratello minore Sigismondo, quest'ultimo ammesso nella cerchia più stretta del Magnanimo, e anche di quella catalana, a quanto si evince dal commento dell'oratore estense presso la corte aragonese, che non si disturba a tradurre la copia di lettere in lingua spagnola, dal momento che «V.S. la intende benissimo» (anche in questo caso per lingua spagnola s'intende il catalano)¹⁸.

¹⁷ Altri titoli si possono individuare nell'inventario della biblioteca del principe di Taranto Ferdinando d'Aragona, figlio maggiore di Federico III, ultimo re aragonese di Napoli, senza però poter isolare con sicurezza i testi acquisiti nel corso del periodo italiano, in quanto il documento venne redatto nel 1550 al momento del lascito del fondo al monastero di San Miguel de los Reyes di Valenza. Più in generale si tenga presente l'indicazione di López-Ríos secondo cui «es posible incluso que algunos de los que sí pertenecieron a la biblioteca no se anotaran en los catálogos de la misma, bien porque por la lengua se consideraban textos secundarios, bien porque no estaban en lujosos manuscritos. Tengamos en cuenta que la colección real estuvo siempre en manos de competentes bibliotecarios, capaces de sopesar el distinto valor de cada libro como objeto físico y, aunque hay excepciones, no eran precisamente los códices en vulgar los de más bella factura» (López-Ríos Moreno, 2005, 53).

¹⁸ Ercole e Sigismondo erano stati qui inviati dal fratellastro Leonello d'Este marchese di Ferrara: «Hercule était lui-même un personnage très connu à Naples. Il y avait été envoyé dès 1444 pour y

Competenze di questo tipo erano certo derivate dalla frequentazione diretta della corte aragonese, come nel caso dei due estensi, e ancor più erano guadagnate attraverso le unioni matrimoniali, come per Ippolita Maria Sforza (1445-1484), andata in sposa nel 1465 ad Alfonso d'Aragona Duca di Calabria e infatti ricordata intenta alla lettura di un libro spagnolo da parte del marito (Motta, 1886, 178). La prima promessa sposa a lasciare Napoli per il Nord è viceversa la figlia, seppur illegittima, del Magnanimo, Maria d'Aragona (1425-1449), accasatasi nel 1444 con Leonello d'Este, seguita nel 1473 dalla nipote Eleonora (1450-1493), figlia secondogenita di Ferrante, condotta in corteo al futuro marito, Ercole I, dal fiore dell'intellettualità ferrarese, come i cortigiani Niccolò da Correggio e Matteo Maria Boiardo recatisi a Napoli per scortarla¹⁹. Quanto poi alle casate milanesi, se un solido legame con gli aragonesi risaliva al tempo della prigionia di Alfonso presso Filippo Maria Visconti, Isabella d'Aragona (1470-1524), figlia di Alfonso II, diviene per giunta duchessa di Milano attraverso le nozze con Gian Galeazzo Maria Sforza nel 1488 (Dina, 1919). Altrettanto interessante è il movimento lungo la medesima direttrice di poeti e artisti di vario genere provenienti dalla corte napoletana, come Juan de Tapia, presente a Milano, e Juan Valladolid, raccomandato presso i Gonzaga e gli Sforza dai dinasti aragonesi, senza contare presenze minori e poco documentate, ma probabilmente più frequenti, come quella del buffone spagnolo Gianicho, ospite alla corte di Mantova²⁰.

I nomi di Juan de Tapia e Juan de Valladolid ritornano anche in un monumento della poesia *cancioneril* di area napoletana quale il *Cancionero de Estúñiga* (Salvador Miguel, 1977), summa della lirica di corte copiata, insieme ad altre raccolte, nel corso del primo decennio del regno di Ferrante, a riprova del fatto che gli effetti, seppur più compassati, della dimora ispanica si estesero oltre l'esuberante fase alfonsina (Salvador Miguel, 1990; Vozzo Mendia, 1995). Al di là di questo slittamento cronologico bisogna poi tener conto di un allargamento geografico, e non di poco conto: se infatti è naturale che queste raccolte uscissero dalla corte e circolassero tra le famiglie aristocratiche (Vozzo Mendia, 1995, 176), è tuttavia più sorprendente che il *cancionero* napoletano condivida lo stesso antigrafo dell'antologia cosiddetta *Cancionero de la Marciana* (Varvaro, 1964; Zinato, 2005), trascritta a Venezia da mano veneta intorno al 1470, in una fase di poco precedente, sebbene senza correlazioni

faire son éducation, pour ainsi dire, à la cour splendide d'Alphonse Ier. Il fut donc élevé presque avec Ferdinand, bien que ce dernier fût son aîné de quelques années, et eut ainsi l'occasion de faire la connaissance de sa future épouse. A Naples, on aimait Hercule, et on l'estimait pour le courage chevaleresque qu'il avait montré dans son duel — causé par une affaire d'amour — avec Galéas Pandone, comte de Venafro» (Berzeviczy, 1912, 58). La lettera citata con riferimento a Ercole I è trascritta in Bertoni (1905a, 2) con incipit «En aqestez dies passatz vos scrivim e responghem a unes lettres que de vos altres havem».

¹⁹ Per l'accasamento di Maria d'Aragona, cfr. Bini-Iotti-Milano (1997, 42). Quanto alle nozze di Eleonora, cfr. Olivi (1887). Un profilo della duchessa in Folin (2008).

²⁰ Alcuni cenni a proposito di questi spostamenti si trovano in Finoli (1958). Per i versi dedicati da Juan de Tapia alle nobildonne viscontee, cfr. Salvador Miguel (1977, 205 e 299). Per Juan de Valladolid e le lettere di raccomandazione di Ferrante d'Aragona e Ippolita Maria d'Aragona, cfr. Bertolotti (1886) e Motta (1890). Un ricordo dei diversi intrattenitori ispanici in Luzio-Renier (1891).

dirette, all'apertura della tipografia lagunare a diverse commissioni iberiche²¹. Emergenze spagnole, seppur minime, si rilevano poi nei florilegi di poeti napoletani e meridionali come il *Cansonero* del Conte di Popoli, compilato intorno al 1468, e la silloge del manoscritto Riccardiano n. 2752, dove si rinvengono esperimenti in lingua castigliana quasi sicuramente a opera di funzionari di corti non ispanofoni²²; questi non passavano certo a interpretare in maniera originale una tradizione ritenuta inconciliabile, piuttosto si limitavano a sporadiche sottrazioni al modo di poetare straniero, come precisa Corti, mostrando «un iberismo a fior di pelle, prodotto dai costumi di una corte, non da una penetrazione spirituale del mondo artistico spagnolo» (De Jennaro, 1956, XXXV-XXXVI).

4. Tentativi poetici ulteriori e di maggior rilievo si registrano nel Nord, a riprova del fatto che nel giro di meno di mezzo secolo la lirica spagnola aveva risalito la penisola e raggiunto quelle magnifiche casse armoniche che erano le corti settentrionali²³. L'accoglienza entusiastica riservata ai poeti spagnoli di passaggio aveva già dimostrato l'apertura a questo genere d'intrattenimento, nonché la disponibilità nei confronti di questo codice linguistico, cionondimeno è al principio del Cinquecento che risalgono le prime testimonianze di una prima un'acquisizione delle forme della *lirica cancioneri*²⁴; così nelle carte 156 e 157 del codice α.N.6.4 (già X.B:10) della Biblioteca Estense di Modena si trovano intercalati alcuni testi trascritti da una seconda mano, uno dei quali una composizione originale intitolata *Per la vuestra departida* recante in calce la firma del cortigiano monferrino Galeotto Del Carretto (1455-1530), ospite frequente dei Gonzaga di Mantova²⁵. Sempre all'ambito padano, nello specifico lombardo, risale la raccolta spagnola conservata in un codice

²¹ Per i servizi prestati dall'editoria veneziana all'impresa spagnola e catalana, cfr. Rial Costas (2013, 327) e basti citare le edizioni del *Liber elegantiarum* di José Esteve (per Paganino de Paganini, 1489), del *Psalterium* catalano di Joan Roís de Corella (per Johannes Hamman, 1490) o de *Las siete partidas* (per Lucantonio Giunta, 1501).

²² Per la poesia napoletana al tempo degli aragonesi si vedano l'introduzione di Maria Corti a De Jennaro (1956) e Santagata (1979). Per uno studio più recente sul *cansonero* si faccia riferimento a Gil Rovira (1991).

²³ Bertoni (1905b, 68) nota quanto «ragguardevoli furono le relazioni che strinsero Mantova a Ferrara e a Ferrara Milano sul cadere del secolo XV» e come «una sottile catena adunque avvince Napoli, Ferrara, Mantova e Milano nell'età della Rinascenza. Non ammettere un reciproco influsso in fatto di letteratura, quando questa veniva a costituire una delle principali manifestazioni della vita cortigianesca di quel periodo glorioso?».

²⁴ A testimoniare il favore da parte dei signori italiani si veda una lettera di Ludovico Gonzaga al duca di Milano pubblicata in Motta (1890, 939): «L'è stato qui cum meco alcuni zorni el portator presente messer Zohanne poeta vulgar spagnolo, el quale si per riverentia de la Maiestà del Re Ferrando del qual dice essere famiglia e servitore, si per le virtude sue e per la promptezza del dire improvviso in rima ben in lingua spagnola, ho visto voluntera». Come conferma Bertoni (1905, 66) «sul finire del sec. XV e l'alba del sec. XVI la conoscenza dello spagnuolo s'era largamente diffusa in Italia e soprattutto nelle corti sonavano, accompagnate o no dal liuto, canzonette di Spagna».

²⁵ Le dette poesie vennero prima pubblicate in Spinelli (1891), mentre per una più precisa attribuzione Michaëlis de Vasconcelos (1901); è noto che il Del Carretto partecipò alla comitiva inviata a Napoli per recare in sposa Isabella d'Aragona a Gian Galeazzo Visconti (Dina, 1919, 604).

milanese –il manoscritto 990 della Biblioteca Trivulziana (segn. M. 39)– ricopiata da mano non ispanica in un periodo compreso tra il 1512 e il 1546 a beneficio di «un qualche nobile lombardo attratto dalla cultura iberica in anni decisivi per il destino dell'Italia settentrionale» (Caravaggi, 1989, 15). Ma l'operazione più rilevante, per altezza cronologica e calibro dell'estensore, è la trascrizione di una decina di componimenti spagnoli da parte di Pietro Bembo nell'attuale manoscritto ambrosiano S.P. II.100 (Rajna, 1925; Mazzocchi, 1989); l'esercizio del veneziano, contestuale a un momento preciso del rapporto con Lucrezia Borgia e successivo all'invio da parte di questa, nell'estate del 1503, di una strofa tolta da Lope d'Estúñiga, spinge una duplice riflessione²⁶: a proposito della conoscenza da parte del Bembo della lingua e della letteratura spagnola, come spiega Mazzocchi, questa «se non profonda, certo non fu neppure superficiale», e d'altro canto è lecito ipotizzare, nel caso specifico, il ricorso a un antografo sconosciuto, molto probabilmente un manoscritto, che, per quanto assai prossimo ai materiali serviti per il *Cancionero General* del 1511, dimostra una disponibilità maggiore di risorse di quanto possa sembrare a posteriori²⁷. Quanto alla perizia del Bembo nella lingua di Castiglia è interessante rileggere una sua nota alla duchessa di Ferrara, documento di un approccio comunque ponderato: «Ho tentato di far toscano il vostro *Crío el ciel i el mundo Dios*, ma non truovo modo di dire questa sentenza con alcuna mia soddisfazione in questa lingua e massimamente in forma di cobla e con somiglianti parole», infatti «le vezzose dolcezze degli Spagnuoli ritrovamenti nella grave purità della Toscana lingua non hanno luogo, e se portate vi sono, non vere e natie paiono, ma finte e straniere» (Bembo, 1987, 144-145 e 162-163). Ma l'incremento delle nozioni del Bembo, che pure era entrato in possesso per conto suo di diversi libri spagnoli, e la frequentazione, quantunque d'occasione, di questa letteratura, sono legati a un fatto rilevante per il panorama politico e culturale delle corti padane, cioè l'accasamento nel 1501 di Alfonso d'Este (1476-1534) con Lucrezia Borgia (1480-1519), evento che segna in maniera definitiva l'apertura della cultura ferrarese verso lettere ispaniche (Bertoni, 1903, 91; Farinelli Toselli, 2002).

A oggi si conoscono i libri che Lucrezia reca con sé a Ferrara, tra i quali ne risultano quattro di provenienza iberica, sia spagnola che catalana, tra cui «una vita Christi in spagnolo», due raccolte di liriche, probabile argomento, come si è visto, delle conversazioni con il Bembo, cioè un non meglio identificato «libro de copple a la spagnola» e «un libro scritto a manno de canzone spagn.le de diversi autori. el principio del quale sono li proverbi de donidigo», che corrisponderebbe secondo i critici al manoscritto segnato α.R.8.9 della Biblioteca Estense di Modena; a questi si

²⁶ Quanto alla selezione dei componimenti, Rajna suggerisce a ragione che «la scelta fu governata dall'intento, che era di farsi la mano, l'orecchio, la mente, al gusto straniero» (Rajna, 1925, 318-219). Per la relazione tra il Bembo e Lucrezia Borgia si veda la raccolta delle lettere in Raboni (2007).

²⁷ Per la valutazione delle competenze del Bembo si veda Mazzocchi (1989, 94), che avverte inoltre: «non bisogna però mai perdere di vista, sulla scia di un datato panispanismo di cui hanno a volte risentito gli studi di letteratura comparata ispano-italiana, che nettissima era alla sua coscienza storico-critica, prima che al suo gusto, la valenza pressoché nulla che la poesia spagnola aveva in quel momento per quella italiana». Per l'ispanismo del Bembo, cfr. Danzi (2005, 77-87).

aggiunge «Uno libro chiamato el dodexe del cristianno. in lingua ualentiana», ovvero il libro dodicesimo dell'enciclopedia catalana *Lo Crestià* del frate Francesc Eiximenis, dedicato al governo delle città, e che, secondo quanto precisato, «lo tien el ducha [Erocole]» (Bertoni, 1903, 92; per i canzonieri, Baldissera e Mazzocchi, 2005). Questi si aggiungono ai due volumi di «coble Spagnole» registrati in un inventario del sec. XV di cui facevano parte «libri galici, spagnoli et altri lenguaci» (Bertoni, 1904, 177-178). Lucrezia però non sarà la sola nobildonna a introdurre a Ferrara opere di quel paese, infatti pochi anni più tardi, nel 1508, si ritira presso gli Estensi l'ultima regina di Napoli, Isabella del Balzo (1468-1533), vedova di Federico d'Aragona, portando con sé una parte della biblioteca reale (Croce, 1987; López-Ríos Moreno, 2002); a oggi si conoscono soltanto i titoli dei volumi che, stando a un documento del 1523, vennero venduti all'umanista Celio Calcagnini, mentre s'ignora la consistenza complessiva della raccolta conservata fino ad allora nell'odierno Palazzo di Renata di Francia: tra questi si rinvennero un ignoto «Libro spagnolo, in papiro, a penna», un volume delle *Partidas* alfonsine e le *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo* del Condestable Don Pedro de Portugal. Certo l'interesse del Calcagnini non è quello dell'iberista, bensì quello del bibliofilo, ma nell'arco di più di un ventennio è tuttavia lecito ipotizzare una qualche circolazione dei volumi custoditi dalla regina, anche perché si sa che la corte, ai gradi più alti, si adoperava nella ricerca di opere spagnole, a quanto si evince dall'ordine nel 1519 di «uno libro d'ito las trezientas de Juan de Mena in lingua spagnola» da parte del duca Alfonso e regolarmente «comprato a Roma, mandato a Ferrara» (Bertoni, 1905a, 3).

Che l'opera del cordovese, risalente a più di mezzo secolo prima, fosse da tempo conosciuta in Italia, e proprio a partire dalla corte napoletana, lo ricorda Antonio de Ferrariss (1444-1517), detto il Galateo:

[I lettori] di più alto ingenio chi desiderano parer più belli e dissenvolti ed omeni de palagio, disprezano lo greco e lo latino, e Dante, e Petrarca, Sannazaro e Cariteo, omeni dottissimi; se metteranno ad solazar nel dolce romanzo, leggeranno Joan de Mena lo Omero spagnolo, la Coronazione con lo suo comento y las Tricentas (*Esposizione del Pater Noster*, 1868, 201).

Si ha dunque traccia ancora una volta di una circolazione aristocratica, di un gusto palatino che col tempo doveva essere giunto pure a Ferrara; che le *Trescientas* fossero reperibili a Roma, dove peraltro Juan de Mena era vissuto per qualche tempo quasi un secolo prima, è altrettanto naturale, data la nutrita popolazione ispanica cresciuta nel corso dei pontificati di Callisto III e Alessandro VI (Serio, 2003)²⁸: infatti, in termini analoghi al Galateo, Bembo constatava come, «poichè le Spagne a servire il Pontefice a Roma i loro popoli mandati aveano, e Valenza il colle Vaticano occupato avea, ai nostri uomini e alle nostre donne oggimai altre voci, altri accenti avere in bocca non piace che gli spagnuoli» (Bembo, 1960, 1, XIII). La disponibilità di edizioni in lingua va ricondotta probabilmente alla continuità dell'insediamento ispanico anche oltre i limiti dell'influenza del secondo dei due papi, al secolo Roderic de Borja, giunto in Italia attorno al 1453 e attratto subito nell'orbita curiale assieme

²⁸ Per la dinastia Borgia, cfr. Batllori (1994) e Reinhardt (2011).

ad altri illustri corregionali, come l'umanista Juan de Lucena, con il quale aveva pure partecipato alla delegazione di Pio II al Concilio di Mantova²⁹. È negli anni del pontificato di Alessandro VI (1431-1503) che vengono attratti in Italia alcuni dei principali scrittori di teatro spagnoli, come Juan del Encina e Bartolomé Torres Naharro, la cui popolarità si estenderà ben al di là dei limiti temporali del pontificato borgiano, persino durante quello di Giulio II, non certo sensibile all'eredità del predecessore catalano (Cruciani, 1983, 360 e 382): senza contare il fatto che il traduttore della *Celestina*, il valenzano Alfonso de Ordóñez, era familiare di Giulio II (Scoles, 1961; Miguel y Canuto, 2003), si ricorda l'allestimento, un mese prima della morte del Della Rovere nel 1513, di un egloga di Juan del Encina presso la dimora romana del valenzano Jaime Serra, cardinale d'Arborea, già uomo di fiducia del Borgia, al cospetto del futuro marchese di Mantova Federico Gonzaga³⁰. Nonostante lo scontento del giovane, in quanto «poco delettò il signor Federico», due anni più tardi si ha di nuovo notizia di una Gonzaga, questa volta la marchesa Isabella, ad assistere a una rappresentazione della *Jacinta* di Torres Naharro, che la celebra quale divina nel corso di una commedia che secondo la nobildonna «fu molto e molto bella e fu benissimo recitata» (Cruciani, 1987, 170)³¹.

Non sorprende la scelta di allestire un'opera in castigliano per celebrare la presenza romana di Isabella, figlia di Eleonora d'Aragona, mentre d'altra parte l'opzione plurilingue conferma l'adeguamento alle variate aspettative di una nuova aristocrazia cosmopolita (Solervicens, 2012, 88): «mas habéis de estar alerta / por sentir los personajes / que hablan cuatro lenguajes [...] / por latín e italiano, castellano y valenciano, / que ninguno desconcierta» (*Comedia Seraphina*, 1946, vv. 257-265)³². La medesima disinvoltura del ceto nobile trovava allora una naturale corrispondenza in certa classe intellettuale, altrettanto spregiudicata, come nel caso del Bembo e del suo rinnovato enciclopedismo, di Mario Equicola, secondo quanto si vedrà più avanti, e di un anticonvenzionale per eccellenza quale Pietro Aretino, che, una volta introdotto alla corte di Leone X, ebbe certo modo di assistere proprio alla rappresentazioni di Torres Naharro e ispirarsi a queste per la redazione della *Cortigiana*, come sottolineano gli studiosi da più parti, oltre che attingere dal testo

²⁹ Juan de Lucena (Cappelli, 2002) fu tra gli autori iberici approvati pure dagli umanisti italiani, infatti «Hispani quidam, quin inter caeteros plusculum ingenio valere, et quos puto non a Gothis aut Hispanis, sed a Romanis ortos, Iohannes Mena, et Villena in Laboribus Herculis, et Lucena in Vita Beata execrantur aulicorum fidalgorum mores» (De Ferraris, 1993, 108).

³⁰ In una lettera di Stazio Gadio datata 11 gennaio 1513 e pubblicata da Cruciani (1983, 363) si dice che «la comedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delettò al signor Federico».

³¹ Mentre Cruciani è sicuro dell'allusione a Isabella nel personaggio di Divina, non è dello stesso avviso Hughes (1983, 103).

³² Si confronti con l'Aretino (*Cortigiana*, 63): «mi vien da ridere perch'io penso che, inanzi che questa tela si levassi dal volto di questa città, vi credevate che ci fussi sotto la torre de Babilonia, e sotto ci era Roma».

della *Celestina*, tanto nella sua versione tradotta quanto in quella originale³³. Si tratta di contaminazioni tra i reperti di una biblioteca immaginaria dove il risalto dato ai contorni linguistici ne sancisce in realtà la definitiva assimilazione, ossia la razionalizzazione di un'identità, quella spagnola, che dall'ambito dell'intrattenimento estemporaneo evolve pian piano in quello dello scibile, come rappresentato nella splendida biblioteca di Federico Gonzaga, accuratamente ripartita secondo categorie linguistiche (libri latini, libri volgari, libri spagnoli...) e materiali (in folio, in quarto, in ottavo), dove la *Propalladia* e la *Celestina* compaiono in mezzo a una selva di altri titoli ispanici che, come si vedrà tra poco, non vengono accantonati, anche a fronte di una loro disponibilità in traduzione³⁴.

5. Per una memoria degli interessi ispanici dei Gonzaga di Mantova è utile anzitutto uno sguardo all'inventario *post mortem* della marchesa Isabella (1474-1539), dove figurano ben sei titoli tra catalano e castigliano, a fronte dell'invariata dicitura di *spagnolo* (Ferrari, 2003). Nonostante la datazione bassa del catalogo, intorno al 1540-1542, per diverse opere è possibile ricostruire, se non il momento esatto dell'entrata nella collezione, il frangente in cui la loro fama doveva aver destato l'interesse di Isabella: per esempio, se, come si è visto, l'ingresso della *Propalladia* è da mettere in relazione con l'allestimento romano, allora la prima stampa utile risulta essere la *princeps* napoletana del 1517, preferibile per ragioni geografiche alla sivigliana del 1520, pure in folio³⁵. Quanto a «un libro de Tirante lonblanch» basta ricorrere all'epistolario gonzaghese per rintracciare, già alla fine dell'anno 1500, un primo movimento per il recupero di un *Tirante*, di necessità una delle due edizioni catalane del 1490 e del 1497³⁶; non paga di leggerlo su concessione, nel 1510 Isabella si rivolge, tramite il proprio mandatario alla corte di Blois, al gentiluomo napoletano Troiano Cavaniglia, membro della famiglia immigrata valenciana dei Cabanillas³⁷:

³³ Per il nesso tra la *Tinellaria* di Torres Naharro e la prima redazione della *Cortigiana* (primavera 1525), cfr. Aliprandini (1986) e Solervicens (2012, 85-90). Per le relazioni con la *Celestina*, cfr. Trovato (2013) e più in generale Rössner (2000). Un altro scrittore di teatro influenzato dalla medesima *Celestina* fu Augustino degli Pennacchi, autore della *Perugina* (Venezia, 1526), cfr. Suriani (2008).

³⁴ È il caso dell'Aretino, ospite gradito dei Gonzaga, che pare avesse sotto gli occhi tanto la *Celestina* tradotta quanto l'originale (Trovato, 2013, 308). Così Isabella d'Este teneva presso di sé il *Tirant lo Blanch* catalano, a fronte della traduzione manoscritta di Lelio Manfredi, la *Cárcel de amor*, nonostante la stampa italiana del 1514 a lei dedicata, e persino un «Seneca spagnolo», forse preferito a un volgarizzamento, sicuramente privilegiato rispetto a un originale latino, che pure Isabella avrebbe inteso benissimo.

³⁵ Le edizioni successive sono da escludere in quanto in formato in quarto.

³⁶ Così la marchesa di Bozzolo, Antonia del Balzo, replicava a una richiesta di Isabella: «Ill.^{ma} Madonna mia. Mando Tirante a Vostra Illustrissima Signoria la qual me ha richiesta, pregandola, come l'habia lecto, me lo voglia rimandare per non lo haver mai lecto se non un pocho del principio». La lettera è conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova (= AsMn), Archivio Gonzaga (= AG), b. 1801, c. 139. Per questa e la seguente citazione dalla corrispondenza di Isabella mi affido alla trascrizione di Concina (2015, 120 e 122).

³⁷ Il contatto con Troiano Cavaniglia è giustificato, oltre che dalle relazioni di questi con la Spagna, dove si recò in viaggio nel 1505, dalla recente presenza a Blois di «circa 250 boche» di zintilhomini

«Pregati in nostro nome el Si.re Cabaniglia che'l sii contento de pigliare fatica de farni havere un libro spagnolo nominato el Tirante». La copia qui registrata deve finalmente giungere a Mantova in un momento compreso tra il 1510 e il 1525, anno in cui il Caladra comunica alla marchesa di aver rivenuto tra i libri in possesso di Mario Equicola, appena spirato, «il Tirante in lingua catalana» (Schizzerotto, 1977, 7). Assieme al Tirant giunge forse, sempre da Blois, l'*Amadis de Gaula*, secondo quanto si legge in una missiva dello stesso anno: «Remando alla vostra illustrissima signoria Bartolomeo Cavallaro col libro de Amadis in lingua spagnola, quale ve dona il signor Cabaniglia, cum promissione de farve avere ancora el Tirante gli aveti rechiesto, secondo più diffusamente per l'inclusa sua intenderite» (AsMn, AG, b. 632, c. 31r-v)³⁸. Ancora, la presenza di un «Don Tristano in spagnolo» è attestata con sicurezza a partire dal 1521, quando l'Equicola si incaricava di trasmettere al duca Alfonso d'Este un Tristano «in lingua castigliana» (Bertoni, 1915, 281); si aggiungono infine «le opere di Senecha in spagnolo» e un «Carcere de Amore in spagnolo», la cui traduzione italiana sarà offerta alla marchesa dal Manfredi nell'autunno del 1513.

