



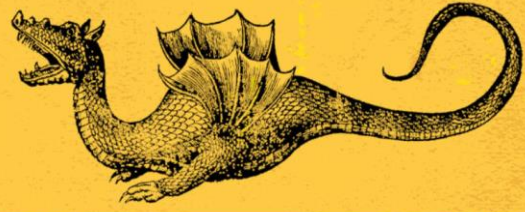
PROGETTO
MAMBRINO



Dipartimento di
Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Verona

HISTORIAS FINGIDAS

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



Inicio > Archivos > Núm. 9 (2021)

Tabla de contenidos

Editorial

Presentación

Anna Bognolo

PDF (ITALIANO)

1-4

Monográfica

Telas literatas. Epigrafía textil en los libros de caballerías españoles

M^a Carmen Marín Pina

PDF

5-58

Prototipos y motivos en la configuración de Melior, protagonista femenina de El libro del conde Partinuplés

Ángela Torralba Ruberte

PDF

59-80

Señales de amor: rastros de perspectivas de amor en Perión, Galaor y Amadís

Carlos José Cabello López

PDF

81-111

De ciudades y caminos: geografía urbana y viaje en Adramón

Jesús Ricardo Córdoba Perozo

PDF

113-144

Para una edición crítica del Silves de la Selva de Pedro de Luján, duodécimo libro amadisiano

Giada Blasut

PDF

145-164

El sutil hilo entre curialidad, academia y fiesta en los Siglos de Oro a la luz de El palacio encantado de Pérez de Montalbán. Con los libros de caballerías y la maestría de Cervantes al fondo

Alberto Del Río Nogueras

PDF

165-185

De los libros de caballerías a las tablas del siglo XVII: gigantes y salvajes en el teatro caballeresco

María Gutiérrez Padilla

PDF

187-202

Apostillas a la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos: imitaciones, cronología comentada y dos notas

Pedro Javier Pardo García

PDF

203-229

Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del Quijote. El portal Amadís siglo XX

Elisabetta Sarmati

PDF

231-258

Tesis de doctorado

Edición crítica y estudio de <i>Silves de la Selva</i> de Pedro de Luján (Sevilla, 1546) <i>Giada Blasut</i>	PDF 259-260
El <i>Pierres de Provença català</i> : estudi i edició crítica de l'imprés de 1650 <i>Vicent Pastor Briones</i>	PDF 261-264
Traducción y reescritura áureas: el <i>Espejo de caballerías</i> <i>María Rodríguez García</i>	PDF 265-266
La religión en la literatura caballeresca: de los Reyes Católicos a Carlos I <i>Juan José Sánchez Martínez</i>	PDF 267-268
La unidimensionalidad, planicidad y modularidad como conceptos articuladores en la narrativa caballeresca breve. Un análisis desde la propuesta de Max Lüthi <i>Agustín Tonatihu Torres Miranda</i>	PDF 269-270

Fichas y Reseñas

Vicent Pastor i Briones, <i>Pierres de Provença (1650)</i> : estudi i edició crítica, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions Abadia de Montserrat, 2020 <i>Rafael Beltrán Llavador, Soledad Castaño Santos</i>	PDF 271-277
Juan de Córdoba, <i>Lidamor de Escocia</i> , introducción y edición de Rafael Ramos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020 <i>Stefano Neri</i>	PDF 279-281

ISSN 2284-2667

Department of Foreign Languages and Literatures of the University of Verona | [Declaración de privacidad](#)



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Presentazione

Anna Bognolo
(Università di Verona)



Torna puntuale, nonostante le difficoltà, il nuovo numero di *Historias Fingidas*. Registra, tra l'altro, i risultati della giornata di studi su *Dame e cavalieri nella foresta digitale: esperienze per un database di motivi e personaggi cavallereschi*, che fu celebrata in modo virtuale il 26-27 novembre 2020 nell'ambito del PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th century: a Digital Approach* e del Progetto di Eccellenza del Dipartimento *Le digital humanities applicate alle lingue e letterature straniere* (2018-2022).

Il Seminario annuale del Gruppo di ricerca Progetto Mambrino compiva allora dieci anni, un decennio in cui il filone di studi sul romanzo cavalleresco spagnolo ha consolidato i suoi risultati in un proficuo dialogo internazionale che ha visto confrontarsi studiosi esperti con giovani leve coinvolte e appassionate. In quell'occasione si insisteva sulla stessa linea dell'edizione 2019, su come il patrimonio di temi, motivi e personaggi nella letteratura cavalleresca potesse essere rappresentato oggi con gli strumenti delle tecnologie digitali.

Ora pubblichiamo alcuni di quegli interventi, a cui si aggiungono i contributi pervenuti alla rivista da studiosi con cui, nonostante le limitazioni imposte attualmente a viaggi e convegni, si è mantenuto un continuo e fecondo scambio.

Il numero si apre con lo splendido panorama di M^a del Carmen Marin Pina sull'epigrafia tessile, «las telas literatas» che compaiono in modo esplicito e dettagliato nei libri di cavalleria. La scrittura tessuta, ricamata o dipinta su indumenti (un mantello, un copricapo, una coperta, la biancheria domestica) e oggetti di vita quotidiana (tendaggi, arazzi, padiglioni, baldacchini, bandiere, architetture effimere) fornisce una preziosa testimonianza per ricostruire lo splendore e il significato della cultura materiale del

Rinascimento, testimonianza che si affianca a quelle che ci offrono gli archivi familiari e le arti visive. Le iscrizioni sui ricchi tessuti di seta, broccato, velluto, lino, ricamati con fili d'oro e d'argento, hanno un grande valore estetico, veicolano messaggi di lusso, di amore e di potere e procurano una importante documentazione sui comportamenti e le pratiche sociali della cultura cavalleresca e cortigiana.

Tra i giovani che presentarono nel Seminario il loro progetto dotto-rale, Ángela Torralba Ruberte pubblica il suo contributo sulla figura della principessa Melior, la protagonista de *El libro del conde Partinuplés*, ricco di acute osservazioni sulle innovazioni che il romanzo del quattrocento spagnolo apporta all'archetipo melusiniano degli amori tra la fata e il mortale, che giunge dalla tradizione francese; vi confluiscono il motivo dell'animale guida, del bosco e della fonte magica, della trasgressione del tabù, del viaggio nel battello incantato, mentre l'originale figura femminile della protagonista spicca per la sua intraprendenza e la narrazione volge alla razionalizzazione cristiana. Il contributo di Carlos José Cabello López prende spunto dai personaggi di Montalvo, Perión, Galaor e Amadís, per delineare le varianti dell'amore passionale (*amor hereos*) e le forme discorsive che lo assumono nella riflessione medioevale: la diagnosi medica, la riprova- zione ecclesiastica dell'amore profano, il linguaggio lirico dell'amor corte- se. Interessante per gli studi italiani è il contributo di Jesús Ricardo Córdoba Perozo su un romanzo, l'*Adramón*, che intreccia il genere caval- leresco con la letteratura di viaggio. L'itinerario dell'eroe trascorre per qua- ranta città italiane, descrivendo la vita delle corti del Rinascimento più ammirate dagli spagnoli dell'epoca: si trattano la moda di Venezia, lo stu- dio di Padova, lo spirito cavalleresco di Ferrara, il palazzo ducale di Ur- bino, le feste romane, le popolose strade di Napoli e la forma di governo di Siena. L'articolo di Giada Blasut annuncia invece la sua edizione critica del *Silves de la Selva* di Pedro de Luján (1546-49) libro dodicesimo del ciclo di *Amadís*, ancora privo di un'edizione moderna. L'autore, una figura sin- golare di scrittore, stampatore, libraio e avvocato nella Siviglia del Rinasci- mento, fu anche il gestore della impresa tipografica che produsse le due edizioni, che presentano varianti di un certo interesse. L'ambiente delle corti del Rinascimento è anche l'ambito del lavoro di Alberto del Río, che studia come nella prosa novellistica -si tratta della raccolta *Para todos* di

Montalbán, 1632- si ritrovano spunti già assimilati nei romanzi cavallereschi, come la meraviglia delle feste e la brillantezza delle conversazioni accademiche, che rendono possibile mantenere insieme ammirazione e verosimiglianza, integrando elementi di realismo. Sullo stesso periodo e ambiente verte lo studio di María Gutiérrez Padilla, sulle figure dei giganti e dei selvaggi nel teatro cavalleresco: se nella narrativa il gigante evolve verso mostri ibridi e mitologici (come i sagittari), nel teatro, date le esigenze della rappresentazione, il gigante viene assimilato al selvaggio, figura già convenzionale, sia per le sue funzioni che il suo aspetto in scena.