Se sorprende il numero dei volumi ispanici nella collezione d'Isabella, attraverso l'inventario del figlio Federico (1500-1540), primo duca di Mantova, si intuiscono i contorni di un fondo di assoluta eccezione, unico nel suo genere tra le raccolte librerie del tempo: 43 titoli spagnoli contro 29 francesi e appena 22 latini (ma prevale l'italiano con 85 presenze). Sulla scorta degli interessi materni ricorrono due esemplari della «Tragicomedia di Calisto» e ancora, per il genere sentimentale, una «Questione d'amore», che rimanda alla *Questión de amor de dos enamorados*, e, ovviamente, numerosissimi i *libros de caballerías*, molti dei quali procurati direttamente in Spagna, sulla base di uno specifico progetto di mimesi culturale, parte della politica di avvicinamento tra Mantova e Carlo V (Borsari, 2012)³⁹; a questo proposito si conservano le istruzioni di Federico all'ambasciatore in Spagna Giacomo Suardino, battitore di romanzi per conto dei Gonzaga, a conferma di un canone ormai chiaramente recepito:

Domino Suardino.

[...] ritrovatine ad ogni modo un Lancialotto in lingua castigliana, poi compratine una cassa de libri spagnoli de diverse cose di cavalleria del Re Artus della tavola ritonda, de Istorie romane, li Commentarii de Cesare et altri libri che siano belli da leggere, tradutti in lingua spagnola et altri in rima de cose d'amore et come parerà a voi, sì che veniati ben fornito (Barbieri, 2011-2012, 381)⁴⁰.

aragonesi, secondo quanto riferiva Jacopo D'Atri, al seguito dell'esule Federico d'Aragona (Luzio-Renier, 1902, 304).

³⁸ Si tratta con ogni probabilità dell'edizione di Saragozza del 1508 de *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadis de Gaula*.

³⁹ Si tenga pure presente che uno dei collaboratori più stretti dell'imperatore fu Ferrante Gonzaga, nominato viceré di Sicilia prima e governatore di Milano poi (Tamalio, 1991).

⁴⁰ Alla richiesta del duca segue la spedizione annunciata dal Suardino (ASMn, AG, b. 586, cc. 337r-338v) e datata 15 marzo 1526 di «Amadis de Gaula et Eplandine suo figliolo, et el septimo de Amadis Lisuard, Palmerino de Oliva, et Primaléon suo figliolo, Tristan de Leonis e l Bocacio in lingua spagnola» (Barbieri, 2012, 320).

Interessante la domanda pure di libri «tradutti in lingua spagnola», che spiega tra l'altro il Seneca della marchesa, tra i quali figurano diversi classici e, sotto la dicitura «Trattato dei Cortesani», quella che potrebbe essere la recente stampa barcellonese della traduzione di Juan Boscán del *Cortegiano*. A questi si aggiungono diverse cronache e storie di Spagna, opere in versi, come un arcinoto «Giovan di Mena» e tutta una serie di titoli che cominciano ad affollare i banchi dei librai italiani, come il *Libro áureo de Marco Aurelio*, fra i trattati morali, e *La historia general de las Indias* per la letteratura di viaggio⁴¹. Diverse tra queste letture, al di là della moda spagnola, erano condivise dall'intellettualità contemporanea, persino quella d'avanguardia, come si ricava dall'inventario della biblioteca di Pietro Bembo (Danzi, 1990): per la storiografia iberica si rintraccia la *Compendiosa historia hispanica* (in latino) di Rodrigo Sánchez de Arévalo, per la letteratura spirituale un *Lucero de vida christiana*, e, manoscritto, la medesima *Historia de las Indias*, a riprova di una accoglienza favorevole per la letteratura di viaggio e per i resoconti delle esplorazioni, che arricchivano il corredo enciclopedico degli eruditi. Si tratta di un ventaglio di letture, a cui si affiancano *in primis* i libri di cavalleria, comuni all'aristocrazia del tempo e ammesse nel canone cortigiano, come suggerito da diverse emergenze castiglionesche, riflessi di un repertorio oramai acquisito tra i passatempi del bel mondo, tanto cortigiano quanto curiale, dove a esempio si muoveva il Valiero, amico del Bembo, ricordato come «sepolto in quel suo Amadigi»⁴².

Eppure vale ricordare che la consuetudine nuova della lettura privata, come si è visto per il Valiero, fu preceduta, e continua a essere accompagnata, dalla fruizione comunitaria della letteratura di Spagna, e dalla curiosità per una dimensione culturale, quella ispanica, che si realizzava a pieno nel suo carattere performativo; lo dimostra in primo luogo l'atteggiamento della poesia *cancioneril* presso quelle corti dove era più chiara l'abitudine dei testi musicali, come quelle di Ferrara e Mantova, nonché quelle realtà più provinciali che a queste erano affiliate (Prizer, 1985; Cavicchi, 2011); di grande interesse è il caso di Bozzolo, del ramo cadetto dei Gonzaga, della cui signora si è già parlato, dove da prima del 1496 di custodiva «uno libro de coples spagnolo in carta de papiro», risalente addirittura alle proprietà della marchesa di Mantova Barbara di Brandeburgo, inventariate nel 1481 come «Cantiones spagnole in bona carta»⁴³.

Il mestiere dei poeti improvvisatori, come Juan de Valladolid, attivo a Mantova nel 1458, ben si accompagnava allora alle novità musicali, alla maniera spagnola, che, provenienti dai consistenti nuclei ispanici romano e napoletano, impressionavano le corti padane, dove andavano di moda in quel momento la frottola e lo strambotto;

⁴¹ Antonio de Guevara, a esempio, con il suo *Libro áureo*, è «fra gli autori che contribuirono in misura rilevante e costante all'erudizione spicciola e posticcia del secondo Cinquecento» (Cherchi, 1998, 67).

⁴² È Giovan Francesco Valier, prima familiare di Federico Gonzaga e poi del cardinal Bibbiena, presso la Curia romana, dove strinse amicizia con il Castiglione (Bembo, 1987-1993, II, 57).

⁴³ Per l'inventario dei beni dei Gonzaga di Bozzolo, cfr. Chambers (2007). L'inventario dei beni di Barbara Hohenzollern di Brandeburgo è conservato in ASMn, Archivio notarile, Estensioni, not. Antonio Cornice, reg. R 78. Tra i libri spagnoli posseduti da Federico II Gonzaga figurano inoltre «dai canzonieri».

alla stessa maniera Bernardino Prospero non nasconde a Isabella Gonzaga la propria meraviglia per l'esibizione «di quelli sonadorj spagnoli che mandò el Reverendissimo Monsignor Ascanio da Roma» (Woodfield, 1999, 95). I cantori e compositori prediletti dai signori milanesi, mantovani e ferraresi dovevano imparare allora la lingua castigliana, come quel Giovan Angelo Testagrossa, maestro di liuto per Isabella, che pare cantasse alla maniera spagnola, oppure il Tromboncino, compositore per Lucrezia Borgia delle canzoni spagnole *Quando la speranza es perdida* e *Muchos son que van perdidos*, per non parlare degli artisti di madrelingua che allietavano le medesime corti, quale un certo «Sanazar spagnolo che dice a lo improvixo»⁴⁴.

Legati all'intrattenimento e ai giochi della società cortese sono pure i due versi in castigliano affioranti tra i moti del Bembo, forse una scheggia da qualche canzoniere spagnolo: «El mio pensar, señora, es muy doblado, / o come fate ben lo descansado» (Marti, 1959, 90)⁴⁵; dopotutto questo genere di ricreazione, nella sua variante spagnola, non è affatto inconsueta presso le corti gonzaghesche, anche minori, come si intuisce da una missiva del 1514 di Antonia del Balzo al marchese: «Ho visto [...] quanto seria el desiderio suo ch'io gli mandasse un libro spagnolo de moti [...] per servirsene a questi tre di de carnevale» (Luzio-Renier, 1899, 35).

Come si è visto la competenza nella lingua spagnola doveva essere assai diffusa e, quando non faceva parte dell'eredità familiare, come nel caso della primogenita di Eleonora d'Aragona, si acquisiva per osmosi presso il teatro delle corti, in particolare Mantova e Ferrara, naturali collettori dei mutamenti culturali di tutta la penisola, sia attraverso l'accumulo di prodotti artistici, tra cui, oltre ai libri, s'invocano pitture, vesti e manufatti di fattura iberica, sia per bocca dei nuovi cortigiani, molti dei quali provenienti dal Mezzogiorno aragonese⁴⁶. Uno di questi, e di certo tra i più influenti, è Mario Equicola (1470-1525), a lungo familiare dei duchi di Sora e Alvitto, feudatari degli aragonesi di Napoli, la cui migrazione lungo la penisola, prima a Roma e poi a Ferrara e Mantova, descrive bene i modi del raccordo culturale tra sedi lontane e soggette a distinte influenze, nonché il tessuto di relazioni che questo peregrinare si lascia alle spalle (Rajna, 1916; Kolsky, 1991; per il suo rapporto con le aristocrazie meridionali, cfr. Marti, 1981); in questo senso risultavano in particolar modo produttivi i legami forse costituitisi durante la fase romana, immediati o per interposizione, con un Colocci, un Cariteo, un Casassaglia, e quegli uomini di lettere che si dedicavano, per primi nel Cinquecento, alla riscoperta delle radici romanze della cultura contemporanea, in primo luogo antico francesi e provenzali (Bertoni, 1905b;

⁴⁴ Per il Testagrossa, cfr. Cartwright (1945, 137); per il Tromboncino e il «Sanazar spagnolo», cfr. Prizer (1985, 23). E si ricordi che anche il Cariteo era considerato un maestro nell'arte musicale, cfr. Gallico (1961, 13 e 26-27).

⁴⁵ Nel 1505 il Bembo destinò poi a Isabella, che sin da ragazza aveva imparato a musicare diverse forme di poesia popolare, alcune poesie e strambotti riservati per la recitazione (cfr. la lettera contenuta in ASMn, AG, b. 1891, fasc. III, c. 78).

⁴⁶ Ma una certa devozione alla cultura ispanica si doveva sperimentare pure nei centri minori, come la Correggio di Niccolò Postumo, primo traduttore nel 1501 del catalano *Tirant lo Blanch*, la Carpi di Alberto Pio, protettore dell'umanista Juan Ginés de Sepúlveda, e la corte di quel Pietro Maria Rossi (1413-1482) che il Caviceo ricorda come «dottissimo nella lingua spagnuola» (Tissoni Benvenuti, 2007, 220).

Debenedetti, 1995), ma anche proto-itaiane –si pensi al recupero del *De vulgari eloquentia*– e il cui discorso si nutrive della naturale competenza, a questo punto abbastanza diffusa, di una lingua sorella come il castigliano, la cui esperienza doveva essere pressoché quotidiana e più comune a esempio del francese, come rivelano certe preterizioni degli studiosi⁴⁷.

Un riverbero di questa nuova inclinazione si coglie in due delle opere mantovane di Mario Equicola, quindi risalenti all'ultimo periodo della sua produzione, quello del volgare, quali la *Chronica de Mantua* e il *Libro de natura de amore*. Nella prima spicca una breve digressione erudita sull'ordinamento della cavalleria, a suggello della quale si sciorinano i nomi di quei cavalieri esemplari, veri e propri eponimi e, se si eccettua l'Inghilterra, che è mero riferimento fittizio, padrini della Romània letteraria: «qual sia appo gli inglesi, francesi et spagnoli, l'offitio et debito del cavaliere, da Tristano et Lanzellocto, da Tirant e Amadis si po comprendere» (1521, c. 56v). Parimenti *Il libro de natura de amore* propone un canone più ampio, vista la materia in questione, aprendo con un certo compiacimento al provenzale, materia più che mai peregrina, dei quali poeti amorosi «tacer il nome ne bello ne conveniente mi parve, per esser loro opere anchor tra pochi» (1525, c. 205r)⁴⁸; al contrario «de spagnoli [...] a ciascuno son publicamente exposte di molti trovadori esparses, coples, glose, villanuchi, canzoni et romanzi». L'identificazione di un repertorio multiforme, frequentato quotidianamente e oramai confuso nel catalogo di corte, giustifica la traduzione a memoria e la citazione mimetica degli spagnoli, fin troppo conosciuti, e invita al riconoscimento a esempio di un Jorge Manrique («da qual taccio per il molto timore, et temola per lo molto tacere») e di altri tra gli autori disponibili nel *Cancionero general* di Hernando del Castillo⁴⁹; tra questi tuttavia se ne individuano due in particolare, e cioè «Ioan de Enzina et Ioan de Men[a], spagnoli, affectuosamente scrivemo», che «per esser stati di nostri imitatori imitatori, li lasciaremo» (1999, 228). In particolare Juan de Mena è meritevole di nota, in quanto «huomo singulare tra Spagnoli, qual tra noi Petrarca (con bona pace sia detto)» (1525, c. 205v) a rettifica dell'ironico appellativo di *Omero spagnolo*, che il Galateo gli aveva assegnato⁵⁰; tuttavia non si tratta del poeta allegorico e medievale delle *Trescientas* o della *cornicatione* (la

⁴⁷ «De spagnoli prefazione altrimenti non bisogna como alli provenzali et francesi havemo facto» trascrivo da Equicola (1525, c. 205r), limitandomi a sciogliere i compendi, separare graficamente *u* da *v* e adeguare le maiuscole all'uso moderno; in quanto a questa e alle successive citazioni, salvo diversa indicazione, non sono presenti nella versione manoscritta dell'opera (Equicola, 1999). Trattando il profilo del Colocci, Bologna spiega in modo efficace: «È, insomma, l'esatta figura dell'intellettuale plasmatosi all'origine del tempo che con lui ancora condividiamo, colto mentre “inventa” le Origini medioevali del Moderno, intuisce continuità invisibili e impensate filiazioni, incomincia a intravedere l'estensione europea della tradizione romanza, nella quale coglie però fratture e scarti innovativi, dislivelli necessari» (2008, 2).

⁴⁸ Per l'Equicola provenzalista, cfr. Borghi Cedrini (2002).

⁴⁹ La citazione, individuata da Merlino (1934), ricalca «Callé por mucho temor, / temo por mucho callar».

⁵⁰ Similmente nei *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum* (1551) di Lilio Gregorio Giraldi si affermerà che «M(arcus) Ausias Hispanus [Ausiàs March] ex Valentia natus creditur, cuius cum poemata iam diu delituisent, hoc tempore a viro illustri sunt edita, et ea religione ab Hispanis leguntur, ut a nostratibus Franc(isci) Petrarchae rhyt<h>mi» (Giraldi, 1999, 160).

Coronación), per citare sempre il napoletano, bensì quello più attuale del *Cancionero*⁵¹. Non stupisce infine che il florilegio si concluda con un'eco del canto del *Beltenebros*, *alter ego* poetico di Amadis, a confermare l'infrazione definitiva del confine tra la classificazione erudita e l'immaginazione letteraria: «Già che mi si nega vittoria, che de giusto me era devuta, li dove more la gloria, è gloria morir la vita» (1525, c. 195v)⁵². L'Equicola, oltre a disporre delle risorse librerie d'eccezione della biblioteca gonzaghese, doveva forse le proprie competenze all'esperienza personale, in particolare quella presso la Curia romana, quindi al legame con il Colocci (Kolsky, 1991, 248), a sua volta connesso con la Napoli del Cariteo e di Bartolomeo Casassaglia, dove pure l'Equicola continuava a recarsi, anche per lunghi periodi, come nel caso di un soggiorno tra il dicembre del 1506 e il marzo del 1507, e dove collezionava libri per conto dei propri signori⁵³.

Angelo Colocci (1474-1549), che l'Equicola doveva conoscere personalmente, era allora in prima linea nella raccolta e nello studio delle letterature castigliana e catalana, oltre che provenzale, al punto di arrivare a mettere insieme una biblioteca ricchissima e di carattere più che mai eclettico, frutto di un rinato, ma ancora localizzato, interesse per le origini romanze del polimorfismo letterario europeo (Fanelli, 1979, 154-167). Oltre alle preziosissime sillogi galego-portoghesi del codice Vat. Lat. 4803 e del cosiddetto canzoniere Colocci-Brancuti, si registrano nella collezione di Colocci, insieme alla presenza di numerosi titoli spagnoli, altrettante opere in lingua catalana, alcune di indirizzo pratico, come un compendio sugli scacchi, altre di natura medica, quale un trattato di Arnaldo di Villanova (Vat. lat. 4797), a testimonianza non tanto di un interesse per le scienze, quanto di un'onnivora esplorazione delle lingue di quei paesi; per la stessa ragione non mancano i prodotti letterari del tardo medioevo, quali il *Llibre de les dones* di Jaume Roig (Vat. Lat. 4806), e, assieme a una raccolta di versi castigliani e catalani, tracce dell'opera di Francesc de Moner (Vat. Lat. 4802), che il Colocci utilizzava per i suoi esercizi di traduzione (Scudieri Ruggieri, 1972; Carré, 1993). L'accesso a questi materiali era favorito, con ogni probabilità, dall'amicizia, coltivata a Roma tra il 1501 e il 1503 con il poeta barcellonense Benet Garret, detto il Cariteo, che, insieme al nipote Bartolomeo Casassaglia, era anche apprezzato in quanto mediatore della cultura provenzale in forza della madrelingua catalana (Parenti, 1993, 13)⁵⁴; si riteneva che questi vi fossero particolarmente versati a ragione della loro provenienza barcellonense e, vista la natura ibrida di un idioma «che in Provenza era più che altrove esercitato, benchè de la Francese, Cathalana et Provenzali lingue fosse composto», si

⁵¹ Per l'espressione del Galateo, cfr. De Ferraris (1993, 138). Sulla selezione operata da Equicola, cfr. Merlino (1934, 342-344).

⁵² Si confronti il testo di partenza (*Amadis de Gaula*, 731): «Pues se me niega vitoria / do justo m'era devida, / allí do muere la gloria / es gloria morir la vida».

⁵³ Per l'accordo con un *tale spagnolo* per l'acquisto di alcuni libri, cfr. Luzio-Renier (1899, 3).

⁵⁴ In un'epistola di Pietro Summonte ad Angelo Colocci (Debenedetti, 1995, 258) si dice a esempio che il Casassaglia «per essere di natura Catalano, versato in Franza et exercitato pur assai sì in legere, come in scrivere cose thoscane, tene non poca dextrezza in interpretare lo idioma et la poesia limosina».

pensava che per coloro che giungevano dalla Catalogna «[il provenzale] non è di quella difficoltà che in altri existima» (Equicola, 1525, c. 193r)⁵⁵. Il paradigma impressionistico del coacervo linguistico («la lingua Provenzale antica non è del tutto Francesca, né del tutto Spagnuola, ma sì bene misturata in parte dell'una et dell'altra»⁵⁶) e un certo metodo d'apprendimento comparatistico («con l'aiuto d'altre lingue et per forza di rincontri») spingevano verso l'associazione attorno al provenzale, lingua morta al pari del greco e del latino, di altri volgari, come il francese, il castigliano, altresì vitale nel *Milanesado* e nei centri dell'Italia padana, e il catalano, richiamato, seppur a sprazzi, in ragione dell'accostamento di Ausiàs March al Petrarca⁵⁷. In definitiva, agli albori degli studi romanzi ed etimologici in Italia, le lettere iberiche da materia di intrattenimento passano a materia di supporto, oggetto di studio, e una volta transitate per le sale dei signori, finiscono sui tavoli dei filologi e dei comparatisti, a fronte della marea di traduzioni, più o meno sbrigative, che a partire dai primi decenni del Cinquecento cominciavano ad affollare gli scaffali dei librai.

§

⁵⁵ Si tratta di una nozione che ancora nel 1579 creava una certa confusione al Pinelli che otteneva da Claude Dupuy questa spiegazione: «La langue Limosine est un dialecte de la prouvençale, de laquelle elle peut differer, comme la piemontoise de celle de Padoue. Le langage Cathelan est presque semblable à ce lui, du quel usent ceux du bas Languedoc» (Raugei, 2001, 274). Quanto al ruolo dei catalani Debenedetti (1995, 15 e 21) notava come il provenzalismo «prima d'interessare i letterati italiani abbia attraversato un breve periodo di transizione, presso quei catalani che avevano scelto Napoli come seconda patria, attorno al vacillante trono degli Aragonesi» e dunque «è ben verisimile che i catalani abbiano portato un germoglio, che doveva fiorire nel terreno nostro, preparato efficacemente dal petrarchismo erudito».

⁵⁶ Questa affermazione e la successiva si devono a Giovanni Maria Barbieri (1519-1574) e sono tratte dal suo *Dell'origine della poesia rimata* (1790, 95).

⁵⁷ Quanto alla riscoperta del poeta valenciano, già intorno al 1546-1547 Lilio Gregorio Giraldi, che come si è visto riconosceva il pregio dell'autore, ne ordinava copia a un fidato trascrittore (Martos, 2014). Pure il Pinelli, già in possesso del ms. S.P. II.100 vergato dal Bembo, se ne interessava presso il Dupuy (Raugei, 2001, 274).

Bibliografia citata

- Aliprandini, Luisa de', *La representación en Roma de la Tinellaria de Torres Nabarro*, in *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, pp. 133-135.
- Alós-Moner, Ramon d', «Documenti per la storia della biblioteca di Alfonso il Magnanimo», in *Miscellanea Francesco Ebrle*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1924, V, pp. 394-406.
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1991.
- Badia, Lola, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988.
- Baldissera, Andrea; Mazzocchi, Giuseppe (edd.), *I canzonieri di Lucrezia*, *Atti del Convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002)*, Padova, Unipress, 2005.
- Barbieri, Giovanni Maria, *Dell'origine della poesia rimata*, Modena, Società tipografica, 1790.
- Barbieri, Nicoletta Ilaria, *Cultura letteraria intorno a Federico Gonzaga, primo duca di Mantova*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Scienze storiche, filologiche e letterarie dell'Europa e del Mediterraneo, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2011-2012.
- Batlloiri, Miquel, *La familia Borja*, Valencia, Eliseu Climent, 1994.
- Bembo, Pietro, *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1960.
- Bembo, Pietro, *Lettere*, ed. Ernesto Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987, I.
- Bertolotti, Antonino, «Varietà archivistiche e bibliografiche», *Il Bibliofilo*, 5 (1886), pp. 69-69.
- Bertoni, Giulio, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I: 1471-1505*, Torino, Loescher, 1903.
- , *Nuovi studi su Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1904.
- , *Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense*, Erlangen, 1905a.
- , *Giovanni Maria Barbieri e gli studi romanzi nel sec. XVI*, Modena, Vincenzi, 1905b.
- , «Nota su Mario Equicola bibliofilo e cortigiano», *Giornale storico della letteratura italiana*, 66 (1915), pp. 281-282.
- Berzeviczy, Albert, *Béatrice d'Aragon, reine de Hongrie (1457-1508)*, Paris, Champion, 1912.
- Bini, Mauro; Iotti, Roberta; Milano, Ernesto, *Gli Estensi*, I, Modena, Il Bulino, 1997.
- Bologna, Corrado, «La biblioteca di Angelo Colocci», in *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, ed. Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.
- Borghesi Cedrini, Luciana, «Le traduzioni dal provenzale di Mario Equicola», in *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, a cura di Gian Luigi Beccaria e Carla Marengo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, II, pp. 543-560.
- Borsari, Elisa, «Los libros de caballerías en la corte de los Gonzaga, señores de Mantua: la biblioteca de Isabela de Este y Federico III», in *De Cavaleiros e*

- Cavalarías. Por terras de Europa e Américas*, ed. Lenia Marcia Mongelli, São Paulo, Humanitas, 2012, pp. 191-203.
- Cappelli, Guido Maria, «Briciole poetiche tra Napoli e Maiorca. Sette poesie inedite del secolo XV», *Faventia*, 19, 1, (1997), pp. 89-108.
- , *El humanismo romance de Juan de Lucena. Estudios sobre el «De vita felici»*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- , «Scontri tra culture e scontri nelle culture. Italia e Spagna tra Quattro e Cinquecento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 24, 2, (2004), pp. 293-302.
- Caravaggi, Giovanni (ed.), *Cancioneros spagnoli a Milano*, Firenze, La nuova Italia, 1989.
- Carmina* = Pontano, Giovanni, *Ioannis Ioviani Pontani Carmina: elegie, ecloghe, liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948.
- Carré, Antònia, «Angelo Colocci i la Literatura Catalana», in *Literatura Medieval, Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmo, 1993, pp. 139-142.
- Cartwright, Julia Mary, *Beatrice d'Este, duchessa di Milano, 1475-1497*, Milano, Cenobio, 1945.
- Cavicchi, Camilla, «Musici, cantori e “cantimbanchi” a corte al tempo dell'*Orlando furioso*», in *L'uno e l'altro Arioso in corte e nelle Delizie*, ed. Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 263-289.
- Chambers, David S., «A *Condottiere* and his books: Gianfrancesco Gonzaga (1446-96)», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70 (2007), pp. 33-97.
- Cherchi, Paolo, *Polimatia di riuso: mezzo secolo di plagio, 1539-1589*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Chronicon Estense* = *Rerum Italicarum Scriptores*, ed. Giulio Bertoni, Città di Castello, Lapi, 1908, XV, 3.
- Chronicon Parmense* = *Rerum Italicarum Scriptores*, ed. Giuliano Bonazzi, Città di Castello, Lapi, 1902, IX, 9.
- Cian, Vittorio (ed.), *Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, Firenze, Sansoni, 1947.
- Cobos Fajardo, Antoni, «Tres epistoles: Joan Ramon Ferrer, Jordi de Centelles i Ferran Valentí (1450-1462)», in *Faventia*, 17 (1995), pp. 129-141.
- Coluccia, Rosario; Cucurachi, Adele; Urso, Antonella, «Iberismi quattrocenteschi e storia della lingua italiana», in *Contributi di Filologia dell'Italia Mediana*, 9 (1995), pp. 177- 232.
- Comedia Seraphina* = Torres Naharro, Bartolomé de, *Comedia Seraphina*, in *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, ed. Joseph E. Gillet, Bryn Mawr, George Banta publishing company, 1946, II.
- Comedieta* = López de Mendoza, Íñigo, *Comedieta de Ponça; Sonetos «al itálico modo»*, ed. de Maximiliaan Paul Adriaan Maria Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986.
- Compagna, Anna Maria, «L'uso del catalano a Napoli», in *Atti del XVI Congresso internazionale della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli, Paparo, 2000, II, pp. 1353-1370.

- Concina, Chiara, «Ancora sulla fortuna del *Tirant* in Italia (con alcune postille sulla traduzione di Lelio Manfredi)», in *More about Tirant lo Blanch: from the sources to the tradition*, ed. Anna Maria Babbi, Vicent J. Escartí Soriano, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2015, p. 119-138.
- Cortigiana* = Aretino, Pietro, *Cortigiana (1525 e 1534)*, ed. Paolo Trovato e Federico Della Corte, Roma, Salerno, 2010.
- Croce, Benedetto, «Isabella del Balzo regina di Napoli in un inedito poema», *Archivio storico per le provincie napoletane*, XXII (1897), pp. 632-701.
- Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento: Roma, 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- , «Le feste per Isabella d'Este Gonzaga a Roma nel 1514-1515», in *La Fête et l'Écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix en Provence, Université de Provence, 1987, pp. 167-188.
- Cruells, Manuel, «Carles de Viana i el Renaixement», *Estudis Universitaris Catalans*, XVIII (1933), pp. 333-335.
- D'Adda, Gerolamo, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria Viscontea-Sforzesca*, Milano, Brigola, 1875.
- Danzi, Massimo, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Librairie Droz, 2005.
- Debenedetti, Santorre, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento; Tre secoli di studi provenzali*, Padova, Antenore, 1995.
- De Blasi, Nicola; Varvaro, Alberto, «Napoli e l'Italia meridionale», in *Letteratura italiana. Storia e geografia. II. L'età moderna*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1988, I.
- De Ferraris, Antonio, *De educatione (1505)*, ed. Carlo Vecce, Leuven, Peeters, 1993.
- De Jennaro, Pietro Iacopo, *Rime e lettere*, ed. Maria Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.
- Delle Donne, Fulvio, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico, Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Istituto storico per il Medioevo, 2015.
- Delle Donne, Roberto, «La corte napoletana di Alfonso il Magnanimo», in *La Corona de Aragón en el centro de su Historia 1208-1458. La Monarchia Aragonesa y los Reinos de la Corona*, ed. J. Ángel Sesma Muñoz, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, pp. 255-270.
- De Marinis, Tammato, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Milano, Hoepli, 1947-1952.
- Dina, Achille, «Isabella d'Aragona alla corte aragonese», *Archivio storico lombardo*, 46 (1919), pp. 593-610.
- Equicola, Mario, *Chronica di Mantua*, Mantova, Francesco Bruschi, 1521.
- , *Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario...*, Venezia, Lorenzo Lorio, 1525.
- , *La redazione manoscritta del «Libro de natura de amore» di Mario Equicola*, ed. Laura Ricci, Roma, Bulzoni, 1999.
- Esposizione del Pater Noster* = De Ferraris, Antonio, *Esposizione del Pater Noster*, in *La Giapigia e vari opuscoli*, ed. Salvatore Grande, Lecce, Garibaldi di Frascassovitti e Simone, 1868, III.
- Fanelli, Vittorio, *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1979.

- Farinelli Toselli, Alessandra (ed.), *Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze librerie e documentarie di un mito*, Ferrara, Comune di Ferrara, 2002.
- Ferrando Francés, Antoni, «Joan Olzina, secretari d'Alfons el Magnànim, autor de Curial e Güelfa?», in *Estudis romànics*, 35 (2013), pp. 443-463.
- Ferrari, Daniela, *L'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.
- Ferrer i Mallol, Maria Teresa, «Mercenaris catalans a Ferrara (1307-1317)», *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965), pp. 155-227.
- , «Cavalieri catalani e aragonesi al servizio dei guelfi in Italia», *Medioevo: saggi e rassegne*, 20 (1996), pp. 161-194.
- Finoli, Anna Maria, «Lingua e cultura spagnola nell'Italia superiore alla fine del '400 e ai primi del '500», *Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere*, 92 (1958), pp. 636-647.
- Folin, Marco, «La corte della Duchessa: Eleonora d'Aragona a Ferrara», in *Donne di potere nel Rinascimento*, ed. Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Roma, Viella, 2008, pp. 481-512.
- Foucard, Cesare, «Proposta fatta dalla Corte Estense ad Alfonso I re di Napoli (1445)», *Archivio storico per le province napoletane*, 4 (1879), pp. 689-752.
- Fumagalli, Edoardo, «Appunti sulla biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel castello di Pavia», *Studi petrarcheschi*, 7 (1990), pp. 93-211.
- Fuster, Joan, *Llengua i societat*, in *Història del País Valencià. De les germanies a la nova planta*, Barcelona, Edicions 62, 1975, III.
- Gallico, Claudio, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova, Tipografia operaia mantovana, 1961.
- Gargano, Antonio, «Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca», *Revista de literatura medieval*, 4 (1994), pp. 105-124.
- Gil Rovira, Manuel, *El Cansoner del Conte de Popoli: ms. ital. 1035 de la Biblioteca Nacional de París*, tesis doctoral, Departamento de Filología Italiana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1991-1992.
- Giménez Soler, Andrés, *Itinerario del Rey Don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, Zaragoza, Mariano Escar, 1909.
- Giovio, Paolo, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita...*, Firenze, per Lorenzo Torrentino, 1551.
- Giraldi, Lilio Gregorio, *Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, ed. Claudia Pandolfi, Ferrara, Corbo, 1999.
- Gómez Bayarri, José Vicente, *Alfonso el Magnánimo: monarca, humanista y mecenas*, in *Valencia, de la Edad Media al Renacimiento*, Valencia, Real Maestranza de Caballería de Valencia, 2012.
- Gómez Moreno, Ángel, *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994.
- González Hurtebise, Eduardo, «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragon como infante y como rey (1412-1424)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, pp. 148-189.
- González Rolán, Tomás, «Los comienzos del Humanismo renacentista en España», *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 9 (2003), pp. 23-28.

- Grendler, Paul F., *The universities of the Italian Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.
- Historia de principi di Este* = Pigna, Giovan Battista, *Historia de principi di Este*, Ferrara, Rossi 1570.
- Hughes, John B., «La *Lozana andaluza* and the *Comedia Jacinta*», in *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, ed. Sylvia Molloy e Luis Fernández Cifuentes, London, Tamesis, 1983, pp. 97-121.
- Kolsky, Stephen, *Mario Equicola: the real courtier*, Genève, Librairie Droz, 1991.
- Lefèvre, Matteo, *Il potere della parola. Il castigliano nel Cinquecento tra Italia e Spagna: grammatica, ideologia, traduzione*, Manziana, Vecchiarelli, 2012.
- Levi, Ezio, «L'Orlando furioso come epopea nuziale», *Archivum romanicum*, 17 (1933), pp. 459-496.
- López-Ríos Moreno, Santiago, «A New Inventory of the Royal Aragonese Library of Naples», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV (2002), pp. 201-243
- , «Obras castellanas en la Biblioteca Real de Nápoles: el testimonio de los inventarios», in *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Mercedes Pampín Barral e Carmen Parrilla García, La Coruña, Universidade de Coruña – Toxosoutos, 2005, III, pp. 47-56.
- Luzio, Alessandro; Renier, Rodolfo, «Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este», *Nuova antologia*, III s., XXXIII e XXXIV (1891), pp. 618-650 e 112-146.
- , «Niccolò da Correggio», *Giornale storico della letteratura italiana*, XXII (1893), pp. 65-119.
- , «La coltura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este. I La coltura», *Giornale storico della letteratura italiana*, XXXIII (1899), pp. 1-62.
- , «La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga. II. Le relazioni letterarie - 7. Gruppo meridionale», *Giornale storico della letteratura italiana*, XL (1902), pp. 289-334.
- , *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este*, ed. Simone Albonico, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.
- Marti, Mario, «Un nuovo manoscritto dei “motti” di Pietro Bembo», *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXVI (1959), pp. 83-90.
- , «Un carne inedito di Mario Equicola per Isabella del Balzo», in *Letterature comparate e problemi di metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Bologna 1981, III, pp. 1319-1328.
- Martos, Josep Lluís, «Ausiàs March en Italia: variants y contextos de un *codex descriptus*», *Revista de poética medieval*, 28 (2014), pp. 265-294.
- Mazzocchi, Giuseppe, «Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S. P. II. 100) e l'ispanismo del Bembo», in *Cancioneros spagnoli a Milano*, ed. Giovanni Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia, I, pp. 67-100.
- Merlino, Camillo, «References to Spanish Literature in Equicola's *Natura de amore*», *Modern Philology*, XXXI, 4, (1934), pp. 337-347.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina, «Zum *Cancionero* von Modena», *Romanische Forschungen*, 11 (1901), pp. 201-222.

- Miguel y Canuto, Juan Carlos de, «Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di *La Celestina* (Roma 1506)», *Studi e Problemi di Critica testuale*, 67 (2003), pp. 71-108.
- Motta, Emilio, «Documenti per la libreria sforzesca di Pavia», *Bibliofilo*, 7 (1886), 1, pp. 129-134 e 178-182.
- , «Giovanni da Valladolid alle Corti di Mantova e Milano (1458-1473)», *Archivio storico lombardo*, 7, 4 (1890), pp. 938-940.
- Olivar, Marçal, «Notes entorn de la influència de l'*Ars dictandi* sobre la prosa catalana de cancelleria de finals del segle XIV», in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1936, III, pp. 631-653.
- Olivi, Luigi, «Delle nozze di Ercole d'Este con Eleonora d'Aragona», *Memorie della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena*, ser. 2, 5 (1887), pp. 15-68.
- Parenti, Giovanni, *Benet Garret detto il Cariteo: profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.
- Petrella, Giancarlo, «Produzione e circolazione del libro spagnolo a Ferrara tra Quattro e Cinquecento: prime ricerche», in *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, I, ed. Pedro M. Catedra e María Luisa Lopez-Vidriero, Salamanca, Instituto de historia del libro y de la lectura, 2004, pp. 215-237.
- Pontieri, Ernesto, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli: studi e ricerche*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969.
- Prizer, William F., «Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The *Frottola* at Mantua and Ferrara», *Journal of the American Musicological Society*, 38, 1, (1985), pp. 1-33.
- Raboni, Giulia (ed.), *La grande fiamma: lettere 1503-1517*, Milano, Archinto, 2007.
- Rajna, Pio, *Per chi studia l'Equicola*, Torino, Loescher, 1916.
- , «I versi spagnuoli di mano di Pietro Bembo e di Lucrezia Borgia, serbati da un codice ambrosiano», in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Hernando, 1925, II, pp. 299-321.
- Raugei, Anna Maria (ed.), *Une correspondance entre deux humanistes. Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy*, Firenze, Olschki, 2001.
- Reinhardt, Volker, *Die Borgia. Geschichte einer unheimlichen Familie*, München, C.H. Beck, 2011.
- Rhodes, Dennis E., «Italy and Spain in the Fifteenth. Connections in the Book Trade», in *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, ed. Pedro M. Catedra e María Luisa Lopez-Vidriero, Salamanca, Instituto de historia del libro y de la lectura, 2004, I, pp. 319-326.
- Rial Costas, Benito, *Print culture and peripheries in early modern Europe: a contribution to the history of printing and the book trade in small european and spanish cities*, Leiden – Boston, Brill, 2013.
- Rico, Francisco, *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos de las polémicas del humanismo*, Salamanca, Universidad, 1978.
- Riquer, Martí de, «Elements comuns en la cultura i en l'espiritualitat del món aragonès», in *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, *Atti del X Congresso di*

- storia della corona d'Aragona (Napoli, 11-15 aprile 1973)*, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1978, 2, pp. 211-232.
- Rössner, Michael, «Aretino ispanizzante», *Campi immaginabili*, 22 (2000), pp. 6-15.
- Rovira, José Carlos, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- Ryder, Alan, *Alfonso the Magnanimous: king of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Salvador Miguel, Nicasio, *La poesia cancioneril: el «Cancionero de Estuñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977.
- , «Poder y escriptura en España a mediados del siglo xv. El caso del *Cancionero de Estuñiga*», in *Ecrire à la fin du Moyen-âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, *Colloque International France-Espagne-Italie, Aix-en-Provence, 20/21/22 octobre 1988*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990, pp. 31-42.
- Santagata, Marco, *La lirica aragonese: studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- Schizzerotto, Giancarlo, *Cultura e vita civile a Mantova fra '300 e '500*, Firenze, Olschki, 1977.
- Scoles, Emma, «Note sulla prima traduzione italiana della *Celestina*», in *Studj Romanzi*, XXXIII (1961), pp. 157-217.
- Scritti inediti e rari* = Biondo, Flavio, *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1927.
- Scudieri Ruggieri, Jole, «Le traduzioni di Angelo Colocci dal castigliano e dal catalano», in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi, 13-14 settembre 1969)*, Jesi, Amministrazione comunale, 1972, pp. 177-96.
- Serio, Alessandro, «Modi, tempi e uomini della presenza *hispana* a Roma nel primo Cinquecento (1503-1527)», in *L'Italia di Carlo V. Progetti, politiche di governo e resistenze all'impero nell'età di Carlo V, Atti del Congresso Internazionale (Roma, 3-5 aprile 2001)*, ed. Francesca Cantù e Maria Antonietta Visceglia, Roma, Viella, 2003, pp. 433-476.
- Solervicens, Josep, «“Fer carta amunt”: Torres Naharro i la connexió romana del teatre renaixentista en català», in *Actes del XVI col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Universitat de Salamanca 1-6 de juliol de 2012)*, ed. Àlex Martín Escribà, Adolf Piquer Vidal e Fernando Sánchez Miret, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, III, pp. 81-91.
- Spinelli, Alessandro Giuseppe, *Cinque poesie spagnole attribuite a Galeotto del Carretto*, Carpi, 1891.
- Suriani, Annamaria, *Tra modelli antichi ed istanze di modernità, l'innovazione dei personaggi femminili nella commedia del Cinquecento*, (relazione presentata al convegno ADI, Roma, 2008. URL: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Suriani%20Annamaria%281%29.pdf> > (cons. 17/06/2016).
- Tamalio, Raffaele, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V nel carteggio privato con Mantova, 1523-1526. La formazione da cortegiano di un generale dell'Impero*, Mantova, Arcari, 1991.

- Tamburri, Pascual, «*Natio hispanica*»: juristas y estudiantes españoles en Bolonia antes de la fundación del Colegio de España, Bolonia, Real Colegio de España, 1999.
- Tissoni Benvenuti, Antonia, «Libri e letterati nelle piccole corti padane del Rinascimento. La corte di Pietro Maria Rossi», in *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*, ed. Letizia Arcangeli e Marco Gentile, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 213-230.
- Toscano, Gennaro, «La biblioteca napoletana dei re d'Aragona da Tammaro De Marinis ad oggi. Studi e prospettive», in *Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento Atti del Convegno di Studi (Bari, 6-7 febbraio 2008)*, ed. Claudia Corfiati e Mauro de Nichilo, Lecce, Pensa MultiMedia, 2009, pp. 29-64.
- Trovato, Paolo, «Iberismi e cultura iberica nella prima *Cortigiana* dell'Aretino (1525)», in *Reperti di plurilinguismo nell'Italia spagnola (sec. XVI-XVII)*, ed. Thomas Krefeld, Wulf Oesterreicher e Verena Schwagerl-Melchior, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013, pp. 303-310.
- Turró Torrent, Jaume, «Ausiàs March, Falconer d'Alfons el Magnànim», in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, pp. 1521-1538.
- (ed.), Requesens, Lluís de *et alii*, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcelona, Barcino, 2009.
- Varvaro, Alberto, *Premessa ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964.
- Vasoli, Cesare, *La cultura delle corti*, Firenze, Il Portolano, 1980.
- Vilallonga, Mariàngela, «Humanisme català», in *Estudi general*, 21 (2001), pp. 475-488.
- Villalmanzo, Jesús, *Joanot Martorell: biografia ilustrada y diplomatario*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1995.
- Vozzo Mendia, Lia, «La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali», *Revista de literatura medieval*, 7 (1995), pp. 173-186.
- Woodfield, Ian, *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento*, Torino, EDT, 1999.
- Zinato, Andrea (ed.), *El «Canzoniere marciano»*, Noia, Toxosoutos, 2005.
- Zorzi Pugliese, Olga *et alii* (ed.), *The Early Extant Manuscripts of Baldassar Castiglione's «Il libro del cortegiano»*, T-Search Research Repository, University of Toronto Libraries, 2012.
- URL: < <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/32401> >(cons. 17/06/2016).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Lisuarte di Grecia Trascrizione dei capitoli I-V

Alberto Bazzaco
(Progetto Mambrino)

Abstract

Trascrizione dei capitoli I-V di *Lisuarte di Grecia* (1550), romanzo che Mambrino Roseo da Fabriano tradusse dallo spagnolo *Lisuarte de Grecia* (probabilmente del 1514) di Feliciano de Silva. La trascrizione si basa sull'esemplare della Biblioteca Civica di Verona appartenente all'edizione veneziana degli eredi Tramezzino del 1550.

Parole chiave: *Lisuarte*, *Amadis di Gaula*, trascrizione, romanzo cavalleresco, Mambrino Roseo da Fabriano.

Transcription of Chapters I-V of *Lisuarte di Grecia* (1550), the novel that Mambrino Roseo da Fabriano translated from the Spanish *Lisuarte de Grecia* (plausibly 1514) by Feliciano de Silva. The transcription is based on the copy held by Biblioteca Civica di Verona of the 1550 Venetian edition by heirs Tramezzino.

Keywords: *Lisuarte*, *Amadis di Gaula*, transcription, novel of chivalry, Mambrino Roseo da Fabriano.



Descrizione dell'esemplare¹

Amadis di Gaula Libro 7

Lisuarte di Grecia, Venezia, Michele Tramezzino, 1550.

Lisuarte di Grecia Figliuol dell'imperatore Splandiano. Novamante dalla spagnuola nella Italiana lingua tradotto.

8°; [8], 275, [1] cc.; A⁸, A-2L⁸, 2M⁴

Editio Princeps. Tipo: corsivo; testo su di un'unica colonna a linea lunga; 28 linee di caratteri per pagina; titolo corrente nel *recto* e nel *verso*: «LIBRO DI / LISVARTE.»; segnatura sulle prime quattro carte di ogni fascicolo; le carte del fascicolo iniziale alternano la segnatura «A» ad «a»; parole guida da fascicolo a fascicolo. Iniziali decorate nella dedica e all'inizio del cap. I, poi a stampa.

¹ La descrizione dell'esemplare è tratta da *7 Lisuarte di Grecia (Venezia, Eredi di Tramezzino, 1550)*, edizione fotografica a cura di Paola Bellomi, Verona, Quiedit, 2011, pp. 1-3.

Misure: mm 146x95. Specchio di stampa: mm 125x68.

Identificativo EDIT16: CNCE 1414

Esemplare

Verona, Biblioteca Civica. Collocazione: Cinq. E 350⁶

Fondo: Giuseppe Venturi.

Discreto stato di conservazione, qualche camminamento di tarlo, diffuse macchie di inchiostro e di umidità, alcune carte brunite; tagli regolari; morso interno deteriorato. Segnature antiche precedenti sul dorso. Sulla controguardia anteriore etichette dell'attuale e precedente collocazione («Biblioteca Comunale di Verona, scaff. 342 palch. 2»). Il frontespizio reca il timbro della Biblioteca Comunale di Verona. Alla c. 275r il timbro: «BIBL. [CIV. VERONA] / R. G. 263308». Rammendi grossolani nel frontespizio. Strappi che non coinvolgono il testo alle cc. 154, 180, 212.

Mancante la c. 276.

Alcuni segni ed annotazioni manoscritte sul frontespizio, sul verso della c. di guardia anteriore («L. VII»), alla c. 134r e 275r («Segue Amadis di Grecia»).

Legatura bodoniana, povera, in cartoncino rigido. Rammendi nella legatura visibili all'altezza delle cc. 274-275. Nel rammendo della c. 275 si legge: «Adi [...] 1742». Sui tagli di testa e di piede è stata impressa l'indicazione del titolo.

Contenuti:

Frontespizio (A1r) (Figura 1)

LISVARTE DI / GRECIA FIGLIVOL DELL'IM / PERATORE
SPLANDIANO. / NVOVAMENTE DALLA SPA= / *gnuola nella Italiana lingua
tradotto.* / [marca tipografica Id. Edit16: CNCE 333 - V490 - Z1078] / *Co'l Priuilegio
del sommo Pontefice Giulio III. et / dell'Illustrissimo Senato Veneto per anni XX.*

Motu proprio (A2r-A3r)

A2r: [inc.] IVLIVS PAPA III. / MOTV PROPRIO *etc.Cum,sicut ac= / cepimus,Dilectus
filius Michael Tramezzinus Bi / bliopla. [...]*

A3r: [expl.] [...] *Præmissis omnibus, / constitutionibus et ordinationibus Apostolicis Cate=
risq; in contrarium faciente non obstantibus quibus= / cunque.* / [centr.] PLACET. I.

Privilegio del Senato Veneto

A3v: [inc.] *1549 die. 15 Octobris in Cons. Rogatorum. / Che per auttorità di questo Cons. sia
concesso al fe= / del nostro Michele Tramezzino, che alcuno altro che / lui senza sua permissione
per Anni vinti prossimi non / possa stampar, ne far stampar, ne uender in questa no / stra Città
[...]; [expl.] [...] et l'altro terzo del sopra= / scritto supplicante, qual sia obligato offeruare
quello, / che per le leggi nostre è disposto in materia di Stampe. / [a dx] Aloysius de Gar=
xonibus Duc.Not.*

Dedica (A4r-A5r)

A4r: *ALL'ILLVSTRE, / ET MOLTO HONORATO SI= / gnore il Conte Hippolito
Beuilacqua / Michele Tramezzino.; [inc.] O⁷GNI mio stu / dio è uolgermi / per l'animo , co /*

me io possa con / quello che mi con / cede la sorte / mia, aggradirmi / à quei personaggi, le cui uirtu di assai / maggior dono si fanno degne [...] A5r: [expl.] [...] nella presente opera, la quale e me stes / so insieme dedico à V.S. e le desio / quel maggior bene che dal sommo Crea / tore dar si soglia à mortali.

Tavola dei capitoli (A4v-A8r)

A5v: TAVOLA DEL PRESENTE LIBRO / di Lisuarte di Grecia.; [inc.] *Che Perion di Gaula con altri andò in Irlanda per ar= / marsi Cauallieri [a dx] à carte I [...]*

A8r: [expl.] [...] *Che Adariello et Clinio si misero in una naue per ir / à cercar l'Imperator et gli altri et che Onoloria / et la sorella partoriron dui figliuoli [a dx] 273 / [centr.] Il fine della Tauola di questa opera.*

Testo (1r-275r)

1r: [testo] [centr.] *LIBRO DI LISVAR / TE DI GRECIA, FIGLIVOLO / DE L'IMPERATORE SPLAND= / diano, ne la lingua Italiana. / Che Perion di Gaula con altri andò in Irlanda per / armarsi caualliere. [a dx] Cap. I.; [inc.] E¹⁰SSENDO il Re / Amadis di Gaula col fi / gliuolo Splandiano et / altri Re et gran Prin / cipi incantati dalla sag / gia Vrganda (come la / quinta parte di questa / historia ha racconta= / to) se ne diuolgo per / tutto il mondo la fa= / ma. [...]*

275r: [expl.] [...] *la qual tristezza durò lor poi gran tēpo / si come nella grande historia di Amadis di Grecia piu / compitamenta si intendera. / [centr.] Il fine del libro di Lisuarte di Grecia.*

Colofon

275r: *In Venetia per Michele Tramezzino. / M D L.*

Altri esemplari

Genova, Biblioteca Universitaria, RARI M /2 /35

London, British Library, 12410.aa.8.

Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, C 139C 120

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 40.J.17.

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, A: 107.30 Eth.

Bibliografia

Brunet, Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin Didot, 1860-1880, I, c. 218

Giri, Donato, *Il fondo antico ispanico della biblioteca civica di Verona*, Kassel, Reichenberger, 1992, n. 18

Melzi, Gaetano, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Seconda ed. corretta e accresciuta, Milano, P. A. Tosi, 1838, n. 767.

Palau Y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispano-americano*, (2 ed.) Barcelona/Oxford, Libreria Anticuaria de A. Palau / The Dolphin Book, n. 299a.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1950-, v. 2, t. III, n. 10553

Tinto, Alberto, *Annali tipografici dei Tramezzini*, Venezia/Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968, p. 37, n. 98.

Toda Y Guell, Eduart, *Bibliografia Espanyola d'Italia, dels origens de la impremta fins a l'any 1900*,

Castell de Sant Miguel d'Escornalbou, 1927-1931, I, 188.

Criteri di trascrizione

Nella trascrizione si sono osservati i seguenti criteri:

Si è distinta *u* da *v* secondo l'uso moderno.

Si è eliminata la *h* etimologica o pseudo etimologica sia in posizione iniziale che intervocalica. Per le forme del verbo avere è stata adottata la grafia moderna, anche in casi quali *c'havete* (trascritto *ch'avete*) o *c'habbiamo* (trascritto *ch'abbiamo*). L'*h* è stata reintrodotta nelle esclamazioni come *deb*, *ohimè*.

Si sono modernizzati i digrammi etimologici *ch*, *th* e *ph* nei casi di *Christo*, *christiani*, *Carinthia*, *Anphitrione*.

Il grafema *j* è sempre stato normalizzato in *i*, in particolare nel plurale in *ij* trascritto come *ii* (es. *iddij* = *iddii*). Si è soppressa la *i* con valore puramente diacritico (es. *leggie*, *gientile*, *provincie*, *lancie*).

I nessi *ti* e *tii* seguiti da vocale sono stati modernizzati in *xi* (es. *attione* = *azione*); si è mantenuta invece l'oscillazione con le forme in *cio* (es. *giudicio*).

Le note tironiane usate per la congiunzione *et* sono state sciolte, trascrivendo *et* quando seguita da vocale e da *e* quando seguita da consonante (es. *et ancora*; *e giunsero*); sono state invece rispettate le grafie presenti nel testo nei casi di *et* davanti a consonante (es. *et giunsero*) e di *e* davanti a vocale (es. *e ancora*).

Si è rispettata la grafia del testo nei casi di scempiamento e geminazione consonantica, mantenendo le eventuali oscillazioni (es. *cavaliere*, *cavalliere*).

Le elisioni e le apocopi sono state conservate, mantenendo le oscillazioni, ma si è eliminato l'apostrofo dopo l'articolo indeterminativo maschile (es. *un'altro* = *un altro*).

Si è mantenuta l'afèresi nelle occorrenze quali *co'l*, *pe'l*.