Concludono il numero due sostanziosi interventi sull'eredità lasciata dai *libros de caballerías*. Pedro Javier Pardo García, intervenendo con alcune puntualizzazioni su un suo precedente studio su *The Essex Champion* (1694), propone una visione d'insieme della ricezione inglese dei romanzi cavallereschi spagnoli del XVI e XVII secolo, ritocca la cronologia delle traduzioni e redige una nuova lista delle creazioni originali inglesi che rielaborano la letteratura cavalleresca ispanica, tra cui spicca un insieme di parodie di chiara ispirazione cervantina. Il contributo di Elisabetta Sarmati annuncia invece un progetto sull'eredità attuale dei romanzi nelle riscritture e imitazioni del XIX e XX secolo. Il progetto del portale *AmadísigoXX*, nel contesto del PRIN 2017 *Mapping Chivalry*, intende creare un database delle riscritture moderne dei romanzi cavallereschi e del Chisciotte, previa una attenta e rigorosa definizione del corpus, portale che renderà conto della nuova fortuna del genere sia in epoca novecentesca (la cosiddetta letteratura falangista) sia in epoca contemporanea, in autori come Álvaro Cunqueiro e Juan Perucho. L'archivio digitale permetterà di accedere a schede associate ad ogni opera del corpus, che a loro volta saranno connesse alle edizioni digitali caricate o disponibili in rete. Le schede saranno completate da una ricca informazione bibliografica e critica. Risulta evidente il vantaggio offerto dall'accessibilità ai testi e dalla possibilità di studiarli nel loro insieme in modo integrato, consentendo anche la ricerca incrociata con gli ipotesti cavallereschi del XVI secolo all'interno del portale collettivo di *Mapping Chivalry*.

La sezione «Tesi di dottorato», inaugurata nel numero precedente, si arricchisce ora delle schede sui lavori di Vicent Pastor Briones (concluso)

e Giada Blasut, María Rodríguez García, Juan José Sánchez Martínez, Agustín Tonatihu Torres Miranda (in corso).

Chiudono il numero le recensioni di Rafael Beltrán e Soledad Castaño all'edizione del *Pierre de Provença* a cura di Vicent Pastor i Briones (2020) e di Stefano Neri all'edizione del *Lidamor de Escocia* a cura di Rafael Ramos (2020).

L'eredità dei *libros de caballerías hispánicas* si dimostra, insomma, tutt'altro che una documentazione inerte: è invece tutt'oggi una dinamica realtà letteraria. La trama avventurosa e sentimentale che si sviluppa secondo gli archetipi inesauribili del viaggio e della ricerca d'identità fa sì che il paradigma cavalleresco si mostri ancora molto resistente e produttivo di mondi possibili, sia nella dimensione epico-eroica sia in quella parodica.





PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Telas literatas. Epigrafía textil en los libros de caballerías españoles

M^a Carmen Marín Pina
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

En un primer acercamiento a la epigrafía textil en los libros de caballerías, se rastrea el origen de la práctica de inscribir textos en los textiles en la tradición islámica (*tiraṣ*) y se identifican los tipos de artefactos que cuentan con inscripciones: el ajuar doméstico (camas), la arquitectura textil (tiendas de campaña), los vexilos (banderas y estandartes) y la indumentaria personal. Se analiza la interrelación entre lo material (objeto textil) y lo textual (cifras, lemas, mensajes), se estudia la inscripción desde los presupuestos epigráficos como escritura expuesta y su función en el entramado narrativo de diferentes libros.

Palabras clave: libros de caballerías, epigrafía textil, poesía epigráfica, *tiraṣ*, cultura material.

In a first approach to the textile epigraphy of the chivalric romances, the origin of the practice of inscribing texts in textiles in the Islamic tradition (*tiraṣ*) is traced and types of artifacts with inscriptions are identified: textile architecture (tents) and textile furnishings (beds), insignia (flags and banners) and personal clothing. The interrelations between the material (textile object) and the texts (symbols, mottos, messages) are analyzed, the inscription is examined from an epigraphic approach as exposed writing, and its function in the narrative plot of various books is examined.

Keywords: chivalric romances, textile epigraphy, epigraphic poetry, *tiraṣ*, material culture



A Rafael Beltrán

Siempre que hablamos de «texto» tendemos a asociarlo a manuscrito o impreso, a la tinta y al papel, sin embargo, en el origen de dicha palabra se encuentra la explicación para ampliar su significado a otras formas, entre ellas la escritura tejida, bordada o pintada en textiles. Etimológicamente, la voz «texto» deriva del verbo *texere* y significa «tejido», entendido como producto resultante de la acción de entrelazar cualquier tipo de materiales. Cuando aplicamos un cambio metafórico y pasamos de lo tangible

a lo conceptual, el verbo tejer se emplea con el sentido de «escribir» y la trama de palabras se convierte en texto (Mckenzie, 2005, 31; Barthes, 1993, 104).