È stata introdotta la divisione delle parole secondo l'uso moderno. Riguardo le parole composte (preposizioni articolate, congiunzioni, avverbi), data la complessità e l'arbitrarietà della casistica, si è scelto di rispettare la grafia del testo. L'accentuazione è stata uniformata all'uso moderno.

Sono state riordinate le maiuscole secondo l'uso moderno e le necessità semantiche.

Sono stati sciolti i compendi e le abbreviazioni.

Sono stati tacitamente emendati i refusi più evidenti (es. *canalliere* = *cavalliere*).

L'intervento sull'interpunzione è stato interamente innovativo ma si sono conservate le parentesi tonde usate nel testo per gli incisi.

Le battute di dialogo sono state introdotte con i caporali (« e »).

L'uso del corsivo è stato riservato agli inserti quali epistole, versi e sentenze. Si è adottato invece il tondo grassetto per i titoli dei capitoli.

La cartulazione viene indicata con il numero progressivo, in grassetto tra parentesi quadre [], calato all'interno del testo.

Le integrazioni sono state segnalate con le parentesi quadre [...]; le espunzioni con parentesi uncinata <...>.



Figura 1: frontespizio

Libro di Lisuarte di Grecia, figliuolo dell'imperatore Splandiano, ne la lingua italiana.

Che Perion di Gaula con altri andò in Irlanda per armarsi cavaliere. Cap. I.

Essendo il re Amadis di Gaula, col figliuolo Splandiano et altri re e gran principi, incantati dalla Saggia Urganda (come la quinta parte di questa istoria ha raccontato), se ne divulgò per tutto il mondo la fama. Onde sì come i nimici loro se ne rallegraron, così all'incontro ne sentiron dispiacer tutti gli amici, e specialmente i lor figliuoli, fra quali fu Perion di Gaula che rimase di età di dodici anni, il più disposto e di più gentil maniere, che giovanetto in gran parte si potesse trovare.

Questo prencipe ebbe del caso gran pena per tutti i rispetti, e massimamente perché aveva nell'animo suo propostosi di farsi armar cavaliere dall'imperator Splandian suo fratello. Et quantunque vedesse fallirli il pensiero, si trattenne nondimeno con spe [1v] ranza della liberazion sua fin che pervenne a i decesette anni rimaso in governo e protezione dell'onorato re Arbano di Norgales, a cui del re e principali della gran Bertagna fu dato anco l'assonto dell'amministrazione del regno.

In questo tempo, trovandosi Perione in Londra, lo andarono a trovar duo figliuoli del re Florestan di Sardegna, l'un chiamato Florestano, e l'altro Parmineo. Fu anco visitato da Vagliados figliuol del re don Bruneo, da duo figliuoli del re Agrage, Languine e Galvano, da un figliuol del re Cildadano d'Irlanda, chiamato Abies, e da un figliuolo di don Quadragante signor di Sanfogna ch'avea il nome del padre.

Fra tutti questi giovanetti di gran speranza di riuscita in arme, et in disposizion di ricever già l'ordin di cavalleria, et avean determinato tutti di pigliarla per le mani di colui che Perione avesse signalato. Fu da questo prencipe giovanetto ricevuti con quello amore e gran cortesia che il sangue e l'amicizia dei padri loro meritava. Et saputa la cagion della lor venuta, fu concluso di andar tutti per farsi armar cavallieri dal re Cildadano d'Irlanda. Fatto questo concerto mandò incontanente Perione un messo a Gandales, che dimorava nelle castella che furon già di Archelao incantatore, de i quali gli ne avea fatta grazia il re Amadis, che gli mandasse un suo nipote figliuol del conte Gandalino per suo scudiero, poscia che per l'essercizio ch'avea il conte fatto nella servitù del padre, più che ad altri quello esercizio in bisogno suo se li [2r] conveniva. Gandales si rallegrò molto con questa nuova e non fu pigro in mandarglilo. Perione diede ordine alla sua partita e, tolte le cose per ciò necessarie, con quei principi si combiatò dal re Arbano, che non fu bastate mai a dissuader lor quel viaggio, e caminaron fin che gionsero per imbarcarsi alla costa del mare dove viddero venire alla volta loro una barca guidata da due gran Simie con quattro remi così verdi che parean propriamente smeraldi.

Nella barca veniva una donzella riccamente guarnita et assai bella. E che condotta la barca a terra uscì fuori, et andando contra i giovanetti, essi si mosser verso di lei, smontati de i lor cavalli, e viddero che portava al collo una spada molto ricca, et uno scudo che in campo negro avea dipinta una sfera d'oro. Presentatasi a loro si ingenocchiò innanzi Perione e disse: «Buon donzello, de qui non mi ho a levar io, fin che non mi concediate un dono».

Egli le rispose, vedutala così bella e graziosa: «Gentil donzella, domandate quel che volete, che io ve lo prometto». Ella levatasi in piedi, disse: «Ringraziovi molto signor mio, che non speravo io altro da voi. Venitene con meco qui a parte, e dirovvi quel che mi avete promesso». E presolo per mano, lo menò fin all'orlo del mare, e quivi gli disse: «Quel che mi avete promesso signor è, che ve ne veniate con meco dove io vi condurrò con questa barca, or ora, senza dilazione alcuna voi solo». Spiacque a lui di averle questo promesso, veduto che era forzato di separarsi da i suoi compagni, ma vedendo che non po [2v] tea far altro, disse: «Signora donzella gran cosa mi avete richiesta, pur è necessario che io la faccia poi che ve l'ho promessa».

Quivi, chiamati i suoi compagni, lor disse che quel che avea alla donzella promesso era di andarsene con esso lei, il che molto gli spiaceva, ma non poteva far di meno. Spiacque medesimamente a loro questa partita, pur conoscendo non poter disturbarghila. Lo raccomandarono a Dio, con promettergli che ricevuto ch'avesse l'ordin di cavalleria non sarebbon restati di andar a cercarlo, e con questo abbracciatisi egli si combiatò et entrò nella barca con la donzella, e le simie cominciarono a remar sì fortemente che in poco d'ora furon perduti di vista.

Ma noi gli lasceremo andare, e diremo quel che fecero quegli altri precipi, i quali determinaron di essequir il disegno loro, et entrati in una nave se ne passarono in Irlanda dove furon con molto onore ricevuti dal re Cildadano, che saputa la causa della lor venuta con la maggior solennità che potè armò tutti cavallieri.

Quivi quei precipi giovanetti designaron di andarsene tutti insieme in Constantinopoli per veder Lisuarte figliuolo di Splandiano, che era in quel tempo il più leggiadro e bel giovanetto che si potesse trovare al mondo, con animo, dopo l'averlo visitato, di andare in traccia di Perione e seguire le aventure de i cavallieri. Onde, presa licenza dal re, entrati in una nave che fece lor dare, si partiron per Costantinopoli et aitati dal buon vento in brieve vi apportarono.

Usciti in terra e cavalcando ne i lor [3r] cavalli se n'andarono al palagio dell'imperatore, il qual, saputo chi erano, li ricevette con molto amore, e specialmente Lisuarte, che ebbe tanto piacer della lor venuta che non si saziava di onorarli et accarezzarli, et intesa la cagion del venir loro, egli si inginocchiò innanzi l'avolo, supplicandolo a volergli concedere una grazia, la quale li promise egli.

«La grazia sarà», disse Lisuarte, «che voi mi lasciate ire con questi miei parenti, ché ho con esso loro determinato di non posar già mai fin che non abbia ritrovato Perione di Gaula, e da lui ricever l'ordine di cavalleria, credendo che per esser egli figliuolo del re Amadis mio avolo, e per lo strano modo con che si è dai compagni appartato, debba essere un de i migliori cavallieri del mondo». L'imperator li rispose: «Veramente figliuolo a me dispiace questa vostra domanda, perché con esso voi aveva io qualche consolazione della perdita di vostro padre e madre, ma poi che io ve l'ho promesso, non posso disdire, e sia come vi piace». Piacque a tutti il disegno di Lisuarte e diceano che considerata la sua bella dispostezza non si potea se non sperare ogni ben di lui, che era in quel tempo di sedeci anni, così ben proporzionato in grandezza che non era chi non lo giudicasse di vinti.

Quivi stettero dopo sette giorni, nel fin de i quali supplicaron l'imperatore che facesse lor dar tre navi per poter dividersi in far quel viaggio, le quali egli fece lor dare fornite di tutte le cose necessarie, e combiatatisi da l'imperatore entrarono in nave

spartiti in questo mo [3v] do: Lisuarte, Florestano, e Parmineo si misero in una, con Galvano fratello di Languines, figliuolo di Agrage, Vagliados figliuolo di don Bruneo, e Quadragante nell'altra, e nell'altra poi, Abies d'Irlanda, figliuolo del re Cildadano, e Languines. Fece l'imperatore dar ricchissime arme a Lisuarte suo nipote per armarsi cavaliere, quando fosse il tempo. Alzate le vele si partirono per diverso camino, et in poco spazio furon perduti di vista, pregando Iddio tutta la gente della città che li guidasse a buona ventura. Ma ora lasciamo andargli al lor viaggio, e tornamo a parlare di quel che avvenne a Perione di Gaula.

Quel che successe a Perion di Gaula che iva con la donzella. Cap. II.

Sei dì e sei notte navigò la barca ove era Perione, condotta dalle due simie senza poter giamai veder terra, nel fin de i quali giunsero a vista d'una mezza isola, la più bella e diletta che si potesse vedere, piena di molti alberi, e circondata da molte montagne, massimamente da questa parte che di qua la bagna il mare.

Venuti vicini a terra la donzella prese una cassa et apertala ne trasse certe arme nere assai ricche e forte, tutte sparse di molte spere, sì come era lo scudo che portava, e disse a Perione: «Bel prencipe armatevi di queste arme et usciamo fuori, che qui in questo paese vi ho da domandar il compimento della grazia che vi ho [4r] chiesta». «Et che mi giova a me di armarmi», disse Perione, «poi che non son ancora cavaliere?». «Voi sarete quando sia tempo», li disse la donzella. Allora Perione prese l'arme et aiutato da lei se n'armò tutto dalla testa in fuori.

La donzella prese l'elmo nelle mani et uscendo della barca disse a Perione: «Seguitemi», et egli le andò dietro. Ella, preso un sentiero che andava all'alto della montagna, si mise a caminar tanto, che in poco spazio gionsero alla cima, dove trovarono un piano ornato di belli alberi e folti. Perione domandò alla donzella che paese fosse quello. «Voi lo saprete signor», disse ella, «quando sia tempo che non è espediente che lo sappiate per ora».

Et andando ragionando in queste et in altre cose, usciti da gli alberi, pervennero in uno spazioso piano, dove era una città la più bella e grande che si potesse vedere, perché avea ben tre leghe di circuito, et i muri erano altissimi con tre mila torri forti e belle, e fra esse aparevano ventiquattro rocche o castelli. Perione rimase maravigliato molto, così della bellezza della città, come del paese, et avrebbe voluto domandare alla donzella del nome della città, ma se ne astenne, considerato che non gli l'avrebbe detto. Caminaron tanto, fin che giunsero alla porta della terra, dove entrati vidde Perione che non era men bella di dentro che si fosse di fuori. La donzella prese Perion per la mano, che andavasi maravigliando molto così della città, come della gente che era tutta bianca e ben proporzionata.

Giunsero a un gran palagio, e la don [4v] zella disse a Perione: «Signor mio non bisogna che voi parlate per conto alcuno fin che io ve lo dica». «Così farò», disse egli. Incontanente entrarono dentro e salite le scale trovarono in certe logge molti cavallieri che tutti si misero a mirar Perione, che lor pareva molto della persona disposto, e gli andarono dietro per vedere che avventura fosse quella. Pervennero in una gran sala riccamente adobbata, dove si vidde un grande strato e sopra esso una gran sedia

d'oro, nella quale era assiso un uomo molto attempato e di bello aspetto con una corona in testa di molte pietre preziose a guisa de l'imperatore, e con esso lui erano molti gran signori e cavalieri riccamente guarniti. In un altro strato alla man stanca, riccamente ornato, era, similmente sopra una sedia, una donna vestita di seta nera con una corona in capo e con esso lei due belle donzelle, e massimamente la maggiore, di che rimase Perione molto maraviglioso, e con esse erano molte altre donne e donzelle di gran stato.

La donzella salì per le scale, menandosi sempre per mano Perione, e si mise inginocchiata innanzi a quel vecchio, dicendogli: «Mio padre ti bacia la mano potentissimo imperatore, e ti priega che senza dilazione alcuna li facci cavaliere questo giovanetto che sarà tale che fia in lui bene empiegata la cavalleria».

L'imperatore mirò Perione e parvegli così bello e sì ben disposto, che fu cosa grande la meraviglia che n'ebbe, e disse: «Veramente donzella così pare a me, che di sì grazioso giovane non possan uscire se non si [5r]gnalate opre. Piacemi di far quel che vostro padre mi impone».

La donzella li ne basciò le mani, et il medesimo fece Perione, però non parlò parola, che così li l'avea la donzella ordinato.

Dopo, la donzella, ripreso per mano Perione, lo condusse dove era l'imperatrice, e dissele: «Signora, mio padre vi bacia le mani e vi manda a dir per me che onorati molto questo giovanetto, essendo persona di gran stato, e che merita ogni onore». L'imperatrice le rispose: «Amica Alchifa si farà come vostro padre ci dice».

Perione allora basciò le mani a l'imperatrice et ella abbracciò lui con molta amorevolezza, e dissegli: «Piacchia a Dio bel giovane di farvi buon cavaliere».

In tanto, stette Perione a mirare le figliuole dell'imperatrice, parendogli maravigliosamente belle, e si assigliavan tanto insieme che non si conosceva l'una da l'altra. La donzella Alchifa lo condusse innanzi loro e gli disse che le basciasse le mani, ma esse non gli le volse dare. Parve la figliuola minor sì bella a Perione, che si chiamava Griceleria, che fu cosa grande l'amor che le prese. Piacque parimente a lei la sua gentil presenza molto. Et la donzella le disse: «Signora mia, mio padre manda questo giovane che è di gran stato all'imperator vostro padre perché l'armi cavaliere, e dice che voi lo doviatè ricever per vostro». Griceleria le rispose: «Certamente amica Alchifa il dono è sì grande che io non so con che me'l debba pagare a vostro padre. Prega Iddio di farlo buon cavaliere che io da qui impoi lo ricevo per mio». Perion le basciò le mani, [5v] ma non le rispose cosa veruna, che così gli avea ordinato Alchifa, e se ben gli fosse stato concesso il risponderle, nulla avrebbe saputo dire, così era egli turbato nell'amor di Griceleria.

La precipessa Onoloria Senza Pari (che così avea nome) disse ad Alchifa: «Dite, amica a vostro padre che tutte lo ringraziamo di un sì ricco dono come questo, che mia sorella si deve reputar fortunata in tener sì ricco cavallier per suo, e più essendo di sua mano». Perion la mirò e parvegli la più bella donzella ch'avesse anco veduto. Alchifa rispose alla precipessa Onoloria: «A voi signora, Alchifo mio padre bacia le mani, e vi fa intender che vi ha apparecchiato un molto ricco dono, e quando sia tempo ve'l manderà». A cui ella rispose: «Amica, io gli lo ringrazio molto, piaccia a Dio che mi conduca a tempo che io gli possa rimeritare».

Perione stavasi meraviglioso molto di questo dire, e più della bellezza di Onoloria, quantunque molto acceso nell'amor della infanta Griceleria sua sorella. Finito questo ragionamento, Alchifa lo prese per mano et andossene innanzi l'imperatore, e dissegli, che gli volesse far dar uno appartamento per quel bel giovanetto dentro il suo palagio, il che fece egli subito ordinargli. Così, da loro combiatatosi Perione, con Alchifa se n'andò allo alloggiamento. Et entrato a cena pregò la donzella che si mettesse a cenar con esso lui, ma ella non volse a patto alcuno.

Dopo ch'ebbe cenato lo fece di nuovo armare e condusselo alla cappella dell'imperadore, dove gli fece veghiar l'arme quella notte e [6r] venuta la mattina l'imperador con gran festa l'armò cavaliere. Questo fatto, Alchifa lo prese per la mano e lo condusse all'alto dello strato dove era l'imperatrice con le figliuole, che quivi stavano riccamente vestite aspettando per onorar quel novel cavaliere. Ella lo condusse innanzi Griceleria et ingenocchiaseli innanzi le disse: «Signora mia eccovi qui il vostro cavaliere che viene a ricever la spada da voi che fia questa che io porto al collo, però scioglietela e cingetegli la voi».

Piacque molto questo a Griceleria, che si era assai invaghita del bello aspetto del novel cavaliere, e presa quella spada la cinse a Perione che gli era inginocchiato innanzi dicendogli: «Cavallier mio, piaccia a Dio di farvi com'essa fortunato». Perione le baciò le mani quantunque l'Infanta non volesse.

Alchifa aperse una cassetta allora e di essa trasse una ricca gioia di un Diamante che non avea prezzo, e dandolo a Perion disse: «Signor date voi questo a cotesta bella infanta che vi ha cinta la spada in segno che voi siate suo perché si ramenti di voi». Il che fece tosto Perione, e l'Infanta la accettò e se lo mise alla man dritta, e dissegli che ella gli prometteva di non volerselo levar giamai. Tutti che quivi erano si stavano stupiti della sua gran bellezza, e maggiormente di non sentirgli parlar parola, e domandarono Alchifa perché quel cavallier non parlava. Ella rispose che, quando tempo fosse, avrebbe parlato. Furono in queste messe le tavole, e l'imperator si pose a mangiare, fatta por una mensa presso la sua, nella quale fece [6v] seder il cavallier novello. La imperatrice e sue figliuole si assisero in un'altra. Alchifa disse che ni uno aveva da servir il cavallier novello, se non ella, e così si fece. Ma, mentre si mangiava, non era egli ad altro più intento che in mirar la bella infanta Griceleria, et il medesimo ella faceva con esso lui, e disse a Onoloria: «Veramente sorella se il mio cavallier avea in sé tanta virtù come ha buona presenza, io credo che sarà un de i migliori cavallieri del mondo». «Senza dubbio», rispose Onoloria, «è grande la sua bellezza et onorato sembante, e tale che ci mostra dover esser buone anco l'opre sue».

Perione le mirò e bene intese quel che diceano, e tanto era acceso nell'amor dell'Infanta che non mangiava, così si internava a mirarla, et ella ben se n'accorgea e ne avea grande allegrezza.

La battaglia ch'ebbe Perione, dopo che fu fatto cavaliere, con Alpatraffio. Cap. III.

Levate le tavole, essendo l'imperator intento con tutti i cavallieri in ragionar del cavallier novello, entrò nella porta della sala un cavallier di grande statura e tutto armato dal capo in fuori, e con esso lui avea diece cavallieri, con una donzella riccamente guarnita e venti scudieri. Portava il cavallier al collo un bellissimo scudo, nel mezzo del quale era dipinta una donzella di gran bellezza.

Pervenuto al cospetto de l'imperatore, se gli inginocchiò innanzi e li basciò le mani, [7r] e tutti che quivi erano si levaron in piè e si misero innanzi per intender quel che volea dir il cavaliere, il quale disse: «Potentissimo prencipe, la causa perché io son al tuo cospetto venuto è che saperai che io son duca d'Orcalio e chiamomi Alpatraffio, che me misi ad amare una figliuola d'un gran cavaliere vicino al mio paese chiamuta Dialestria, a cui dicendo io che mi concedesse il suo amore, dissemi non voler farlo a niun modo, quando io non le promettesse di andar per tutte le parti del mondo, dicendo che qualunque volesse dir che la sua signora che amasse fosse più bella di lei e toccasse questa imagine che io porto in questo scudo, che io combattesse con esso lui e le'l mandasse prigionie. Et che finita questa impresa, quando non trovasse cavallier che mi vincesse, ella mi avrebbe concesso il suo amore. Manda con meco questa donzella, acciò veda le cose come pasceranno. Ho caminata la maggior parte del mondo e già son più di cinquanta cavallieri quei che io le ho mandati. Ora, signor mio, sono in questa tua corte venuto con la medesima domanda», e più non disse.

Molti buon cavallieri che quivi erano e che vi avean le lor signore presenti, avrebbon accettata l'impresa se non avesser temuto il cavaliere che era molto membruto e disposto. Perione, ch'avea ben udito questo parlare, mirò verso l'Infanta Griceleria, et ella, veduto che la mirava, divenne rossa in viso, di che Perion molto turbossi, e così, armato con le proprie arme che avea veghiate che non avea anco avuto tempo a disarmarsele, sde[7v]gnato molto per queste parole si mise avanti, non si ricordando di quel che gli avea imposto Alchifa, et andò al cavaliere e toccò l'immagine, tirandogli non senza sdegno lo scudo, che al cavallier cadé e spezzosegli, dicendo: «Non mi aiti Iddio, se al cospetto de tali signori si sopporterà una tal bestemia».

L'imperator, e tutti gli altri che quivi erano, rimasero stupiti questo veduto, però n'ebbero gran piacere e specialmente Griceleria, che ben vidde che egli avea per cagion di lei fatto questo.

Il duca, sdegnato, disse al novel cavaliere: «Voi avete fatto questo discortesemente, però quando voi vogliate mantener quel che avete principiato spero di farvelo costar caramente». Perione nulla rispose, e Alchifa gli disse: «Cavallier novello questo avete voi fatto senza mia licenza, però poi che è fatto, compite quel che avete principiato», e, voltasi a l'imperator disse: «Signor fate dar un cavallo al cavaliere che avete armato poi che vuol mantener l'onore della vostra corte, contra coloro che parlan discortesemente in pregiudicio delle donne e donzelle di essa».

Fece l'imperatore tosto provedergline, et i cavallieri andaron a cavalcare, e lo imperador con la imperatrice e le figliuole si posero alle finestre che risplendeano alla piazza per veder la battaglia, dove era uno steccato serrato per simili disfide.

L'imperator fece armar il Duca d'Orlitensa e'l duca di Alafonte, perché fossero giudici del campo, con sei mila cavallieri. Questi duo duchi presero il cavallier novello e'l [8r] duca, e lo misero nel campo. Alchifa, in questo, gli diede lo scudo che ella portava al collo. Et, dopo essendo a i duo combattenti partito ugualmente il sole, sonaron le trombe, et i cavallieri si mossero l'un contra l'altro a tutto correr de i lor cavalli.

Il duca incontrò il cavallier novello di sì gran colpo che la lancia si spezzò in molti pezzi addosso e l'altro errò del suo incontro, ma si urtaron con i lor cavalli sì impetuosamente, che amendui dieron in terra gran caduta, e tanto che tutti si pensarono che l'un e l'altro fosse morto.

Gricelera, quando vidde il suo cavaliere tramortito in terra, divenne così afflitta che ben se lo conobbe in viso, et indi a poco vidde che si lievava, che gran vergogna aveva di esser così caduto, e risorto imbracciò il suo scudo e, posta mano alla spada, si mosse contra il duca, che, sallito in piede, avea il medesimo fatto, e quivi incominciarono un sì fiero assalto, quanto in quello steccato fra duo cavallieri si vedesse gran tempo. Ferivansi con tanto furore, che pareva che quivi fossero diece cavallieri a fronte. In questo modo, andarono più d'una grossa ora senza che in lor si conoscesse vantaggio alcuno, ma, questo spazio passato, cominciò il duca a non dar più sì gran colpi come prima, e con la caduta si sentea molto stanco, il che faceva Perione al contrario, che ogn'ora si vedea più svelto e più vivace, onde cominciò il duca a temer la sua battaglia. Gricelera, che il suo amante mirava, vedendo il suo vantaggio, era tanta l'allegrezza che sentiva che non si [8v] potrebbe esprimere et era divenuta colorita in viso, dove nel principio era il contrario. Mirò Perion alle finestre e vidde la sua signora così allegra e bella, che gli fece crescer l'ardire e la forza, in modo che gli pareva di non dover stimar tutto il mondo nulla, et, alzata la spada e bene strettala nel pugno, se n'andò contra il duca che era molto stanco. Egli, che lo vidde venir, alzò lo scudo, ma contra il suo colpo non gli valse, ché il cavallier novello lo ferì in guisa tale che gli lo divise in due parti. La spada discese all'elmo e per esso entrò tanto che gli la mise infine all'osso, onde cadé il duca senza sentimento niuno.

Perione, slacciandogli l'elmo, sentì chiamarsi et ascoltò per intender chi fosse, e vidde venir verso di lui la donzella che era in sua compagnia, che gli disse che le volesse far grazia di esso, e non lo volesse uccidere. Egli mostrò di non la intendere, onde ella chiamò Alchifa e dissele Asterlena (che così si chiamava quella donzella): «Buona donzella, per vostra fè, parlate un poco al vostro cavaliere, e dategli che mi faccia grazia del duca mio signore».

Ella ne pregò Perione et egli le'l concesse e, nettando la sua spada nell'erba del sangue, la ripose nel fodre, e Alchifa disse alla donzella: «Vostro signore è libbero però fatelo levar per medicarlo», di che le ne rese molte grazie.

Perione rimontò nel suo cavallo, che gli condussero due paggi, e dissegli Alchifa: «Signor cavaliere il don che voi mi avete a concedere è che, or ora, senza indugio alcuno, così a [9r] cavallo come state (poi che già sete cavaliere), ce n'andiamo alla mia barca e di essa non usciate in tutto questo anno, se non per dove io vi ordinerò e, fin che sia questa impresa ispedita, voi vi abbiate a chiamar il Cavallier de la Spera, perché chi vi ha mandate queste arme spera con tutta la sua speranza in voi, che per questa cagione ve l'ha mandate con questa insegna, e per un'altra che quando sia

tempo saperete. La causa perché io vi dissi che non dovesti parlare, fu per che non vi avesti da trattener qui, per non allungare il nostro viaggio». Et questo detto, toltogli lo scudo e l'elmo di testa, gli disse: «seguitemi per Dio e non tardate più», e diede de sproni al palafreno seguita da Perione.

In questo modo, passarono da basso le finestre dell'imperatore, e la imperatrice e sue figliuole. Il Cavallier della Spera mirò verso la sua signora, che parimente mirò lui e, fattale riverenza, passò oltre, dietro la sua donzella che andava facendo scostar la gente che in gran calca era quivi adunata.

Usciti fuori della città, camminarono tanto, che giunsero al porto dove ritrovarono la barca con le due simie et in essa entrati cominciarono le simie a fortemente remare.

L'imperatore e la imperatrice restarono meravigliati di sì strana avventura, che non potevano pensar che si fosse, pur dicevano, che non senza gran cagione era avvenuta questa sì improvvisa partita, venendo la cosa per le mani di quel gran savio Alchifo.

Il duca, che era molto tramortito, su levato dal campo da i suoi cavalieri e dalla [9v] donzella, e coniato da l'imperatore, fu portato nel suo ducato molto afflitto per la sua mala ventura, ma, se egli andava addolorato, non restò in men dolore l'Infanta Gricelera per la improvvisa partita del suo amante.

Ma non più parla per ora l'istoria di lei, né men del Cavallier della Spera, ma torna a parlare de i cavalieri novelli suoi compagni.

Che la nave di Quadragante e di Vagliados apportò nell'isola del Gigante Argamonte. Cap. IIII.

Le tre navi in che erano divisi quei cavalieri novelli, patirono gran fortuna dopo che uscirono del porto d'Irlanda, la quale durò meglio di tre settimane, che furono sempre con pericolo, ora qua, ora là agitati i cavalieri.

Finalmente, la nave nella quale erano Vagliados e Quadragante, apportò una mattina in un'isola, che tosto fu da marinari riconosciuta, che era l'Isola della Foglia Bianca, della quale era signore il più fiero e spaventoso gigante che fosse in quel tempo al mondo, chiamato il forte Argamonte, che aveva una figliuola chiamata Dardadia, che nel tempo che il tremendo Ardan Canileo andava provando la sua persona per il mondo, sopraggiunto in questa isola, entrò in campo con un gigante zio di questa donzella figliuola d'Argamonte, il quale fu vinto da Ardan Canileo, ma dopo seppe esser suo parente, e divennero grandi amici amendui.

Il padre di questa donzella, saputo esser [10r] questo Ardano così famoso, gli fece molto onore, ma il gigante Gandadolfo, zio della donzella, morì indi a tre giorni delle ferite ricevute da Ardan Canileo, di che ebbe Ardano gran dispiacere e maggiormente per amor della donzella sua nipote, della quale si era egli molto invaghito, né, guardato il parentado, un dì le scopperse l'amor suo, et ella non avendo timor d'Iddio, conosciutolo sì buon cavaliere, gli concesse il suo amore. Fu la donzella gravida di lui, et ebbe un figliuolo che si chiamò Ardadil Canileo, e nulla il gigante ne seppe giamai, finché partorì la figliuola, e che si era partito Ardano.

Or si spaventarono i marinari tutti, vedutisi sopraggiunti in quest'isola e si tennero per perduti e, domandata loro la cagione da i due novelli cavalieri, essi gli dissero:

«Signori, questa è un'isola de i più feroci giganti che sia al mondo, Argamonte il vecchio e Ardadil suo nipote, e tanto che niuno apporta in quest'isola che non sia da loro o morto o preso». Ma essi, coraggiosi molto, dissero che prendessero porto. Il che fecero i marinai con gran paura.

I cavallieri novelli uscirono in terra e, postisi a cavallo armati, pervennero in un gran piano dove viddero il gran castello della Foglia Bianca, nel quale tosto sentiron sonar un corno da una guardia che dimorava sopra una torre, postavi da giganti, acciò desse segno se cavaliere vi apportasser armati. Né tardò molto a vedersi comparire un gigante, armato di fortissime doppie piastre di acciaio, e portava in mano una gran **[10v]** mazza, sopra un gran corsiero, e venendo verso i cavallieri, giunto che fu da loro disse: «Miseri cavallieri, e come avete voi ardire di comparire innanzi a me? Rendetevi per miei prigionieri, ché troppo avete fatto di apparire armati al mio cospetto». «Et noi speriamo», disse Quadragante, «che vincendoti (come fidiamo in Dio) ti daremo onore in essere vinto da noi, pur il valor del cavaliere, più tosto deve esser operato che parlato». Il gigante lo mirò che gli parve ben membruto e disposto, e disse: «Ben hai detto se fia come dici, ma poi che è così, venite amendui e fate ogni vostro potere contra di me, e vedrete che acquistarete di questa battaglia in augumento de l'onore vostro», e, dando di sproni al cavallo, alzò la gran mazza di ferro.

I cavallieri abbassarono le lance, e si mossero con la maggior furia che potero contra di lui, e dierongli sì grandi incontri che Vagliados rompé in pezzi la lancia, e Quadragante lo incontrò sì duramente che poco mancò che il gigante non venisse a terra. Nel passar che fece Vagliados, il gigante lo ferì con la mazza sì duramente che stordito lo gittò da cavallo, né movendosi punto, divenne molto mesto Quadragante, pensandosi che fosse morto, e dissegli il gigante in voce alta: «Meglio sarebbe stato pe'l tuo compagno che fosse venuto a mettersi nella mia prigione senza contesa». Quadragante, mosso a gran sdegno, mise mano alla spada e disse: «Aspetta che io ti farò vedere come so io emendare il torto che si fa al mio compagno».

Et, alzando la **[11r]** spada per ferirlo, alzò il gigante la mazza pensando far di lui quel che avea fatto del suo compagno, ma non gli avvenne così, ché Quadragante schivò il colpo e la mazza colse nell'imbracciatura, che gli lo fracassò tutto, e discese, e diede nella testa del cavallo, che lo distese tramortito in terra. Il gigante non poté tener la mazza per il gran colpo, e si diede egli istesso sì gran percossa sopra un ginocchio, che gli convenne venire a terra, pe'l gran dolor che sentì, di che ebbe gran piacer Quadragante che già era del suo cavallo smontato, e pose mente a Vagliados, e viddero che si era levato in piedi, e si stava ridrizzando l'elmo in testa che era tutto storto.

Onde, amendui in un tempo, venner con le spade nelle mani verso il gigante, che si era levato anch'egli con grande affanno per la ferita della gamba, però non poté levarsi totalmente in piedi, ma si fermò con le ginocchia in terra, e perché gli era uscita di mano in quel punto la mazza, pose mano a un gran coltello che avea a lato. Vagliados gli diede in tanto un colpo sì fatto sopra l'elmo, che era di fortissimo acciaio, che gli mise la spada fino all'osso, di che fu molto caricato il gigante, e cadegli gran sangue sopra de gli occhi, onde cominciò a temer molto la sua battaglia, che prima, così ingenuo, non gli avrebbe istimati se ben fossero stati tre volte tanti.

Alzò egli con grande empito il coltello, pensando di ferir Vagliados, ma egli d'un salto schivò il colpo, onde percosse il coltello in terra con tanto fra **[11v]** casso che se gli spezzò in tre parti. I cavallieri lo caricaron di tanti colpi finché gli fece dar della faccia in terra e, trattogli l'elmo di capo, facendo sembante di voler ucciderlo, gli dissero: «Argamonte, morto sei se non ti rendi, e sai il voler nostro». Et egli rispose: «Morto potrò esser, ma non già vinto, che colui è vinto che pensa di essere, et io non lo penso, poi che non ho lasciato de far tutto quel che ho potuto, che per mancamto di cuore non mi è questo avvenuto. A quel che voi dite poi, che io faccia quel che mi commandate, farollo quando non sia contra il mio onore».

«Per queste parole» disseron essi, «ti sarà concessa la vita, con condizione che essequisca quel che noi ti diremo, che fia in accrescimento, e non in diminuzion del tuo onore». «Dite quel che volete», disse il gigante, «che il tutto si farà».

«Quel che noi vogliamo» dissero essi, «è che tu lasci cotesta mala fede che hai, e creda nella nostra, che è la vera e santa, et, oltre di ciò, che tu e tuo nipote di qua a quattro mesi vi andate a presentare in Costantinopoli da nostra parte allo imperator, e gli narrete, quel che con noi ti è avvenuto, e da qui in poi ti resti con tutto il tuo, e noi accetti per amici». Il gigante rispose che era contento far tutto quel che essi diceano et essi lo presero per mano e lo levarono in piedi.

Giunse in questo tempo quivi la moglie, che si chiamava Almatraffa, e disse: «Argamonte, come ti senti?» Et egli rispose: «Ben, lodato Iddio nel quale io credo, e crederanno tutti coloro che mi vorran be **[12r]** ne da qui impoi». «O Giove, che cosa è questa?», disse la gigantessa. «Voi noi tu tutti dannare, non ci avendo colpa?» Egli le rispose: «Almatraffa, non ti dispiaccia che tu sarai la prima a creder in Cristo e, dopo te, tutti quei dell'isola, che niuno ve ne resti». «Per qual cagion?» disse ella. «Io te'l dirò», disse il gigante, «perché, dopo che io entrai in campo con questi cavallieri, conobbi lo Iddio loro esser vero, e falsi i nostri Iddii e bugiardi, né ti curar di saper più oltre». Et presi i cavallieri per le mani ché gli aitassero, in questo modo tornarono al castello, dove posero il gigante in un buon letto, e la moglie gli medicò le ferite. Egli comandò che fosse fatto grande onore a i cavallieri, e pregogli che quinci non dovesser partirsi fin che fosse egli guarito, il che promisero essi, massimamente essendo per il fastidio del mare tutti turbati, ma domandarongli un uomo che andasse a lor marinai e che, raccontato lor quel che era successo, gli dicesse che venisser fuori per riparar la nave delle cose necessarie.

Andò l'uomo et, udito il prosper successo i marinai, uscirono in terra non senza gran stupore della vittoria avuta del gigante Argamonte. I cavallieri novelli entravano ogni dì a vedere il gigante, che molto piacer sentiva della visita loro, et un giorno, essendo in ragionamento, Quadragante gli disse: «Argamonte buono amico, dove è ora tuo nipote Ardadello Canileo?» «Signore», egli rispose, «il Soldan di Lichia mi mandò una lettera a gran fretta, facendomi intender che gli lo mandasse, perché lo vuol far **[12v]** capitan generale di tutta la sua gente, per ir egli e'l Soldan di Persia, col Soldan di Alapa, e quel di Babilonia con molti Califi e Tamorlani, sopra lo imperator di Costantinopoli, perché ha saputo che il valente Amadis di Gaula, et un suo figliuolo chiamato Splandiano, con altri molti re e cavallieri, son stati incantati, onde han chiamati tutti i loro amici e parenti e, con ogni prestezza, si han da ragunare nel gran

porto di Tenedo, della già destrutta Troia e, per questa cagione, mio nipote è ito a questo assembramento di questo gran signore».

I cavallier divennero molto mesti di quella nuova e, partitosi dal gigante mostrando di non si curar di ciò, si parlaron amendui e determinarono, che se de lì a quattro mesi non avessero ritrovato Perione, di andare a Costantinopoli, per trovarsi presenti a un sì segnalato assedio.

In questo tempo guarì il gigante, che subito si battezzò con la gigantessa sua moglie e tutti quei di quell'isola. Or lascia l'istoria di parlar più di loro, e ritorna al Cavallier della Spera.

Quel che adivenne a Perione nella impresa per la donzella Alchifa. Cap. V.

Otto giorni navigò la donzella Alchifa con Perione, senza trovar cosa che sia degna da raccontare, nel fin de i quali giunsero al piè de una altissima montagna dove le simie firmaron la barca. La don[13r]zella disse al Cavallier della Spera: «Signor mio, per la fè che a Dio dovete, non restate di sallir per questo sentiero che ascende all'alto del sasso e, presso un fonte che ritroverete in un piano raso, aspettatemi, e per cosa veruna non vi partiate de lì, e ricordivisi di quel che mi avete promesso». Il Cavallier della Spera le rispose: «Amica mia Alchifa, facciasi come vi piace, che non son io per uscir un punto dell'ordin vostro». Et, uscito in terra e postosi lo scudo al collo, prese per le redine il suo cavallo, si licenziò da lei, et ella gli disse: «Andate in buon'ora, che Iddio vi accompagni».

Il cavallier ascese l'alto della montagna a grande affanno, et arrivato alla cima, a ora che era già tramontato il Sole, si ritrovò tra molti spessi alberi, dove determinò per esser già tardi starsene a dormir quella notte e, mangiato della vivanda che la donzella pose sopra il suo cavallo nell'uscir della barca, si mise a dormir, lasciando pascer l'erbe al cavallo. E così stettesi quella notte fino al nuovo giorno, il qual comparso egli si levò e, preso il suo cavallo, si mise nel medesimo sentiero, e caminò tanto, fin che pervenne a un piano, nel mezzo del quale ritrovò un fonte con dodici canoni d'acqua et un pilastro nel mezzo, sopra il quale era una imagine di cavalier disarmata de la testa e delle mani, e nella man dritta avea una corona d'imperatore, e nella stanca un breve con lettere latine che diceano:

Quando questa corona fia nel maggior pericolo del suo stato, e saran placati i grandi e terribili rugiti, fiorirà il fior della cavalleria [13v] addomesticando la maggior superbia con la novella spada.

Perione rimase maravigliato di quella imagine, che era molto antica, e ricordossi che avea un giorno udito dire a suo padre Amadis che sopra la porta del pozzo della città di Costantinopoli, era una pietra tagliata con la medesima imagine, e le lettere istesse, et era tanto antica, ché fu delle prime opere che facesse il savio Appollidone e, per esser cosa antica molto, niun parlava di ciò più. E, dopo l'averla un pezzo mirata, vidde venir verso di sé le due simie che lo avean condotto, cariche di molti rami, che in breve fecero una frascata di essi, e gli portaron pane et altre vivande con biava pe'l cavallo, che gli potea esser provisione per quindici di.

Il Cavallier della Spera stavasi maravigliato, che gli pareva dover sognare, però non tardò molto che vidde uscir un gigante, armato di tutte sue arme, sopra un gran cavallo morello brandendo un gran spiedo, e dietro lui venivan duo cavallieri che conduceano un gran carro guidato da quattro cavalli, in mezzo il quale veniva un vecchio con la barba lunga fino alla cintura, e similmente aveva i capegli bianchi, con manette alle mani, una grossa catena alla gola, e ferri a piedi, et insieme con lui eran duo cavallieri di tutte le lor arme armati, ma posti in una grossa catena. Dietro il carro si vidder uscir anco diece altri cavallieri armati a cavallo e'l gigante, veduto il Cavallier della Spera, disse: «O vile omicciuolo qual ventura ti ha condotto dove le tue debol forze abbino a finire?» [14r] «Bestia mala», rispose il Cavallier della Spera, «quivi Iddio, in che io credo, mi fece venire per disturbar che più non offendi la sua santa fede, e con questa confidenza in Lui potran bastar le mie poche forze contra le molte tue».

Il gigante diede sì fatto grido che gli venia fumo per la visiera de l'elmo per sdegno, e disse: «O meschino me, e come consenton gli Iddii che io sia oltreggiato da una sì picciola creatura?», et, abbassato il gran spiedo, diede di sproni al cavallo contra di lui. Egli, che così se lo vidde venir addosso, che già era a cavallo disse: «O Iddio mio, in cui io credo, aitami da questo diavolo», e, copertosi del suo scudo, abbassata la lancia, ferì di sproni il cavallo con tanta possanza che in breve incontrò il gigante sopra le piastre che portava di acciaio, e spezzossi in pezzi la lancia. Il gigante, pensandolo attraversare, gli menò un gran colpo, ma il Cavallier della Spera lo schivò, e venne a percolare lo spiedo nello scudo, che, rompendogli l'imbracciatura, gli lo tolse dal collo. Perione, vedutosi liberato da sì orribil colpo, rivoltò il cavallo, e posta mano alla spada andò contra il gigante con molta prestezza, cercando di dargli un gran colpo sopra dell'elmo, e'l gigante, per guardarsi dal colpo, lasciò le redine al suo cavallo, il quale, sentendosi in libertà della testa, diede co'l capo abbasso, onde le redini gli discese fino alla testa. Et, volendo il cavallo dar calci, venne a calpistar le redine, onde cadé una gran caduta, et accolse una gamba al gigante sotto, che gli la spezzò in più pezzi. Il Cavallier della Spera discese con mol[14v]ta leggerezza dal suo cavallo e, volendogli troncar la testa, vidde muoversi contra di lui i diece cavallieri che seguivano il carro, che a gran voci gridavano: «Mal cavalliere, ora morirai per questo c'hai fatto».

In questo tempo, usciron dall'altra banda della foresta tre cavallieri armati con croci rosse dipinte ne gli scudi, che udiron dire al Cavallier della Spera: «O Vergine Maria, aiutami contra questi tuoi nemici, e miei». Onde, conosciuto per queste parole che era cristiano, disseron contra i dieci cavallieri: «Inimici di Iddio e della sua santa fè, non lo feriate, se non che tutti sarete morti». Questo udito i dieci, si mossero contra di loro, lasciato colui che era a piedi, e gli incontraron sì fieramente, che poco mancò che non gli gittasser a terra, ma i cavallieri delle croci percossero essi in modo che tre di loro gittaron per terra.

Il Cavallier della Spera, che questo vidde, senza tardar tagliò la testa al gigante e, preso il gran spiedo che era in terra, cavalcò sopra il suo cavallo e corse in aiuto dei tre, et incontrò l'un di loro con tanto empito, che lo passo più di un braccio dall'altra parte e gittollo morto in terra. Un cavallier di quei della croce alzò un gran coltello ch'avea in mano e diede all'un de i contrarii sì fiera percossa sopra de l'elmo, che gli

partì la testa fino a denti, et egli, che in quel punto menava un colpo, lo venne a scaricare sopra la testa del suo cavallo, che l'uccise. Ma egli, che vedeva che il suo cavallo minacciava di cadere, saltò di esso con molta destrezza e, copertosi del suo scudo, andò contra duo caval[15r]lieri di quei che eran prima caduti, che già si eran levati in piedi et avean poste mani alle lor spade, et approssimatisigli cominciaron fra loro una orribil contesa.

Il Cavallier della Spera non stava a perder tempo, che avea già uccisi duo cavallieri, uno de un colpo che gli avea divisa pe'l mezo la testa, et un altro che in un costato avea ferito. Gli altri duo cavallieri della croce che erano a cavallo, si eran meravigliati delle gran prodezze del Cavallier della Spera, et avrebbon pensato che fusse o Splandiano o Amadis di Gaula, quando non avesse udita la nuova de l'incantamento loro. Da l'altra parte pensaron che fusse Norandello o Frandalo. Con questo aiuto, confortati adunque i duo cavallieri delle croci, calcaron tanto addosso a coloro che erano a cavallo, che in poca d'ora gli uccisero e viddero il lor compagno che era a piedi che già avea ucciso l'un de i duo che con esso combatteano et allora menava un colpo a l'altro, che gli gittò in terra il braccio con la spalla. In questo, nettando il suo coltello del sangue, cavalcò nel cavallo del gigante, et andossene verso i compagni che eran co'l Cavallier della Spera, e tutti gli dissero: «Buon cavaliere, diteci per la fè che dovete a Iddio, chi voi siete». «Signori miei», rispose egli, «per portar voi cotesta insegna che portate, e per il grande aiuto che mi avete dato io ne'l dirò. Saperete che io mi chiamo (per quanto è a una donzella piaciuto che qui mi ha condotto) il Cavallier della Spera, posto che il mio proprio nome sia Perion di Gaula, figliuolo di Amadis [15v] di Gaula, re della gran Bertagna».

Questo udito da i cavallieri, gittati quei pezzi che eran lor rimasi de gli scudi tutti andarono ad abbracciarlo dicendo: «Lodato il sommo Iddio che ci ha lasciato conoscere uomo di tanto valor del nostro lignaggio». Eran, questi cavallieri, Talanco, figliuolo del re di Sobradisa don Galaoro, e l'altra la reina Calafia sua moglie, e'l terzo Manelino il cortese. Talanco disse, abbracciandolo stretto: «O signor cugino mio, qual mia buona ventura è stata questa che io vi potesse vedere, et in tempo di tanto bisogno? Saperete che io son Talanco figliuol del re Galaoro».

Il Cavallier della Spera l'abbracciò con molto amore, versando lagrime abbondanti di tenerezza; così vedutolo, Talanco gli disse: «Signor mio, onorate Manelino, che avete qui presente, che ben lo merita».

E quivi abbracciaronsi amendui, e disse il Cavallier della Spera: «Lodato Iddio, poi che ho innanzi gli occhi una delle aventure che più desiderava», e disse a Manelino: «Signor mio, chi è quel cavaliere che vien verso di noi?» «È, signor», rispose egli «la reina Calafia, moglie di vostro cugino Talanco». Questo udito da lui, andò verso la reina, che si stava meravigliata molto di quel ch'avea veduto fare a i cavallieri. Talanco gli disse: «Signora, fate onore a questo cavaliere, che avete da sapere esser fratello de l'imperatore vostro grande inimico». Ella, questo udito, andò verso il Cavallier della Spera et, abbracciatolo, egli le disse: «Maravigliomi io signora reina, che con tanto amore vogliate voi ricevere un fratello di sì [16r] grande inimico vostro». «Io, signor» disse ella, «ho fatto questo per l'obligazione che io ho insieme con l'altre donne di essequire il comandamento de i mariti, che in altro modo voi non mi iscamparesti dalle mani, che non fosti o morto o prigion».

Questo ragionamento finito, tutti quattro se n'andarono contra il gran carro, dove trovarono il vecchio et i duo cavallieri. Il Cavallier della Spera, che andava dinanzi, disse al vecchio: «Buon vecchio, qual ventura vi ha fatto in questo luogo capitare?» «Benedetto sia Iddio» rispose il vecchio, «che tal vi ha creato, ché voi mi avete liberato della più crudel prigione che a uomo vivente fusse mai data. Prima che io vi risponda a quel che mi domandate, intendo che mi promettiate una grazia, credendo che sì buon cavallier come voi non mancherà di farla a gli afflitti come son io ora».

Il Cavallier della Spera disse: «Onorato vecchio, dite quel che volete, ché, di quanto io possa, voi sarete sodisfatto della vostra domanda». «Quel che vorrei che per me facesti è» disse egli, «che, lasciandomi libero senza altro voler da me intendere, mi lasciate andare, che io vi prometto di remunerarvi, se io vivo, assai bene di quanto avete per me operato». «Facciasi come voi dite», disse il Cavallier della Spera, né si curò di dirgli altro, veduto che si voleva celare, e, rivoltatosi a i cavallieri che eran nella catena ligati, che eran come morti di affanno in esser così stati presi et avean anco gli elmi in testa, lor disse: «Amici, qual ventura fu la vostra, che siate in man di questo gigante venuti?» Essi al parlar del Ca[16v]vallier della Spera, che era senza elmo, tosto voltarono et in voce alta dissero: «O Iddio, e che cosa è questa che noi veggiamo? E come la nostra sventura ci ha fatti i più fortunati cavallieri del mondo?»

E, tolto lor gli elmi di capo, tosto riconosciuti furono dal Cavallier della Spera, che eran Languines e Abies d'Irlanda, et, uscendogli lagrime da gli occhi, dismontò presto del suo cavallo, et i cavallieri della croce il medesimo fecero, e si bracciarono tutti con grande allegrezza e, ben essendo mirati, fu lor vedute l'arme per diverse banda fracassate e rotte, di che gran compassione ne presero. Fu tosto tolta dal collo la catena, così a loro, come al vecchio, con certe chiavi che nel medesimo carro eran ligate e, sligando un palafren del vecchio et i cavalli che veneano al carro legati, cavalcarono tutti sette e se n'andarono sotto la frescata. Quivi, il vecchio si combiatò da loro, et al maggior andare si mise per la foresta. Essi, disarmatisi tutti della testa e mani, smontati stettero quivi a rinfrescarsi con molta allegrezza. I cavallieri della croce erano stupiti della gran beltà del Cavallier della Spera, e sopra tutti la reina, che non si saziava di mirarlo, ricordandosi del famoso Splandiano, perché, come eran fratelli, molto si assomigliavano insieme.

I cavallieri della croce domandarono a Abies e Languines in qual guisa fossero stati presi e, similmente, se sapeano chi fosse quel vecchio che veniva con esso loro. «Avete da sapere», dissero essi, «che noi ci imbarcammo per cercar Perione in Costantinopoli e, messi [17r] in mare, si lievò una orribil fortuna, che ci agitò con gran pericolo meglio di tre settimane, e nel fine ci condusse in questo paese, che è del regno del re di Ierusalem. Et, perciòché a prima giunta noi venevamo molto sbattuti dal mare, in tanto che i marinari racconciava la nave, che era in più luoghi rotta, si mettemmo a passeggiar per l'isola per ricrearci alquanto et, entrati in un grande alboreto, trovammo una bella fontana, dove, smontati per bere, dopo ci assidemmo nella fresca erba, né guari stette a comparir quivi quindici cavallieri della foresta, con tanta furia che a pena ci potemmo allacciar gli elmi in capo, et essi ci dissero: «State saldi cavallieri». Noi, a quale avean già così improvvisamente tolti i cavalli, statemmo cheti, et essi ci dissero se noi eravamo pagani o cristiani. Noi rispondemmo esser cavallieri di Iesu Cristo e che nella sua fè vivevamo. Udito questo da loro, senza più dilazione

smontaron tutti e venner verso di noi con le spade ignude, e noi il medesimo facemmo, e fra noi fu fatta una brava battaglia, nella quale essi perderon cinque cavallieri, che gli uccidemmo, ma poco ci valse la nostra difesa, che i diece cavallieri che restarono, che eran quei che voi uccidesti, ci affrontaron con tanto empito, et abbracciaron da tutte le parti, in modo che, non potendo noi di noi istessi prevalerci, eravamo già in poter loro, quando ci sopragiunse addosso il gigante che qui giace, che con seco conducea quel vecchio che avete veduto incatenato, che ci fece metter in quella catena, però chi sia il vec [17v] chio nulla sappiamo».

E quivi lor raccontaron anco tutto quel che lor avvenne dopo che si partiron da Perione, il quale parimente quivi narrò a loro ciò che era a lui successo. Dopo si misero a mangiare di quel che era nella frascata, ma qui gli lascia l'istoria per ora.

§



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Early printed edition and OCR techniques: what is the state-of-art? Strategies to be developed from the working-progress Mambrino project work

Tiziana Mancinelli
(Universität zu Köln)

Abstract

Some thoughts of a work-in-progress digital edition project. Limits and advantages of OCR (Optical Character Recognition) techniques. The use of Transkribus.

Keywords: Transcription, digital scholarly edition, OCR, Digital Humanities, Mambrino Project

In questo breve testo sono riportate riflessioni e considerazioni riguardo alcune fasi del percorso di realizzazione dell'edizione digitale del progetto Mambrino. Verranno discussi i limiti e i vantaggi dell'utilizzo di software per l'OCR (Optical Character Recognition). In particolare, cercheremo di riportare il lavoro compiuto su Transkribus.