1. El texto como tejido, la metáfora textil

Aplicada a la composición poética, el uso de la metáfora textil se extiende más allá de la lengua latina y de sus descendientes románicas, como explicó Deyermond (1999) a propósito de las *chansons de toile* francesas de los siglos XII-XIII¹. Entre las diferentes formas de enunciación de dicha metáfora se encuentra la del dechado, «el exemplar, de donde la labradora saca alguna labor, y por translación dezimos ser dechado de virtud el que da buen exemplo a los demás y ocasión para que lo imiten», según la definición del *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias. Es decir, el dechado es el lienzo o tejido base en el que las mujeres aprendían técnicas de costura, donde se recogían diferentes modelos de puntos y bordados y, una vez realizados, estos paños servían de ejemplo (dechado, modelo) para copiar (imitar) otros. En los llamados dechados marcadores, las niñas reforzaban, además, sus conocimientos de escritura y lectura bordando letras y números, su nombre o sus iniciales. Princesas y damas nobles se aplicaron a la tarea de la aguja como parte de su formación y labraron sus dechados (González Mena, 1994, 115-116; Ágreda Pino, 2020, 73-74). De la antigüedad de estos paños con muestras y ejercicios de bordado nos habla la pintura de Lluís Borrassà de finales del siglo XIV, en la que se ve a la Virgen rodeada de un grupo de doncellas mostrando sus labores (Ágreda Pino 2020, 75; Spielberg, 2015, 41)². Aunque dada su

¹ A la metáfora textil aplicada a la composición poética recurre, siglos después, Garcilaso (Egido, 2004) o Ariosto, quien, en el *Orlando furioso* (canto XIII), emplea la imagen de la tela de varios y hermosos lazos tejida, luego utilizada también por Cervantes en el *Quijote* (I, 47) para encarecer la potencialidad que encierran los libros de caballerías. Sobre dicha metáfora en ambas obras, véase Poses Sobral (1991) y Crespo (2001).

² La pintura de Lluís Borrassà forma parte del *Retablo del convento de san Francisco* de Vilafranca del Penedès (Gudiol-Alcolea Blanch, 1987, 233). La Fig. 1 reproduce uno de los escasos ejemplares conservados de dechados renacentistas, concretamente el realizado por Jane Bostocke en 1598, hoy en la colección V&A < <http://collections.vam.ac.uk/item/O46183/sampler-bostocke-jane/sampler-jane-bostocke/> > (cons. 20/7/2021).

fragilidad apenas se han conservado muestras medievales y renacentistas, por las cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de la reina Isabel la Católica, sabemos que sus hijas, Isabel y Juana, poseían un elevado número dechados, con diferentes figuraciones religiosas, imágenes de fauna y flora, motivos heráldicos y algunos también con letras.



Fig. 1. Jane Bostocke, Sampler, 1598. Londres, Victoria and Albert Museum

A partir de la imagen de este objeto textil, fray Íñigo de Mendoza compone, por ejemplo, su poema panegírico *Dechado a la muy excelente reina doña Isabel*, «de do pueda ser sacado / e labrado / el modo con que la gente gobernéis discretamente»³. En sus versos describe el tejido, los hilos, los colores y los puntos con los que se han de labrar las imágenes ligadas a las

³ Se publicó en Zamora (Centenera, ¿1483-1484?), en el *Cancionero de Ramón de Llavía* (Zaragoza, c. 1488-1490) y como pliego suelto (1499). Con dicho término se titulan también otras obras cancioneriles, como el *Dechado de Amor, hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia* (1510), dedicado a doña Juana, reina de Nápoles, o el *Dechado de galanes* (1520, 1550), con textos procedentes del *Cancionero General*.

virtudes que la reina ha de mostrar en su gobierno y que la convertirán en modelo de imitación, en un dechado. La imagen del dechado se emplea igualmente en los versos promocionales de tempranos libros de caballerías como las *Sergas de Esplandián* (¿Sevilla, 1510?) y el *Primaleón* (Salamanca, 1512). En las coplas propagandísticas de ambos, el dechado representa la propia obra caballeresca y se asocia a las mujeres, pues las labores de aguja son tareas genuinamente femeninas. En el primer caso, según Alonso de Proaza, las lectoras podrán sacar del quinto libro amadisiano un dechado («e pueden las dueñas muy rico sacar / dechado de aquesta tan rica lavor»); en el segundo, el anónimo autor de las coplas (quizá Juan Augur de Trasmiera) apunta que fue una mujer la artífice del dechado, de la obra misma («en este exmaltado y muy rico dechado / van esculpidas muy bellas labores / de paz y de guerra y de castos amores / por mano de dueña prudente labrado»). La recepción y la creación de ambas obras se presenta, pues, a través del dechado femenino y en otros libros de caballerías posteriores (*Floramante de Colonia*, *Morgante*, *Valerían de Hungría*) se seguirá empleando con el sentido de modelo y llegará incluso al título de *Febo el Troyano* (Marín Pina, 2005)⁴.