Parole chiave: Trascrizione, facsimile, edizione digitale, OCR, Progetto Mambrino, Informatica umanistica



This short paper attempts to sketch out some findings on the digitization process of texts included in the Mambrino project (<http://www.mambrino.it>). The project is named after Mambrino Roseo da Fabriano who wrote translations of a huge corpus of Italian chivalry romances from Spanish literature, which were published in Venice during the Renaissance, between 1544 and 1565. These long novels were quite widely read at the time –only the Amadis de Gaule cycle includes more than twenty novels of about 800 pages each– and, as such, made a significant contribution to the knowledge of the European Renaissance, not only in the literary but also in the historical and socio-cultural realms. The Mambrino project will publish digital scholarly editions of these early printed books, through a visualisation of Cinquecentina facsimiles and transcribed text, accompanied by indexes for recovering minimal structural metadata.

Curating a digital scholarly edition is a long process: each phase requires human intervention that is both time-consuming and expensive. As such, we are forced to work slowly. Even the first phase, the mere digitisation of printed material, already requires a series of acknowledgements. High-resolution images play a very important role in the preservation of historical documents, as they are sometimes

Tiziana Mancinelli, «Early printed edition and OCR techniques: what is the state-of-art? Strategies to be developed from the working-progress Mambrino project work », *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 255-260. DOI: 10.13136/2284-2667/65. ISSN 2284-2667.

«better than the originals». They can also help to widen access to the data and will save time and work as the project progresses.

As Patrick Sahle writes «digitised edition is not a digital edition» (2016, 26): capturing an image is the first step towards building a digital scholarly edition but it is not sufficient: «That is why digitisation may change the accessibility of a printed edition and may add at least some basic functionalities such as searching - but digitisation does not make a printed edition a digital edition» (27).

Molecules in configuration¹

Some of the books have already been digitised and are now available on our website in high resolution facsimiles. Images can be converted into text using optical character recognition (OCR), software or keyboarding and later encoded using standard mark-up languages for web searching and retrieval of text. Although printed books pose fewer problems than those that are hand-written, mid-sixteenth century printed books have proved quite difficult to transcribe because the characters used cannot be processed very easily with a simple OCR. The 16th Century editions are highly irregular and, although the writing is in italic and almost always well printed, often manual printing (attached letters, abbreviations, errors, misalignments) or the material history of the book (stains, use, rips, transparencies) makes the OCR (Optical character recognition) process very complicated and with many, leading to multiple errors. Manual transcriptions are uneconomical and impractical, whereas a high resolution image could allow a text to be amenable for a OCR.

However, as many corpora of all kinds of books during the Renaissance, in several languages, in the whole European sixteenth and seventeenth century, used the so-called «Aldino» font –italic type– based on a standard form of calligraphic handwriting –the OCR recognises the text with a high percentage of errors. Aldino font was designed by Francesco Griffo in Venice obeying to the directions of Aldus Manutius. These amazing characters were imitated by all the most important printers in Europe. Therefore, training a software on this particular font would be a very useful project for a huge corpora of books.

Transkribus and Fine Reader: the playground of OCR. Academic project and proprietary software? Limits and advantages²

In this paragraph we are going to present our choices and strategies for the OCR work. Firstly we tried «Fine Reader» a common proprietary software that

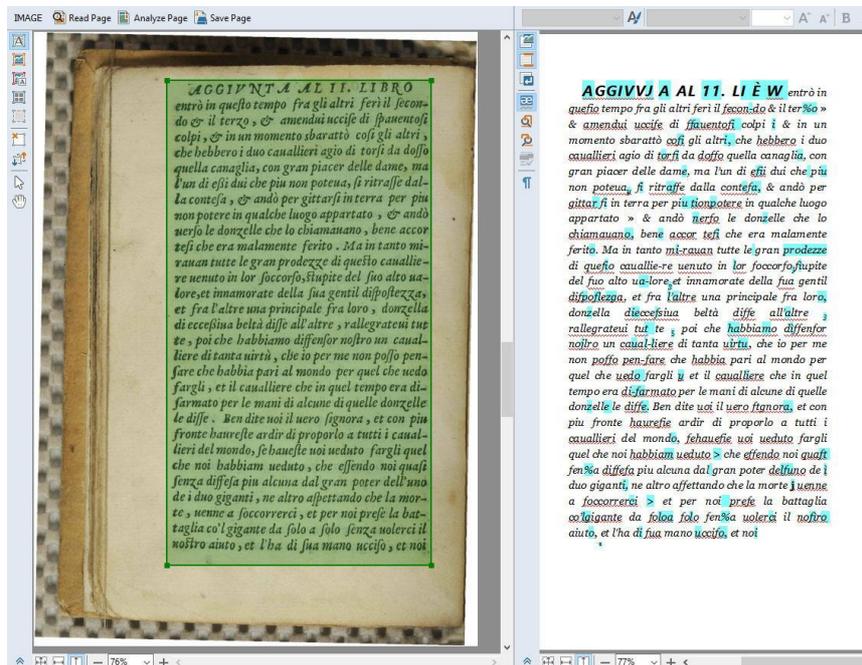
¹ «Written texts, at the basic level of documents, consist of molecules (usually paper or ink) in configurations conforming to a semiotic or sign system (often an alphabet) arranged according to some rules of deployment (grammar)» (Shillinsburg 2006, 57).

²The last paragraph came from Alberto Bazzacco's contributions and screenshots. Some parts were directly translated from his notes. Without his work and his effort, we could not achieve this evaluation.

provides accurate text recognition. And lately we discovered «Transkribus» a transcription and recognition platform for handwritten texts³.

The development of those kind of OCR software for different kinds of documents – in particular handwritten documents - has given us hope that we can speed up the transcription process. Our collaborator, Alberto Bazzaco, has made a very valuable effort to achieve good results using OCR. Below an analyses and an evaluation of his outcomes.

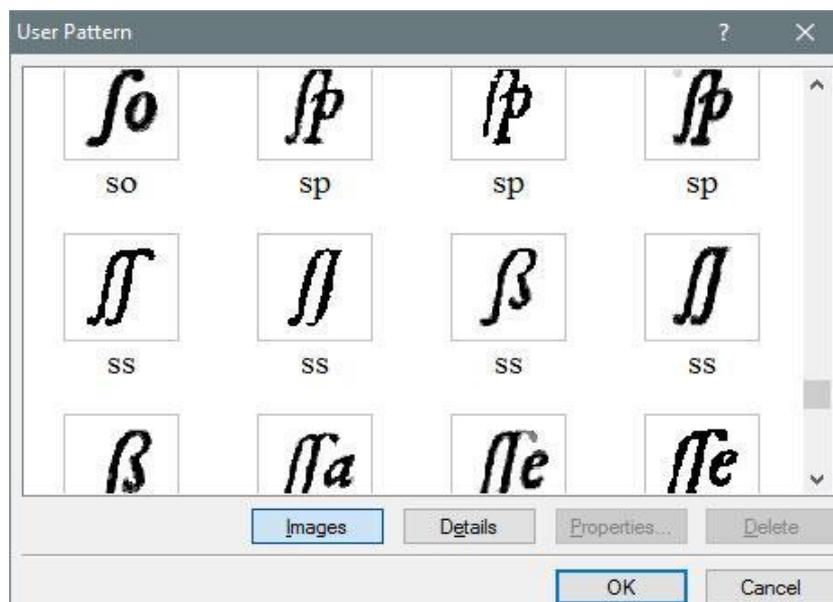
The first step was to feed the machine with the original version. Fine Reader resulted in a very high number of errors. In particular, some characters, such as troniana notes and ties, were completely wrong:



Using this software at this stage, would mean that the manual labour to create a transcript would be enormous.

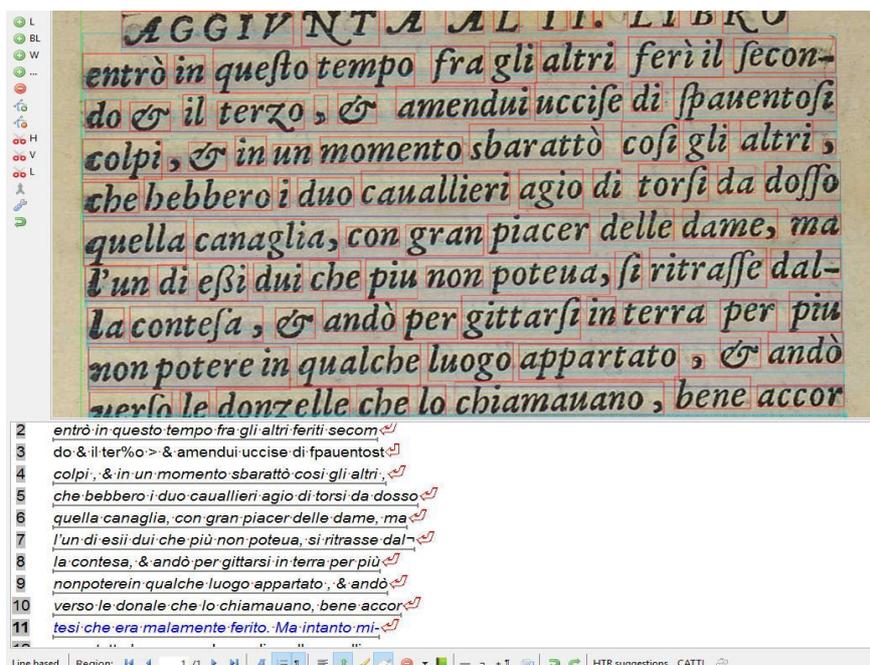
So the software was then trained: it consisted of giving Fine Reader some identified characters. After running it for about twenty pages, it created a «pattern»:

³ Transkribus URL < <https://transkribus.eu/Transkribus/> > (Accessed: December 20, 2016)



Having two other full transcriptions of this corpus of books, in order to achieve a good result, Alberto also decided to introduce a custom dictionary and to automatize the corrections. The results were much more acceptable.

The Transkribus tool, a transcription and recognition platform currently used for handwritten texts also needs to be trained to recognize handwritten texts of a certain author only with a repeating operations and make the machine learning a writing. Transkribus (TS) was good enough from the beginning. Transkribus provides helpful tools to define the text regions, its lines and their baselines.



This software provides a frame for transcription and forces us to understand the reading order of the letter. When reading a letter, we are often faced with interline additions. But whereas humans intuitively integrate those additions into the reading flow, a programme like Transkribus lacks such an intuition. What a transcriber can do to keep the reading flow linear is to integrate the interline additions by inserting extra lines and baselines for them (Jander, 2016).

There are some advantages and disadvantages of working with these different tools. Fine Reader can work locally, and you can upload high-resolution pictures without needing a good connection. It also allows you to export in many formats (including epub, html, odt) and use a custom user dictionary. The «find & replace» is also applicable to all pages but not in one click. In Transkribus find» is possible using regular expressions, but not «replace» –replacements have to be made by hand. Above all, it doesn't allow you to launch a series of regular expressions with just one click. And you cannot upload a personal dictionary. The program has already trained a routine for the recognition of ancient prints, and the result is immediately noticeable. Images and text appear in the same window so that comparison is facilitated. The program engine has no difficulty in recognizing lines and words. You can export to TEI (Text Encoding Initiative)⁴ and the exported file also indicates the spatiality of words in the image (this option is not of interest to our project), but I point out why it might be useful for the creation of PDF-MRC. Still, also Transkribus, does not allow to launch a series of «find & replace» with just one click.

The improvement and development of a OCR software does not sort out yet the high percentage of errors that one could find while using it. However, there are new opportunities as a promising project as Transkribus could give us new goals for our project. Although it is still at a early stage of development. Our work on Mambrino project suggests that starting a large-scale project developing OCR *ad-hoc* for the Aldino font would be a very interesting opportunity for many different scholars.

§

⁴ TEI (Text Encoding Initiative) www.tei-c.org

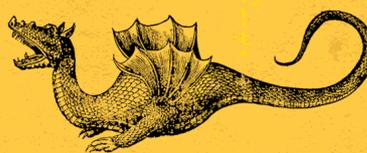
References

- Bognolo, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo Amadis de Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013
- Jander, Melina, «Handwritten Text Recognition – Transkribus: A User Report», *The electronic Text Reuse Acquisition Project (eTRAP)*, Institute of Computer Science, University of Göttingen, Germany, 2 November 2016.
URL: < <http://www.etrp.eu/transkribus-a-user-report/> > (Accessed: December 20, 2016)
- Pierazzo, Elena, *Digital scholarly editing: Theories, models and methods.*, Aldershot, Ashgate, 2015.
- Rydberg-Cox, Jeffrey A, «Digitizing Latin Incunabula: Challenges, Methods, and Possibilities», *Digital Humanities Quarterly*, 3/1 (2009). URL: < <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/1/000027/000027.html> > (accessed: December 20, 2016)
- Sahle, Patrick, «what is a Scholarly Digital Edition?», in *Digital Scholarly Editing Theories and Practices*, ed. Matthew James Driscoll and Elena Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016.
- Shillinsburg, Peter, *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts: From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra*, ed. Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes y Fernando Maués, Cotia, Ateliê Editorial/UNICAMP, 2016

Pedro Álvarez-Cifuentes
(Universidad de Oviedo)

§

«Esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero». Tal es el elogio encendido que dedicó Miguel de Cervantes en el *Quijote* (I, 6) a la traducción castellana del *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes, cuya primigenia versión portuguesa se presenta ahora en una nueva y flamante co-edición de Ateliê Editorial y la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). La historia editorial del *Palmeirim de Inglaterra* es prolija y un tanto tortuosa, como conviene a una buena novela de caballerías: históricamente, se conocían dos ediciones en lengua portuguesa de la segunda mitad del siglo XVI –una aparecida en 1567 (en Évora, en la oficina de André de Burgos) y la otra en 1592 (en Lisboa, en el taller de António Álvares, luego sometida al escrutinio de la Inquisición y expurgada)–, mientras que la versión española, titulada *Libro del muy esforçado cavallero Palmerin de Inglaterra, hijo del rey don Duardos* y pergeñada tal vez por Luis de Hurtado, data de 1547 (en Toledo, Herederos de Fernando de Santa Catalina), lo que parecía inclinar la balanza del lado de la tesis castellana. El feliz hallazgo por parte de Margarida Alpalhão de un ejemplar de la *editio princeps* en lengua portuguesa –impreso en París en torno a 1544 y conservado en la Biblioteca del Cigarral del Carmen (Toledo)– ayudó a dirimir un largo y acendrado debate sobre el auténtico origen de la novela, que el propio Cervantes se aventuraba a atribuir a la pluma de «un discreto rey de Portugal».

La presente edición, al cuidado de los profesores Lênia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes y Fernando Maués, con revisión técnica de Nanci Romero, se basa en el ejemplar de 1567 conservado en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa (cód. 50-XIII-28), que ha sido elegido por los editores por transmitir «a versão mais difundida da obra» (54). En efecto, la mayor parte de ediciones modernas del *Palmeirim de Inglaterra* (publicadas en 1786, 1852 y 1946) derivan de esta versión de 1567. En la medida de lo posible, se ha intentado depurar el texto de los «numerosos (aún que pequeños) deslizos» presentes en ediciones anteriores de la obra, como la que realizara Geraldo Ulhoa Cintra en 1946. Para suplir las mutilaciones que ha sufrido el testimonio de la Biblioteca da Ajuda y completar el texto –especialmente en lo que se refiere a los capítulos 1-6 y al capítulo 172, además de la dedicatoria a la

infanta D. Maria de Portugal–, se ha recurrido también a los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España (cód. R/2516) y en la Hispanic Society of America (cód. PQ/9231/P25/C7). Conviene precisar que no se trata exactamente de una edición crítica (como sí lo era la de Margarida Alpalhão en 2008), sino que los responsables advierten que «o trabalho de estabelecimento do texto foi norteado pelo objetivo de apresentar uma versão fidedigna e acessível da obra, tal qual ela se apresenta na edição de 1567» (54). En ese aspecto, se ha procedido a modernizar ligeramente la ortografía, lo que siempre implica un cierto riesgo de adulteración del texto original, si bien se han conseguido conservar las particularidades lingüísticas y el sabor del portugués *quinhentista*. Los editores reconocen que «a pontuação [...] foi o aspecto que mereceu intervenção mais intensa», en aras de ofrecer un texto «mais claro e fluente» (57). En todo caso, el respeto al original evitó el recurso a soluciones que pudiesen comprometer el estilo elevado de Francisco de Moraes, del que Cervantes destacaba el «grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento».

El texto de la novela viene precedido por una serie de estudios introductorios de indudable interés. El primero, titulado «O ciclo dos Palmeirins» (7-13), contextualiza la aparición del *Palmeirim de Inglaterra* en el panorama general de la literatura caballeresca peninsular, a la zaga de las continuaciones del clásico *Amadís de Gaula* (cuyo supuesto origen portugués también ocupó la atención de la crítica). A pesar de haber sido ridiculizada en ocasiones, la naturaleza cíclica de la saga de los palmerines –cuya cuarta entrega representa este *Palmeirim de Inglaterra*, como demuestra el cuadro genealógico incluido en el texto (9)– se vio favorecida por su enorme popularidad dentro y fuera de la Península Ibérica. El segundo capítulo, «Informaciones biográficas» (15-20), actualiza los pocos datos que conocemos sobre la vida y obra del autor original, el «cavaleiro-fidalgo» Francisco de Moraes (1500?-1572?), sobre el que «nada pode ser subestimado, quando menos pelo teor muito pessoal quer de sua ficção, quer de seus escritos «oficiais», tantas vezes estreitamente entrelaçados» (15), como demuestra el episodio de las cuatro damas francesas –Mansi, Telensi, Latranja y Torsi– recreado entre los capítulos 137 y 147 de la novela. En tercer lugar, una extensa «Introdução» (21-51) aborda las variadas facetas que presentan los «livros de cavalarias fingidas», su finalidad y alcance, su estructura formal y los muchos ingredientes narrativos que ponen en juego, con gratos ecos de la polémica entre «falso» y «verdadeiro» que plantea el primer diálogo de la *Corte na Aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo (1619). Por su parte, la abundante bibliografía compilada refiere las «Edições do *Palmeirim*» (58), «Outras edições e outras fontes» (pp. 58-61), «Notícias biográficas» sobre Francisco de Moraes (61), «Estudos específicos» sobre la narrativa caballeresca (61-65) y una amplia relación de «Estudos gerais» (65-67) y «Obras de referência» (67-68).

Con respecto al aparato crítico que acompaña al texto, las notas a pie de página («reduzidas ao mínimo indispensável»), aparte de reflejar las variantes textuales que presentan la *princeps* procedente de la Biblioteca del Cigarral del Carmen (D), la edición eborense de 1567 (I) y la lisboeta de 1592 (L), se limitan a referenciar «episódios narrativos narrados em partes anteriores do ciclo» o a aclarar términos que pudieran resultar oscuros para un lector contemporáneo –el relato es rico, por

ejemplo, en la descripción minuciosa y casi extravagante de indumentarias y adornos femeninos. En este sentido, la edición se ve complementada por un copioso glosario lingüístico (685-708), un utilísimo índice onomástico que identifica los personajes y topónimos citados en la novela (709-735) y un cuadro genealógico del linaje de los palmerines (736), todos los cuales contribuyen a facilitar la lectura por parte de un público poco avezado a las lides caballerescas.

Además de una serie de reproducciones de imágenes del cód. R/2516 de la Biblioteca Nacional de España y del cód. 50-XIII-28 de la Biblioteca da Ajuda (incluyendo las páginas manuscritas copiadas en el siglo XVIII para suplir el final truncado de la narración), la presente edición del *Palmeirim de Inglaterra* viene acompañada por unas sugerentes ilustraciones en blanco y negro del artista brasileño Audifax Rios, que evocan el encanto de un mundo atemporal lleno de magia, violencia y sensualidad, con figuras tan atrayentes como el valiente Palmeirim y su mellizo y rival Floriano do Deserto, armados con malla de acero, el sabio Daliarte rumiando sus encantamientos o la extraordinaria infanta Miraguarda, ensimismada en la contemplación del paso del río Tajo bajo las almenas del castillo de Almourol. Se trata, sin duda, de una elegante edición de gran formato, destinada a perdurar en los estantes y atraer la atención, no solo de los especialistas, sino también de lectores desavisados y curiosos.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Henrike Schaffert, *Der Amadisroman. Serielles Erzählen in der Frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter, 2015, «Frühe Neuzeit» n. 196

Giovanna Bencivenga
(Université Paris IV-Sorbonne)

§

Oggetto di un successo editoriale immediato e, al contempo, di un condanna postuma da parte dei critici letterari del secondo Cinquecento europeo¹, il ciclo cavalleresco di *Amadis de Gaula* riscuote negli ultimi vent'anni un interesse scientifico su scala europea. Le avventure del *beau ténébreux* hanno interessato nei suoi aspetti bibliografici, letterari, stilistici e storici la comunità erudita spagnola, italiana e francese². Il ciclo di origine spagnola (data di edizione del primo libro è il 1508 ad opera di Garcí Rodríguez de Montalvo) è infatti presto tradotto, grazie all'invenzione e alla diffusione del potente mezzo della stampa, nelle varie lingue vernacole, dando sovente luogo non solo ad un rimaneggiamento dei testi, ma anche ad una produzione specifica in cui si alternano adattamento delle fonti, traduzione e creazione letteraria. Tuttavia, la natura eminentemente imitativa dell'opera ne ha per lungo tempo decretato il disinteresse di buona parte della critica³ e, in un certo senso,

¹ Si pensi in modo particolare al vescovo francese Jacques Amyot (1513-1593) che con la sua traduzione della *Storia Etiopica* di Eliodoro propone, in una dettagliata e incisiva introduzione, la necessità di emendare il genere del romanzo dei suoi difetti sostanziali (mancanza di *vraisemblance*, lascivia delle esperienze amorose e ricorso ad espedienti magici ed occulti) che trovavano nel ciclo dell'*Amadis de Gaule* un anti-modello di riferimento. La traduzione di Jacques Amyot sarà all'origine dell'«invenzione» del «romanzo greco» che informerà notevolmente tutta la produzione francese seguente, sostituendo a poco a poco il ciclo amadisiano. Per le *Etiopiche* si veda in particolare *L'Histoire Ethiopique d'Héliodore traduction de Jacques Amyot*, ed. Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008, mentre per il romanzo greco si rimanda sempre a Ead., «Jacques Amyot and the Greek novel: the invention of the French novel», in *The classical heritage in France*, ed. Gerald Sandy, Leiden, Brill, 2002, pp. 237-280.

² Vasta è ovviamente la bibliografia europea in merito. Per amor di sintesi mi limiterò a citare per la Spagna Martín de Riquer, *Estudios sobre el «Amadis de Gaula»*, Barcelona, Sirmió, 1987, per la Francia il volume collettivo *Les «Amadis» en France au XVIe siècle*, Paris, éd. de la Rue d'Ulm, 2000, mentre per l'Italia rinvio a Anna Bognolo, Giovanni Cara, Stefano Neri, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013, nonché alla bibliografia presente sul sito del «Progetto Mambrino» URL: < <http://www.mambrino.it/> > (cons. 01/12/2016).

³ Ne è un esempio, in una prospettiva italiana, il grande compendio di storia letteraria tedesca di Ladislao Mittner, in cui non vi è traccia del ciclo amadisiano. Mittner, infatti, predilige una disamina dei tre grandi assi della letteratura tedesca cinquecentesca («La mistica, l'Umanesimo, la Riforma»), che rende conto del pregiudizio critico di cui hanno a lungo sofferto i cicli cavallereschi. Si veda Ladislao

il declassamento all'interno degli studi letterari. Particolarmente significativo è il caso della filologia germanica. Il ciclo di *Amadis de Gaula* è tradotto in tedesco, a partire dal modello francese (che Nicolas Herberay des Essarts, e in seguito i suoi epigoni, aveva dato alle stampe negli anni Quaranta del XVI secolo) dal 1569 al 1595 per un totale di ventiquattro libri, di cui gli ultimi tre costituiscono una creazione autoctona, prosiegua delle avventure del modello spagnolo e francese.

È proprio a partire da questa idea di «serialità» che Henrike Schaffert dà l'abbrivio alla sua ricerca sul ciclo amadisiano tedesco. Il volume che sarà qui recensito, versione rimaneggiata della tesi di dottorato dell'autrice, è pubblicato nella collana *Frühe Neuzeit* della casa editrice scientifica tedesca De Gruyter. Questa collezione editoriale ospita studi in cui l'analisi storico-letteraria delle opere della prima modernità (*Early Modern*) è arricchita da incursioni interdisciplinari che hanno il merito di svelare aspetti inediti della letteratura e cultura tedesca moderna. Il lavoro di Schaffert rappresenta la seconda monografia sul tema del ciclo amadisiano tedesco. Esso fa seguito allo studio di Hilbert Weddige, *Die Historien vom Amadis aus Franckreich. Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption* (Wiesbaden, Steiner, 1975).

Henrike Schaffert analizza una massa di testi proteiforme e varia: l'autrice sceglie di impennare il suo studio attorno al concetto di «serializzazione» del ciclo amadisiano tedesco, che viene individuato come caratteristica narratologica primaria e costante. Questo criterio di analisi permette all'autrice di organizzare e ordinare l'imponente corpus bibliografico, sottolineando uno tra i tanti aspetti problematici del ciclo di *Amadis de Gaula*. La serializzazione permette, infatti, di poter programmare, dal punto di vista editoriale, la pubblicazione dei libri del ciclo cavalleresco, accattivando di volta in volta la curiosità del lettore. Una parte centrale nella dissertazione di Schaffert è occupata dall'analisi dell'espedito narratologico del *cliffhanger* che costituisce l'elemento-chiave per comprendere il meccanismo seriale. Concetto ripreso dalla moderna scienza delle comunicazioni e dalla critica cinematografica e televisiva, il *cliffhanger* (letteralmente «che è appeso a un precipizio») è una tecnica che prevede l'interruzione della narrazione degli eventi, più o meno bruscamente, in un momento particolarmente saliente, lasciando sospesi numerosi interrogativi quanto a una possibile continuazione della vicenda. Lo scopo è quello di assicurare un picco di tensione narrativa, che possa indurre il lettore a continuare a usufruire dell'opera⁴. L'osservazione di questa caratteristica narratologica permette all'autrice di mettere in luce altri aspetti collaterali di questo tipo di produzione romanzesca. Il lavoro quindi si struttura in due parti principali (*Teil A, Teil B*): nella prima sezione l'autrice approfondisce il contesto culturale, l'evoluzione della serialità propria dei romanzi cavallereschi dal Medioevo all'età moderna, per poi approfondire le circostanze di pubblicazione dell'*Amadis* tedesco e del monopolio esercitato dall'editore Sigmund Feyerabend che, dopo aver ottenuto un privilegio di stampa,

Mittner, *Storia della letteratura tedesca. I. Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 al 1700 circa)*, Torino, Einaudi, 2002 (1964-1977), 2 voll.

⁴ Si deve distinguere, ovviamente, il *cliffhanger* da altri momenti di *suspence* (*Spannung*) narrativa. Si vedano, in particolare, nella seconda parte della trattazione i paragrafi 6.5.1, 6.5.2, 6.5.3, pp. 112-125 («Serielles Erzählprinzip», «Cliffhanger und „Wie“ Spannung», «Erzählen mit des Cliffhanger»).

controlla la pubblicazione dei libri dal 1569 al 1595. Henrike Schaffert sottolinea l'importanza del dato legato alla storia editoriale della serie: il successo di vendite del ciclo cavalleresco, che attirava un numero vieppiù cospicuo di lettori, ha quasi sicuramente spinto Feyerabend ad arricchire la collezione degli *Amadis* tedeschi. Il ricorso, quindi, al *cliffhanger*, come elemento catalizzatore delle esigenze narratologiche, sarebbe allora interpretabile alla luce di interessi anzitutto editoriali e pecuniari. Tuttavia, il dato editoriale non può rendere sufficientemente conto dell'ampiezza dell'opera: in effetti, la pluralità dell'operazione, in cui vari traduttori sono coinvolti, determina risultati diseguali tanto da rendere difficile cogliere l'intenzionalità letteraria di ogni traduttore e il loro grado di reale coinvolgimento nella realizzazione dell'opera, almeno da un punto di vista del fervore ideativo. Ciò rende impossibile qualsiasi tipo di conclusione generale ed, anzi, invita ad estendere il campo della ricerca sulla traduzione nel contesto tedesco in età moderna⁵.

La prima parte dello studio si conclude con una disamina, in termini generali, dei meccanismi narrativi principali, quali, appunto il *cliffhanger* e l'*entrelacement*. Ciò permette all'autrice di porre le basi per l'analisi più dettagliata dei libri del ciclo amadisiano nella *Teil B* in cui l'insieme dell'opera è analizzata secondo vari livelli. Nel *Makroebene* i libri sono studiati secondo la loro organizzazione seriale. In che modo, sul lungo termine, le vicende dei cavalieri si susseguono? Particolare rilievo è dato, ovviamente, all'identificazione del momento chiave (*cliffhanger*). Nel secondo livello – *Mittlere Ebene*– l'autrice si concentra sull'analisi puntuale di alcuni libri (I, VI, XIII, XVI, XXII), individuando i momenti di snodo principale della narrazione. Ciò autorizzerà nel penultimo capitolo dedicato ai microlivelli testuali –*Mikroebene*– ad affrontare la questione dei motivi narrativi e delle caratteristiche drammatiche ricorrenti del ciclo (prova d'amore, incontri clandestini degli amanti, scomparsa dell'eroe durante l'infanzia con successivo momento focale sull'agnizione). Dallo studio dettagliato di questa poderosa massa romanzesca emergerà che, malgrado il tentativo di una continuazione tedesca autoctona con i libri XXII, XXIII e XXIV, i motivi si ripetono costantemente, non solo a causa di una presunta incapacità di creatività letteraria da parte degli autori-traduttori, ma anche di una necessità inerente alla pubblicazione del ciclo stesso; i libri del ciclo di *Amadis de Gaula* sono spontaneamente portati alla ripetizione degli schemi narrativi che più soddisfano le esigenze del lettore, nonostante i problemi di coerenza e logica interna all'opera. In effetti, questo tipo di narrazione si rivela particolarmente vulnerabile dal punto di vista narratologico, giacché le avventure tendono a riproporsi all'infinito, nonostante il ricambio generazionale tra i ranghi degli eroi, giustificando –come nel caso italiano di Mambrino Roseo– il ricorso a interventi conclusivi apocalittici (soprattutto grandi

⁵ Per un quadro riassuntivo delle vicende editoriali dell'opera si rinvia alla tabella presente alle pp. 52-53. Si veda anche, per i lettori ispanofoni, l'articolo della stessa autrice, «Historias después del final. Sobre las continuaciones alemanas del *Amadis*», in *Historias Fingidas*, 3 (2015), pp. 123-138, URL: < <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/38> > (cons. 01/12/2016).

battaglie con conseguente morte e scomparsa dalla scena dei personaggi principali) che contrastano con l'andamento generale dell'opera (pp. 278-279)⁶.

In guisa di conclusione, il capitolo nono dà voce ad un lettore d'eccezione dell'epoca: il condottiero ugonotto francese François de La Noue (1531-1591), che nei suoi *Discours politiques et militaires* (1587; 1592 per la traduzione tedesca, cfr. *Bibliographie*) denuncia la scrittura e la lettura dei romanzi cavallereschi come pratica lasciva e immorale. Da essi il lettore e aspirante cavaliere non potrà trarre alcun elemento proficuo per il proprio accrescimento morale e il proprio perfezionamento nell'*ars* militare. Schaffert individua, così, *a contrario* uno dei criteri fondamentali di interpretazione e analisi del ciclo amadisiano, ovvero la loro natura di pura letteratura di evasione e di fantasia. L'interesse, secondo la studiosa, di queste opere non risiede tanto nella loro inventività e creatività, quanto nell'essere una fonte primaria sulle abitudini e sugli interessi di una nuova frangia di pubblico che con l'avvento della stampa si amplia su vasta scala in tutt'Europa.

Il libro della studiosa è senza dubbio un'opera ineludibile per chi voglia affrontare il problema del ciclo amadisiano nella filologia germanica e nel campo delle letterature comparate. L'asse critico intorno al quale si organizza la ricerca, con il richiamo alle moderne scienze della comunicazione, si rivela una scelta particolarmente efficace quanto inedita, che consente all'autrice di superare lo scoglio –notevole– della mole del *corpus*, senza incorrere in controsensi o letture troppo ingenui e lineari. Il volume è, inoltre, corredato di un apparato di tavole e schemi che scandisce i vari momenti del percorso critico (senza dare luogo ad appendici in fine di volume). Questi strumenti grafici hanno il pregio di rendere *de facto* più agevole la lettura del testo: malgrado la pluralità delle storie, il ricorso alle tavole riassuntive permette non solo di cristallizzare le unità concettuali fondamentali per la comprensione dell'indagine, ma anche di poter fare costantemente riferimento ad uno schema pratico, al quale il lettore può ricollegarsi facilmente, spontaneamente. Tuttavia, questa chiarezza espositiva sembra essere elusa in fase conclusiva. Se è vero che il riferimento ai *Discours* di La Noue, con la loro lettura originale, conclude brillantemente il testo, è pur vero che una conclusione generale sarebbe stata particolarmente apprezzata. Nonostante i vari capitoli siano corredati da uno *Zwischenfazit*, una conclusione generale avrebbe probabilmente permesso all'autrice di conferire uno slancio ulteriore alla sua preziosa e precisa attività di ricerca, evocando altre possibili piste interpretative. L'inquadramento squisitamente narratologico della materia trattata consente di interrogare altri aspetti problematici dell'opera quali, come detto precedentemente, la questione della prassi traduttiva nel contesto tedesco in età moderna, i criteri di ricezione e di imitazione (in Francia, come in Italia, numerose sono state le diatribe erudite sulla legittimità del genere del «romanzo»), e più in generale l'esistenza di un «pubblico» di area germanofona (data la frammentarietà del contesto politico tedesco, è possibile individuare una cartografia del pubblico in Germania fra il XVI e il XVII a partire da queste opere-*bestseller*?). Con l'augurio che questa ottima pubblicazione possa contribuire a ridestare interesse

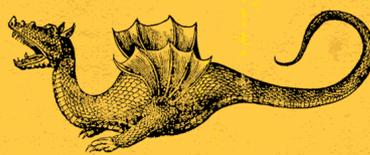
⁶ Si veda anche «Historias después del final...», cit., p. 129. Si noti che nella versione tedesca, l'espedito di Mambrino Roseo è stato espunto a favore di una ulteriore amplificazione della storia a partire dal final del libro XXI.

verso un periodo della storia letteraria tedesca meno conosciuto (soprattutto all'estero) terminiamo –senza *cliffhanger!*– questa recensione, invitando i lettori germanofoni ad ammirare l'ennesima vittoria editoriale dell'eroe di Montalvo.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Lucía Orsanic, *La mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos. Forma y arquetipo de lo monstruoso femenino*, Madrid, Ediciones de la Ergástula, 2014

Elena Fiorentini
(Progetto Mambrino)



La Mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos rappresenta la rielaborazione della tesi che Lucía Orsanic –ricercatrice e docente nell’Universidad Católica Argentina– ha presentato per il Master in Studi Medievali Ispanici presso l’Università Autonoma di Madrid. Il volume consta di un’introduzione, quattro capitoli e conclusioni, ed è corredato da una bibliografia e da un utile indice dei nomi. L’obiettivo del saggio è analizzare e interpretare l’immagine della donna-serpente come figura archetipica del mostruoso femminile all’interno del corpus dei libri di cavalleria spagnoli. I testi considerati, che le hanno permesso di rilevare delle costanti all’interno del genere letterario, sono: *Amadís de Gaula*, *Sergas de Esplandián*, *Palmerín de Olivia*, *Primaleón*, *Platir*, *Espejo de príncipes y caballeros*, *Cirongilio de Tracia*, *Amadís de Grecia* e *Baldo*.

Nell’affrontare questa analisi, Orsanic ha innanzitutto preso in considerazione la bibliografia imprescindibile sul genere cavalleresco, che si è rinnovata negli ultimi decenni. *A modo de introducción*, dunque, in un percorso che va dal generale al particolare, si sofferma sugli studi relativi alla sfera del meraviglioso (dalla mitologia, ai concetti di miracoloso, magico, ecc.) laddove emerge la figura della donna-serpente. L’ambito del *teratológico* viene affrontato a partire da fonti antico-medievali –soprattutto *La Storia degli Animali* di Aristotele e *La Storia Naturale* di Plinio il Vecchio, di cui si includono anche le glosse–, con attenzione rivolta anche alle arti plastiche e visive. Per gli studi moderni, in particolare sulla mostruosità femminile, si fa riferimento, tra gli altri, ai saggi di Sigmund Freud, *La testa di Medusa* e Carl Gustav Jung, *L’uomo e i suoi simboli*.

Nel primo capitolo, *Fronteras discursivas en el tratamiento de lo monstruoso caballeresco*, Lucía Orsanic delinea i limiti della ricerca e il suo taglio metodologico, precisando che esclude dalla sua ricerca sia il mostruoso della fantascienza, sia nei riferimenti alla conquista americana, dove l’estraneità dell’«altro» si connota di inferiorità e deformità. Prende in considerazione, invece, la tradizione dei bestiari perché la rappresentazione nella arti visive è fondamentale nel costituire l’immaginario mostruoso. Nei testi medievali, infatti, sia scientifici che di finzione, le illustrazioni dei mostri sono abbondanti: testo e immagini sono strettamente correlati e trovano mutuamente rinforzo. Nei libri di cavalleria, dove l’incontro con il mostruoso è

sovente collegato al viaggio iniziatico del cavaliere errante, l'aspetto descrittivo assume una rilevanza particolare.

Nei *libros de caballerías* ricorrono i termini *monstrum*, *prodigium*, *ostentum*, *bestia* che, provenienti dal mondo classico, subiscono un adattamento alla lettura cristiana; nella società medievale Orsanic rileva una rete di connessioni tra eventi considerati straordinari –relazioni di nascite di esseri mostruosi, leggende di mostri relegati in spazi lontani, metamorfosi magiche– e la sfera del meraviglioso, declinata secondo le distinzioni di Le Goff in meraviglioso, magico e miracoloso (*Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*). Sottolinea anche come argomenti e fatti che al giorno d'oggi consideriamo parte dell'immaginario avessero al tempo un valore scientifico. In particolare le interpretazioni medievali del teratologico partono da autori classici che descrivono esseri mostruosi, come Esiodo nella *Teogonia* e Apollodoro nella *Biblioteca* e da pensatori che invece teorizzano sul mostruoso (Aristotele e Plinio il Vecchio) e sfociano in riflessioni sulla Creazione che oppongono i concetti di bellezza-bontà e di bruttezza-malvagità. Orsanic si avvale inoltre di tradizioni metodologiche di teoria dell'immaginario –la mitocritica di Gilbert Durand, *Strutture antropologiche dell'immaginario*– e teorie sulla condizione femminile, in particolare gli *women's studies* statunitensi che, sulla base della dualità maschile-femminile, riconoscono il genere come una categoria sociale fondata nella cultura.

Nel secondo capitolo, *La serpiente, animal condenado y monstruo arquetípico*, Orsanic affronta l'argomento centrale evidenziando gli aspetti mitologici, folclorici, biblici e agiografici del serpente e soffermandosi sulle figure della serpe e il drago che si manifestano come isomorfi. Considera innanzitutto come il serpente sia una presenza costante nei bestiari e nelle storie naturali e passa quindi ad analizzare i motivi che hanno portato la figura del serpente da una considerazione prettamente scientifica a un ambito religioso e letterario. Osserva come il cristianesimo, basandosi sui trattati di storia naturale dell'antichità classica, si sia riferito alle abitudini biologiche degli animali per reinterpretarle in una concezione zoomorfica, sottolineandone vizi e virtù. Nel delineare il simbolismo animale, Orsanic parla di focalizzazione culturale, analisi che consente di considerare il serpente come simbolo teriomorfo positivo e negativo, a seconda della cultura di appartenenza.

La tradizione giudeocristiana (Orsanic considera come fonti la Bibbia e altri testi dell'antica tradizione popolare) influenza la costruzione dell'immagine del serpente nei libri di cavalleria ed è fondamentale nella formazione dell'archetipo donna-serpente. Nella narrazione della Genesi e nel Nuovo Testamento la serpe viene associata al demonio e simbolicamente si riferisce a ipocrisia e falsità. Giungendo quindi al genere cavalleresco, Orsanic sottolinea come l'incontro con il serpente-drago fa parte del percorso iniziatico del cavaliere errante e rappresenta uno dei passaggi fondamentali dello sviluppo della trama, e distingue un'iniziazione meramente giuridica (l'investitura) e un'iniziazione mitica o reale, costituita dall'avventura che il cavaliere deve affrontare per essere ritenuto tale. In particolare, nel *Palmerín de Olivia* e nel *Platir*, lo scontro con il serpente-drago assume connotazioni diverse: nel *Palmerín* il combattimento assume valore simbolico di iniziazione, ed è quindi funzionale allo svolgersi del racconto; nel *Platir* invece il combattimento non è vissuto come prova iniziatica di per sé, ma assume comunque

valore iniziatico in quanto simboleggia il combattimento per eccellenza. Il mostro è qui rappresentato da un drago ed è descritto in maniera molto dettagliata. Drago e serpe sono figure isomorfe nei libri di cavalleria e rappresentano entrambi il demoniaco e la lotta del cavaliere cristiano contro il male.

Nel terzo capitolo, *Vinculación de la mujer con la esfera demoniaca. Construcción de lo monstruoso femenino*, Orsanic analizza la costruzione dell'immaginario femminile medievale attraverso le due figure cardine della Bibbia, Maria, decantata come figura salvifica che, attraverso la maternità e la verginità, evidenzia le qualità apprezzabili nella condizione femminile ed Eva, peccatrice ed istigatrice dell'uomo. Basandosi sugli studi di Juan José Tamayo Acosta, Orsanic distingue due correnti ben differenziate per comprendere la condizione femminile nel medioevo, in riferimento alla tradizione cristiana: quella egualitaria che non considera la differenza sessuale e quella discriminatoria che prende il via da Eva e la sua trasgressione. La prima corrente, propria della chiesa primitiva, dava uguale dignità all'uomo e alla donna, mentre la tradizione discriminatoria si rifà a una interpretazione della Genesi, ripresa in alcune lettere di San Paolo e successivamente negli scritti di Sant'Agostino e costituisce la base per la costruzione di un'antropologia androcentrica e patriarcale nella religione giudeo-cristiana. Orsanic descrive poi le caratteristiche che caratterizzano sessualmente uomo e donna nel Medioevo cristiano e che trovano fondamento nella teoria degli opposti: debole-forte, irrazionale-razionale, incompleto-completo, sono le dicotomie sulle quali si fonda tale rapporto. Analizza in un secondo momento il concetto di bellezza, dove coincidono il piano fisico e quello spirituale, associandola così al bene; e, portando esempi tratti dai libri di cavalleria, in relazione anche con il concetto di mostruosità e di bruttezza, prende spunto da Gabriel De Minut che distingue tre tipi di bellezza: la bellezza sediziosa, che si riferisce allo scandalo e alla seduzione ed appartiene quindi alle prostitute e alle amanti; la bellezza leziosa o affettata, che Orsanic preferisce chiamare libera, che ha il suo punto di forza nell'essere ingannatrice. Infine l'unica bellezza considerata buona è quella religiosa, che concerne sia la bellezza esteriore che quella interiore.

Infine, nel quarto capitolo, *La mujer serpiente en los libros de caballerías castellanos*, Orsanic si focalizza sulla donna-serpente, proponendo una sistematizzazione delle metamorfosi femminili in serpenti, analizzando i singoli episodi e cercando di trovare similitudini e differenze. La ricercatrice ripercorre la genesi della figura della donna-serpente nella tradizione occidentale, che affonda le radici nella mitologia greco-latina: Echidna e Melusina. Analizzando le diverse tipologie di metamorfosi nei libri di cavalleria, e arricchendo il saggio di numerosi esempi, Orsanic passa poi a descrivere le cause di queste metamorfosi, proponendo una classificazione che distingue gli incantesimi volontari (per spettacolo, per vendetta, per difesa e/o protezione) e gli incantesimi involontari e quindi portati a termine da un terzo (per castigo).

Il lavoro di Lucía Orsanic offre un contributo originale alla critica attuale perché, alla considerazione del mostro come antagonista, unisce nuove prospettive di ricerca nella ricostruzione dell'archetipo femminile. Gli ambiti disciplinari coinvolti, la semiotica, l'estetica, la psicoanalisi, la sociologia, l'antropologia, la storia della condizione femminile, la religione e la filosofia permettono di indagarne l'origine e la

ricorrenza, offrendoci così una chiave di lettura dell'immagine della donna-serpente, figura emblematica che rappresenta in sé le contraddizioni e le paure dell'uomo medievale.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Jesús Duce García, *Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016

Stefano Neri
(Università di Verona)

§

L'Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes dell'Università di Alcalá de Henares ha raccolto negli ultimi anni l'eredità del Centro de Estudios Cervantinos (CEC), istituzione fondata nel 1990 e particolarmente cara agli studiosi di letteratura cavalleresca spagnola per aver avviato sotto la direzione scientifica di Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías le pionieristiche collane *Guías de lectura caballeresca* (agili repertori delle trame e personaggi dei *libros de caballerías*, con cinquantasette volumi attualmente pubblicati), *Los libros de Rocinante* (edizioni dei romanzi cavallereschi corredate da studi introduttivi, oggi a trentun volumi) e le *Antologías del CEC* (ora *Antologías, tout court*). Queste ultime furono concepite come strumenti di approccio «trasversale» a generi letterari frequentati dai lettori ai tempi di Cervantes e oggi poco conosciuti (*libros de caballerías*, *libros de pastores*, picaresca, *poemas caballerescos*) e a temi ricorrenti e caratterizzanti che, per l'innata dispersività di questi *corpora* —in *primis* quello cavalleresco— potevano essere valorizzati e divulgati unicamente attraverso la formula antologica.

Pubblicata nella primavera del 2016, l'*Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos* di Jesús Duce García è il sesto volume della collana *Antologías*. Risulta ammirevole la scelta di conservare l'elegante e funzionale veste editoriale inaugurata a suo tempo dal Centro de Estudios Cervantinos, una scelta connessa certamente alla linea di continuità nella direzione scientifica delle tre collezioni, ma tutt'altro che scontata (coi tempi che corrono) e della quale, pertanto, va reso il felice merito anche al Servicio de Publicaciones della Università di Alcalá e al Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.

Autómatas, automi, dunque: il tema individuato emerge copioso dalle pagine dei romanzi cavallereschi del Cinquecento spagnolo, associato alle sfumate fisionomie che in esse assume il meraviglioso. Un «meraviglioso meccanico», come lo definisce Juan Manuel Cacho Blecua, del quale l'autore, nell'ampia introduzione, ripercorre fonti e configurazioni (letterarie, trattatistiche, folkloriche, cronachistiche) dalla classicità al medioevo (pp. XV-LXIX), fino alle rivoluzionarie innovazioni tecniche del Rinascimento, esito del recupero e nobilitazione delle *artes mechanicae*, che attecchirono fin da subito nel fertile terreno della finzione letteraria. L'influsso del progresso tecnologico investì immediatamente i romanzi cavallereschi spagnoli: già le

Jesús Duce GARCÍA, *Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2016. Recensione di Stefano Neri, *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 275-277. DOI: 10.13136/2284-2667/62. ISSN 2284-2667.

opere fondatrici del genere (*Tirant lo Blanch* e *Amadís de Gaula*) offrono diversi esempi di automatismi e apparati meccanici che, volti sempre e comunque a suscitare la meraviglia e legati «al avance de los grandes héroes hacia su cima social», inaugureranno un eterogeneo ventaglio di rielaborazioni letterarie trasversali alle epoche e ai paradigmi evolutivi dei *libros de caballerías*: «cabe indicar que la presencia de los autómatas y otros artilugios mecánicos no tiene relación directa con ninguno de los paradigmas que componen los libros de caballerías castellanos. [...] Se trata, en definitiva, de un motivo literario que atraviesa el *corpus* de este género, apareciendo en todos los ciclos y en una buena parte de los textos» (LXXX). Duce individua tre tipi caratteristici di automi, a ognuno dei quali dedica un paragrafo dell'introduzione: gli artefatti idraulici (*Ingenios hidráulicos*, LXXXII-LXXXVII), gli automi musicali (*Autómatas musicales*, LXXXIX) e, categoria maggiormente ricorrente, i guardiani meccanici (*Vigilantes articulados*, XCVII-CII). Un successivo paragrafo ripercorre le più significative manifestazioni di «maravilloso mecánico» che esulano dalle tre principali categorie individuate (*Artilugios y artefactos «de gran industria que parecen estar vivos»*, CIII-CIX). La *Introducción* si chiude con una breve indagine sui significati e le funzioni dell'automa nella configurazione narrativa del romanzo cavalleresco, laddove emerge, oltre all'intenzionale ostentazione della meraviglia, il valore di antagonista dell'eroe ricoperto dall'automa nella prova cavalleresca, la cui peculiarità -dagli interessanti risvolti- risiede nell'abulia e mancanza di coscienza morale connaturata alla macchina (CX-CXV).

La parte propriamente antologica (1-112) fornisce innanzitutto le coordinate della tradizione: è particolarmente grata, infatti, la presenza di due agili sezioni iniziali che ripercorrono esempi di automi della classicità greco-latina (otto brani, dagli automi di Efesto dell'*Iliade* allo scheletro d'argento del *Satyricon*, tratti da edizioni contemporanee in spagnolo: 1-12) ed estratti da un eterogeneo corpus di testi medievali (diciannove brani, dall'albero penumatico del *Libro de Alexandre* al castello giratorio del *Perlesvaus*, sempre in edizione spagnola: 13-39). La sezione principale, dedicata ai *libros de caballerías castellanos* (40-112) si snoda lungo trentatré frammenti testuali presentati in ordine cronologico, dalla scacchiera meccanica del *Lanzarote del Lago* (1414) alla casa giratoria del *Policisne de Boecia* (1602), con una incursione finale nel manoscritto *Clarisel* e nella breve *historia caballeresca* del *Clamades*. I brani provengono principalmente da edizioni spagnole recenti, in gran parte appartenenti alla collezione dei *Libros de Rocinante*, ma va rilevato il riscatto, per mezzo di trascrizioni realizzate *ex professo*, di frammenti appartenenti ad opere che ancora non hanno un'edizione moderna (es. *Philesbián de Candaria*, testo 44 o *Florando de Inglaterra*, testo 46).

Oltre a una pertinente bibliografia di riferimento (113-129), il volume contiene un interessante apparato iconografico che rende immediatamente percepibili le relazioni tra gli artificieri meccanici progettati o costruiti come automi e le loro rielaborazioni letterarie.

L'antologia di Jesús Duce, nel complesso, coglie in pieno lo spirito divulgativo della collana in cui si colloca: stimola, incuriosisce e soddisfa chi si approccia al *maremagnum* cavalleresco con lo sguardo del «curioso lector». Al contempo, tuttavia, l'eshaustività e il rigore di metodo -l'autore proviene dalla fucina «Clarisel»

dell'Università di Saragozza– segnano un lavoro in grado di fornire importanti stimoli anche alla comunità scientifica, non solo di ambito ispanistico.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



William H. Hinrichs, *The invention of the sequel. Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Tamesis, Woodbridge, 2011

Stefania Trujillo
(Università degli Studi di Verona)

§

Il libro traccia il percorso dei romanzi che contribuirono alla nascita della «continuazione» letteraria nella Spagna Moderna. Sebbene, per Hinrichs, il primo *sequel* sia quello inaugurato da Fernando de Rojas con la *Celestina* del 1499 (seguita da quella del 1502), fu la continuazione di Nicolás Núñez alla *Cárcel de Amor* di Diego de San Pedro a segnare un evento straordinario: la «morte della fine» e «la nascita della continuazione», tanto da diventare per i lettori parte integrante e inseparabile dal testo di San Pedro.

Per alcuni critici il *sequel* è destinato al fallimento a priori in rapporto all'originale (a proposito della continuazione di Núñez, Hinrichs si rifà a Whinnom, mentre cita Lida de Malkiel per le continuazioni della *Celestina*), tuttavia è certo che ogni opera va vista nel contesto del proprio tempo e nei suoi propri termini. Inoltre, gli scrittori spesso non sono fedeli al loro stesso lavoro, né sono coerenti continuatori delle proprie opere, e anche l'imitazione, la deviazione, il rompere e legare con l'originale richiede una particolare abilità. E dunque Hinrichs suggerisce che Núñez abbia liberato San Pedro dal fardello di dover imitare se stesso, di doversi ripetere: Hinrichs sostiene infatti che San Pedro fosse un pessimo continuatore della propria opera, dati i suoi cambiamenti di stile e genere; oltretutto, San Pedro è vittima del suo successo, e nel tentativo di ripeterlo – e di ripetersi – teme il fallimento. Questo pessimismo dell'autore (e potenziale continuatore autografo), è condiviso anche da Mateo Alemán: nella continuazione la scrittura può unicamente peggiorare, e solo il continuatore allografico la può rinnovare con convinzione, impeto e ottimismo. Spesso è un lettore appassionato (come Feliciano de Silva, per esempio) a prendere in mano la penna e scrivere la narrazione che l'autore non è in grado di continuare o che per altre ragioni resterebbe incompleta; questo gesto crea quella che oggi chiamiamo *fan fiction*. Núñez scopre così il finale che San Pedro non poté trovare, che va oltre il suicidio degli amanti: Leriano e Laureola si incontrano in un sogno *post-mortem* e possono dirsi ciò che in vita avevano taciuto. I due amanti continuano il loro dialogo, così come la storia si protrae oltre la fine decisa dall'autore.

Anche l'unione delle due parti della *Celestina* ebbe successo editoriale: nel 1502 Rojas accrebbe il testo del 1499 con cinque nuovi *autos*, il cui risultato fu quella che oggi conosciamo come *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Rojas, a distanza di qualche

anno dalla prima stesura, divenne il continuatore allografico di se stesso, cosa non meno ardua di diventare il continuatore di qualcun altro. I futuri continuatori della *Tragicomedia*, Feliciano de Silva (1534), Gaspar Gómez de Toledo (1539) e Sancho de Muñón (1542) avrebbero scritto esclusivamente in dialogo con questo testo. Con Rojas nasce definitivamente la continuazione, della quale l'autore crea quasi una «teoria» all'interno del proprio lavoro, allegorizzando la «continuazione» stessa nella *Tragicomedia*: chi incarna meglio la figura del continuatore, o del restauratore, se non il personaggio di Celestina stessa, che ripara la verginità delle fanciulle e le riporta allo stato originario? È a tutti noto l'acrostico dei versi della «Carta» attraverso i quali Rojas rivendica l'autorità strutturale sull'opera; non solo: dichiara inoltre la sua ansia per la continuazione, e il desiderio di porre fine a un'opera che sembra non poter terminare. Il desiderio di una continuazione, in realtà, non è altro che il desiderio di una conclusione. Espandendo la *Comedia* iniziale ma portandola allo stesso finale infelice, tuttavia, Rojas rende chiaro al pubblico che la dilazione è solo temporanea: ogni testo, prima o poi, deve finire (e infine deve compiersi il destino di Callisto e Melibea), e Rojas cerca questa chiusura.

Dopo Rojas, il *sequel* diventa possibile, e nessun altro autore nel XVI secolo è più *sequelist* di Feliciano de Silva, continuatore dell'*Amadís de Gaula* di Montalvo e della *Celestina*. In questo senso, osserva Hinrichs, le opere di Silva non furono mai «originali» (la sua originalità va vista nelle invenzioni tematiche e formali), eppure ebbero più successo di qualsiasi altra opera della prima metà del XVI secolo. Feliciano de Silva fu un continuatore «di professione», ma fu innanzitutto un eccellente lettore. Silva ignorò i continuatori che lo precedettero, assumendo il controllo sull'eredità dell'*Amadís*. Si impegnò a restaurare l'«ortodossia» dell'originale (attuando un po' come Celestina), salvando il testo di Montalvo dalle continuazioni «eterodosse» di Ruy Páez de Ribera (1510), che all'epoca non aveva avuto successo, e di Juan Díaz (1526), che aveva messo in scena nientemeno che la morte dell'eroe principale, Amadís. Silva, che non scriveva dal 1514, pubblicò tre romanzi in poco tempo (1530, 1532, 1535), si scagliò contro i continuatori –che considerava mediocri–, e convinse i lettori che ciò che era stato scritto da altre mani era falso: Amadís non era morto, poteva parlare ancora attraverso la voce di Silva. Egli non difende un solo personaggio bensì un genere intero, la finzione cavalleresca, e la apre a qualcosa di nuovo. In modo complementare, Silva lavorò anche alla sua *Segunda comedia de Celestina* (1534): anche qui salva e recupera il personaggio di Celestina, rendendo falsa e solo inscenata la sua morte nella narrazione di Rojas. Silva amava tanto Celestina da non farla morire, come invece accade nella *Tercera Celestina* di Gaspar Gómez de Toledo, che è in realtà una storia interpolata tra le due parti della *Tragicomedia* di Rojas.

Quello di Silva, continuatore «paratattico», come lo definisce Hinrichs, non è un lavoro che ripete ma che espande i mondi della finzione già creati: egli consolidò il genere celestinesco e ridefinì quello cavalleresco. Anni più tardi, Montemayor avrebbe resuscitato il lavoro di Silva come continuatore, diventando un continuatore egli stesso con la *Diana* (1559), e rendendo retrospettivamente Silva il precursore del romanzo pastorale spagnolo moderno. Silva aveva abbozzato il genere pastorale (paradossalmente, lo fece all'interno dei romanzi cavallereschi) e Montemayor

l'avrebbe poi perfezionato. A sua volta, la *Diana* ebbe delle continuazioni, quelle di Alonso Pérez (la *Segunda parte de la Diana*) e di Gaspar Gil Polo (la *Diana enamorada*): il *sequel* ebbe così la sua parte di storia anche nella seconda metà del XVI secolo. Venti anni più tardi, Cervantes avrebbe iniziato la sua carriera proprio nel genere pastorale con la *Galatea*.

Rojas aveva inventato il *sequel*, mentre Silva si pone come esempio di autore di continuazioni, esempio che si sarebbe rivelato molto istruttivo per l'anonimo continuatore del *Lazarillo de Tormes* (1554) e per la *Diana* (1564) di Montemayor, e soprattutto indispensabile, dice Hinrichs, nei casi di Mateo Alemán e Cervantes.

Il primo romanzo picaresco fu il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán, ma il secondo non fu la parte II di Alemán stesso, bensì, spiega Hinrichs, la continuazione del *Lazarillo de Tormes*, che fu inoltre la prima continuazione picaresca. Come accadde per le opere già menzionate, il testo de *La vida de Lazarillo de Tormes y de su fortuna y adversidades* (1554) fu pubblicato insieme alla *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* nel 1555 e le due parti da allora sarebbero apparse sempre in un unico volume. L'Inquisizione non vedeva di buon occhio il *Lazarillo* proprio perché si trattava di una continuazione allografica e il pubblico rimase molto deluso quando la seconda parte, censurata, non poté più essere pubblicata insieme alla prima. Il censore Juan López de Velasco chiamò la continuazione «impertinente», termine curiosamente utilizzato anche da Menéndez y Pelayo, che accusò l'autore della continuazione di non aver compreso per nulla la prima parte, per via della diversità delle due narrazioni (ricordiamo che nel secondo *Lazarillo* Lázaro si trasforma in un pesce, e poi ridiventa se stesso). Contrariamente, Bataillon sosteneva che le continuazioni della *Celestina* potessero aiutare la comprensione del testo originale. Le continuazioni, dunque, devono essere lette insieme, per via della loro natura intertestuale.

Circa un secolo dopo la pubblicazione di Rojas, Mateo Alemán consacrò un nuovo genere delle lettere spagnole con la prima parte del *Guzmán de Alfarache* (1599): il romanzo picaresco. Rojas aveva inventato il *sequel*, e Alemán, dice Hinrichs, lo «re-inventò» nel 1604. Le parti I e II del *Lazarillo* avevano codificato un nuovo genere, ma fu la prima parte di Alemán (conosciuta come *El Pícaro*) a dargli un nome. Dopo la pubblicazione della parte I, Alemán esitava a scriverne la continuazione. Fu un altro scrittore, Juan Martí, a giocare su questa indecisione, con la sua continuazione del *Guzmán* del 1602. Tuttavia, Alemán (come avrebbe fatto di lì a pochi anni un già vecchio Cervantes) decise di riappropriarsi della sua opera dopo la diffusione della continuazione non autorizzata. In una frase della *Declaración* nella parte I del *Guzmán* Alemán affermava di aver scritto una parte II di fatto inesistente; diceva, insomma, di essere già il continuatore di se stesso. La seconda parte di Martí, pubblicata con il nome di Mateo Luján, fu del tutto una sorpresa, giacché la promessa di una seconda parte già scritta sarebbe dovuta bastare a frenare gli impulsi di qualunque continuatore. Alemán temeva i continuatori, che arrivò a definire «basiliscos», creature che seminano veleno. Il gesto di Alemán è quindi difensivo, essendo egli in fondo un continuatore riluttante, poiché vi è rivalità anche nella continuazione di se stessi. Non vi sarà più alcuna continuazione rivale dopo la sua, che è anche, osserva Hinrichs, la prima risposta di un autore originario ad una continuazione non

autorizzata. Nel romanzo Alemán allegorizza la figura del continuatore nel personaggio di Sayavedra (Martí) che nella parte II arriverà ad una confessione (l'atto espiatorio del continuatore di fronte all'autore) e si toglierà la vita. Così come Martí ha rubato l'argomento ad Alemán, Sayavedra ruba a Guzmán i suoi risparmi: tuttavia riparerà questo torto, contribuendo perfino a rendere Guzmán più ricco di prima. In questo senso, secondo Hinrichs, Alemán allegorizza un profitto e un'idea di collaborazione con il continuatore, piuttosto che una vendetta. Alemán si sentiva infatti più indignato per la circolazione di copie-pirata del suo lavoro che per la pubblicazione della continuazione di un rivale. Forse, come sostiene Hinrichs, la continuazione di Alemán non sarebbe stata possibile senza la continuazione apocrifia di Martí, il quale, proprio come fece Avellaneda per Cervantes, fornì all'autore un impulso più che valido per tornare alla scrittura. Infatti, nel finale della sua continuazione Martí osa promettere addirittura la stesura di una parte III: per Alemán non vi erano più scuse. E, come la continuazione di Avellaneda, quella apocrifia di Martí in qualche modo rappresenta l'anello di congiunzione tra le due parti dell'opera originale (con vita e successo, al contrario di questa, assolutamente effimeri). I testi di Martí e Avellaneda legano e al contempo dividono le due parti del *Guzmán* e del *Don Quijote*.

Nell'ultimo capitolo del libro, Hinrichs arriva finalmente a Cervantes e mette in luce il ruolo centrale della nozione di *sequel* nel *Don Quijote*, nonché il ruolo del *Don Quijote* nella storia del *sequel* letterario. Don Chisciotte è il lettore avido che vorrebbe diventare scrittore a sua volta per espandere le avventure tanto amate, e che in realtà fa molto di più: Don Chisciotte non vuole soltanto farle rivivere in un libro, ma dare conclusione definitiva a tutte le narrazioni cavalleresche in un romanzo trasportato nella vita reale. Cervantes scrisse il *Don Quijote* vent'anni dopo l'insuccesso della *Galatea*; nello scrutinio dei libri da parte del prete e del barbiere si allude al suo ultimo lavoro e all'intenzione, dichiarata dall'autore stesso, di scrivere una continuazione; idealmente, propone Hinrichs, il *Don Quijote* rappresenta la «continuazione» di quell'opera pastorale e il mantenimento della promessa rimasta incompiuta. Hinrichs osserva come l'idea di continuazione imbeva ogni pagina del *Don Quijote*: la struttura stessa del romanzo, con la sua divisione in «parti», rende visibili le fasi del lavoro creativo di Cervantes, e del suo sforzo di continuare se stesso e ciò che aveva scritto in precedenza. Nella parte III (da intendersi interna alla prima) la narrazione si arricchisce progressivamente in un vero e proprio *tour de force*. Cervantes scrive inventando e continuando se stesso, espandendo il proprio testo finché l'esplorazione di quest'arte della continuazione diventa la ricerca per il suo complemento: «the invention of the art of ending» (197). Si arriva a un punto-chiave nel libro di Hinrichs, a mio parere, nel momento in cui, insieme allo studioso, constatiamo che tutta la finzione in prosa spagnola fino a Cervantes è stata *unfinishable*, «incapace di essere portata a conclusione»; questi tipi di finzioni (si pensi alla narrazione paratattica pastorale e alla prosa cavalleresca) sono sempre state tradizionalmente *inacabables*. Non hanno mai avuto una fine. Per riuscire a chiudere la sua narrazione, Cervantes ha a disposizione i modelli della commedia e la tragedia, ma non quelli della finzione in prosa. Deve trovare il modo di mettere un punto finale. Ma come trovare un finale per un genere che tradizionalmente è sempre stato *open-ended*? La

prima parte del *Don Quijote* dava una conclusione solo apparente, il romanzo non era ancora finito. Cervantes non aveva intenzione di scrivere una seconda parte, e per quasi un decennio non accadde nulla. Poi, nel 1614, si pubblicò *El segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a nome di un certo Alonso Fernández de Avellaneda; il continuatore accoglieva l'incauto invito di Cervantes stesso che, alla fine della parte I, invitava un'altra «pluma» a terminare le avventure del suo cavaliere. Quella di Avellaneda vuole essere la coda del romanzo «inacabado» di Cervantes. Se prima di Avellaneda Cervantes non pensava a una parte II, la continuazione fornì all'autore il materiale per la sua seconda fatica. Un anno più tardi, Cervantes pubblicò la parte II del *Don Quijote*, seguendo a sua volta l'invito di Avellaneda, affinché una miglior penna celebrasse le imprese del cavaliere in una terza parte ancora da scrivere. A questo punto, la preoccupazione di Cervantes è quella di chiudere definitivamente la narrazione a qualsiasi futura espansione.

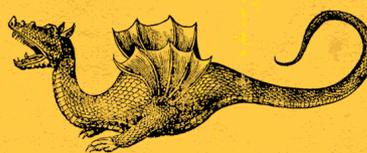
Rojas aveva creato il modello di *sequel*, ma non quello di finale. Rojas aveva voluto assolutamente un finale per la sua *Celestina*; Silva aveva voluto proteggere l'ortodossia dei suoi personaggi preferiti, Amadís e Celestina; Alemán era preoccupato per i profitti illeciti delle copie-pirata del suo *Guzmán*; Cervantes vuole il controllo sulla sua proprietà; in questo modo, delinea una nuova nozione di *copyright*, del diritto d'autore e della proprietà intellettuale. Tanto che, diventato egli stesso personaggio nella parte II, ha ormai compreso che vi è una connessione tra la propria morte, la morte del suo personaggio e la continuità delle parti; don Chisciotte deve morire, e così il suo cronista. Il finale del *Don Quijote*, conclude Hinrichs, si basa su un'argomentazione di carattere legale: in punto di morte, don Chisciotte redige un testamento che testimonia la sua fine irreversibile. Il romanzo di Cervantes si chiude, il romanzo moderno è appena nato.

Osservando il panorama della narrativa del primo Secolo d'Oro è evidente che le opere create dai *sequels* sono fondamentali nella storia letteraria della Spagna moderna; allo stesso tempo, dallo studio di Hinrichs emerge che la scrittura dei *sequels* ha contribuito, e non incidentalmente, alla nascita dei generi e delle tradizioni letterarie.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Antonio Castillo Gómez, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016

Federica Zoppi
(Università degli Studi di Verona)



Esta obra recoge varios ensayos publicados por el autor entre 2000 y 2006, que exploran varios aspectos de la actividad de la lectura durante el Siglo de Oro, analizando las costumbres de diferentes grupos –culturales, sociales, religiosos–, enfocando el tema de la lectura desde el punto de vista de su relación con la cultura escrita y la oralidad. Trazar la historia de un texto, de hecho, no puede prescindir del estudio de las condiciones materiales y sociales en las que apareció, ni de sus modalidades de circulación y difusión.

La presente edición española fue publicada anteriormente en italiano (*Leggere nella Spagna moderna. Erudizione, religiosità e svago*, trad. Luisa Castelli, Bologna, Pàtron, 2013)¹ –con la exclusión del capítulo final– y en portugués (*Livros y leituras na Espanha do Século de Ouro*, Cotia, Ateliê Editorial, 2014).

Antonio Castillo Gómez es uno de los estudiosos que, en los últimos años, más se ha dedicado al desarrollo de esta línea de investigación a la cual contribuyeron de forma imprescindible estudiosos ilustres como Roger Chartier² y, en el ámbito hispánico, Margit Frenk³.

Este significativo recorrido en la historia de la recepción, que dirige la atención hacia el lector como eslabón esencial del proceso de la difusión literaria, se origina en las memorables páginas del *Quijote* que describen la lectura en voz alta durante el

¹ Señalo también dos reseñas de la versión italiana de la obra, una de Beatrice Barbalato, publicada en *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1 (2013), pp. 398-403; la otra, compuesta por Rudj Gorian, se halla en la *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 17 (2014), pp. 269-272.

² Merece la pena citar, en particular, *Lecture et lecteurs dans la France de Ancien Régime* (Paris, Seuil, 1987), *Culture écrite et société: l'ordre des livres, XIV^e -XVIII^e siècle* (1996), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (Paris, A. Michel, 1997), a los cuales se añade la colección de algunos ensayos traducidos al español bajo el título *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna* (Madrid, Alianza, 1993).

³ Se recuerda el volumen *Entre la voz y el silencio* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997), que recoge varios ensayos sobre este tema, al cual se pueden añadir también otras aportaciones como «Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura: Edad Media y Renacimiento» (en *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, ed. Aurelio González Lillian von der Walde Moheno y Concepción Company, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, 1999, pp. 13-31), «Las formas de leer, la oralidad y la memoria» (en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, ed. Nieves Baranda y Víctor Infantes de Míguel, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 151-158).

tiempo de la siega como momento de regocijo colectivo (I, 32). De este punto de partida, el primer capítulo («“Del donoso y grande escrutinio”. La lectura entre la norma y la transgresión») desarrolla una reflexión sobre la concepción de la lectura en la época áurea. Leer parece poderse equiparar a la experiencia del viaje, es decir a una aventura personal que es también creadora de algo nuevo, productiva en maneras que, normalmente, los mismos autores no saben prever. Las páginas cervantinas representan la fuente literaria para llegar a examinar otros testimonios sobre el peligro representado por cierta literatura de entretenimiento, en particular los libros de caballerías. Parece ser opinión común que la narrativa de ficción, que conmueve el espíritu, ejerce una fuerza de persuasión que influye incluso en las costumbres más básicas. Entonces, ¿qué se podía leer? ¿qué se consideraba una buena lectura? La respuesta se centra en el carácter educativo que se atribuye a la literatura –y al arte en general– durante el Siglo de Oro: los libros recomendables son los que ofrecen ejemplos, que enseñan cómo comportarse. El criterio utilitario, por lo tanto, es el eje central que permite jerarquizar los libros de la época, según una lógica que no concibe el entretenimiento como objetivo último de las manifestaciones artísticas, sino como medio para transmitir una enseñanza. De los discursos áureos sobre los buenos y malos libros, según Antonio Castillo Gómez, emerge una noción general de la lectura como un acto inherentemente subversivo, que se nutre de «la tensión habida entre la norma y su transgresión» (44).

El segundo ensayo («Leer y anotar. La lectura erudita») trata de la relación de los intelectuales con la lectura y, en particular, como esta se refleja en su trabajo de escritor. La lectura se configura como una actividad socialmente transversal a la cual, sin embargo, clases sociales diferentes se dedican de maneras y con objetivos diferentes. El modelo del lector erudito que nos presenta Castillo Gómez es el silencioso, aislado, según una imagen que ya pertenece a la tradición iconográfica y literaria, de la cual don Quijote es uno de los prototipos. Para este público, la lectura es necesaria para formarse y, eventualmente, aplicar lo aprendido con el fin de mejorar su escritura. Lo que caracteriza esta modalidad de lectura no es tanto la cantidad de libros leídos, sino más bien la calidad de la misma lectura, que se desarrolla de forma más intensiva. Para determinar la naturaleza de esta manera de leer, Antonio Castillo Gómez estudia el proceso de escritura de notas y apuntes que la acompaña y que permitió la composición de «cuadernos de lugares comunes» (59), constituidos precisamente por estos comentarios y anotaciones, que se presentan como colecciones de sentencias y ejemplos morales, éticos o populares. En la actividad de los intelectuales, entonces, la práctica de la lectura está entrelazada con la de la escritura, expresión evidente del estímulo creador que los libros producen y, a la vez, testimonio del afán de organizar la información y disciplinarla, para evitar «perderse» entre los libros como le ocurrió a don Quijote.

En el tercer capítulo, «Pasiones solitarias. Lectores y lecturas en las cárceles inquisitoriales», se trata un asunto bastante insólito, es decir la lectura en las cárceles. En una situación de reclusión, la lectura parece representar una fuente de consuelo espiritual, además de una ocupación para distraerse durante las horas de encierro, largas y vacías. Antonio Castillo Gómez se detiene en particular en el estudio de las situaciones más singulares, cuando algunos presos llegaron a disponer de un número

considerable de volúmenes. Estas posibilidades dependían por una parte de la tolerancia de algunos jueces y oficiales, que podían admitir la lectura de textos religiosos, y, por otra parte, de la presencia de personajes ilustres que gozaron de un trato privilegiado. En la mayoría de los casos, esto se reservó a figuras eclesiásticas y literarias, como Alonso de Mendoza, canónigo de Toledo y abad de San Vicente de la Sierra, o fray Pedro de Orellana.

En el capítulo «Leer en comunidad. Moriscos, beatas y monjas», el autor reconstruye la relación que tres comunidades religiosas diferentes establecieron con la lectura, que se configuró como una «práctica de sociabilidad» (120) fundamental en la formación de una identidad colectiva. En primer lugar, el estudioso analiza las maneras de leer de un pueblo de moriscos de la Mancha del siglo XVI. Estrechamente vigilada por la Inquisición incluso por lo que atañe a la lectura, esta comunidad solía dedicarse, como era frecuente en la época, a la lectura en voz alta, en particular durante la noche, momento que «ensalza el significado transgresor y clandestino de tales lecturas, a la vez que les confiere un valor ritual» (95). Cuando se «comparte» una lectura colectivamente es determinante la figura del lector, que podía ser también un traductor, puesto que entre los moriscos castellanizados muchos tenían dificultades con materiales escritos en lengua árabe o aljamiada. Esta línea investigadora da prueba de ser muy productiva también bajo una perspectiva histórica, ya que permite estudiar cómo circulaban los libros de la tradición musulmana entre los conversos de la España inquisitorial y, a la vez, cómo la fe musulmana se mantenía viva en ciertos círculos clandestinos gracias a estas costumbres colectivas, durante las cuales el lector adquiriría una función social y cultural fundamental, ya que actuaba como mediador y también intérprete de los textos. En este capítulo se presta especial atención a las comunidades femeninas: el segundo caso estudiado es precisamente el de la casa de beatas del Carmen. La oralidad era central en el sistema cultural y de comunicación femenino a causa de la tasa de analfabetismo entre las mujeres. Además, la expresión oral permitía también eludir por lo menos parcialmente el control masculino. Sin embargo, también la lectura colectiva, en forma oral, era reglamentada y organizada rígidamente. Lo mismo ocurría en el ámbito de comunidades religiosas como la de la orden de las carmelitas descalzas de Santa Teresa. En las varias relaciones sobre las actividades diarias de las religiosas, la lectura comunitaria parece ser una costumbre común, planificada en tiempos y espacios determinados. Antonio Castillo Gómez evidencia que en la perspectiva de los grupos religiosos femeninos la lectura emerge como una actividad espiritual, íntima, que permite establecer un contacto directo con Dios, al contrario de lo que suponía la teología escolástica. A pesar de esto, en su organización práctica, no implicaba ninguna forma de libertad, ni en las ocasiones en las que ocurría, ni en la interpretación de los textos.

La forma más «pública» de lectura en voz alta parece ser la que ocurría en la calle, de la cual se ocupa el quinto capítulo, «Leer en la calle. Coplas, avisos y panfletos». Por una parte el autor considera la lectura de composiciones poéticas, como coplas, sonetos y canciones, analizando su difusión oral en relación con la circulación manuscrita. Las transcripciones de estos textos representan un poderoso medio de transmisión y divulgación de la literatura popular, y un patrimonio de casos

de contaminación entre palabra escrita y palabra oral. En las calles se leían también textos informativos, es decir edictos, gacetas, carteles, anuncios, etc. De estos textos efímeros nacieron colecciones que llegaron a ser libelos religiosos o políticos, incluso de naturaleza polémica, que representan un importante manantial de informaciones históricas y sociales sobre el Siglo de Oro.

En el último capítulo («Lectura y autobiografía») se considera un género preciso, es decir el autobiográfico, aunque no concebido en sentido estricto: esta categoría abarca también diarios, libros de familia, crónicas personales, etc. Es bastante frecuente que estos textos ofrezcan informaciones sobre las lecturas a las cuales se dedicaba su autor, en particular cuando se trate de autobiografías de gentes de letras que refieren también recomendaciones, opiniones literarias y críticas sobre otras obras; análogamente, se pueden encontrar datos concretos sobre el mercado librario de la época y los fondos de las bibliotecas. Particularmente interesante parecen ser los casos en los que se describen las primeras experiencias lectoras, tanto en contextos escolares como familiares, de las cuales se pueden sacar algunas conclusiones sobre las lecturas infantiles que se consideraban más educativas. Las lecturas autobiográficas permiten diversificar de forma bastante definida los varios grupos sociales en la base de lo que declaraban leer en sus autobiografías, hasta el punto de poder determinar algunas tendencias lectoras de las diversas clases: los soldados, por ejemplo, leían sobre todo libros históricos y militares, pero también libros de caballerías y novelas picarescas; los artesanos se dedicaban a los mismos géneros narrativos, pero a estos añadían muchas veces las vidas de santos y las crónicas urbanas.

Este capítulo –que, como ya se ha dicho, no fue incluido en la versión italiana del volumen– concluye de forma ideal este viaje que explora las costumbres que atañen a la lectura en el Siglo de Oro, fuente de importantes informaciones histórico-sociales. Antonio Castillo Gómez, efectivamente, nunca olvida en sus ensayos una perspectiva histórica e historiográfica, que considera el libro en su esencia material, como objeto histórico que tiene una evolución propia y una relación específica con las varias clases sociales o grupos culturales o comunidades. Lo mismo se intenta hacer también en el complejo y volátil mundo de la oralidad y de la lectura en voz alta. En este cuadro de investigación, siempre se mantiene en el trasfondo la idea de la lectura como de una actividad que influye profundamente en la vida de la gente, que determina su historia colectiva tanto como la individual, afectando la personalidad de cada lector de forma diferente.