2. Telas literatas: epigrafía textil caballeresca

En el texto-tejido de algunos libros de caballerías se pueden encontrar a su vez tejidos con textos, muestras de una epigrafía textil que conforma también la trama de las obras, el tejido de los textos. Independientemente de la dureza del soporte, me acojo a la consideración de la epigrafía como la ciencia general de las inscripciones, como el estudio de cualquier testimonio escrito en orden a una publicidad más o menos universal y perdurable (Martín López y García Lobo, 2009, 194-195; Rodríguez Suárez, 2012, 151). En este sentido utilizo, por tanto, el concepto de epigrafía textil, a la vez que empleo el término de telas literatas para

⁴ Curiosamente, recurrirá también a la metáfora del dechado Feliciano Enríquez de Guzmán en alguno de los paratextos de su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624), de tema caballeresco (Pérez, 1988, 179; Marín Pina, 2015).

referirme a los tejidos con inscripciones⁵. Telas literatas serían los tapices que incluyen letras, como el temprano tapiz de Bayeux (siglos XI-XII), un bordado de aguja que narra la conquista de Inglaterra por los normados, donde «cada escena es acompañada de una breve explicación en latín por medio de letras capitales, fácilmente legibles y bordadas a punto de tallo o realce» (González Mena, 1989, 167; Lefébure, 1887, 64; Beech, 2008). En otros tapices posteriores, se insertan diferentes tipos de inscripciones librarias, especialmente las llamadas *explanationes* intitulativas, las que añaden el nombre del personaje representado en su ropa o a sus pies para su identificación⁶, así como lemas y leyendas en las filacterias que salen de sus bocas o en las cartelas que, en forma de orla, enmarcan las historias⁷. Sin embargo, las telas literatas en las que quiero fijarme ahora son otras, concretamente los tejidos con inscripciones descritos en los libros de caballerías y que pueden conformar la arquitectura y el ajuar textil (tiendas de campaña, paños y ropas de cama), las banderas, estandartes y otros vexilos o la vestimenta de los personajes. La tela se convierte en tales casos en un soporte alternativo al pergamino o al papel, como lo es también la piedra, el bronce, las piedras preciosas, los árboles, el cuerpo o cualquier objeto material, soportes todos ellos utilizados profusamente en los libros de caballerías, como evidencia el *Catálogo descriptivo y analítico de textos breves en los*

⁵ Tomo el término de los trabajos de Villanueva (1935, 330), que lo usa para referirse a las estofas con inscripciones bordadas o tejidas, y de González Mena (1994, 126). Garín Ortiz de Taranco (1971, 272) habla de telas letreadas.

⁶ Según la clasificación de Martín López y García Lobo (2009, 194 y ss.), dentro de las llamadas «Inscripciones librarias», figuran las «*Explanationes*» («letreros que acompañan a escenas iconográficas de todo tipo para explicar su significado») y, entre ellas, las «intitulativas», las que consisten en el simple nombre del personaje representado. Las hay también doctrinales, cuando se trata de un mensaje alusivo a la escena representada y las heráldicas (*chypes*), las que acompañan a los escudos.

⁷ Por ejemplo, el tapiz de la tienda de Aquiles, localizado en la Catedral de Zamora y perteneciente a la serie de la guerra de Troya, comentado por Sales Dasí (2010, 58-65). El *Amadís de Gaula* también pasará por los telares y en ellos se tejen y narran iconográficamente algunos episodios (Pinet, 2008, 403-405). No hay que olvidar tampoco que los libros de caballerías recurren también a la decoración con tapicerías, cuyo contenido en algunos casos se apunta o incluso se describe. Episodios amadisianos y palmerinianos se bordan en el pañuelo que Andrea Calmo (m. 1571) regala a la señora Orsolina, según cuenta en una de sus cartas (Thomas, 1952, 147).

libros de caballerías hispánicas (siglos XV-VII): prosa y verso (CATEBRE), coordinado por Campos García Rojas (2013)⁸.

Como en los estudios más recientes de los *corpora* europeos de inscripciones medievales, el análisis de las inscripciones en textiles ha de atender a su textualidad, materialidad, recepción, funcionalidad y agencia⁹. En primer lugar, respecto a la materialidad del soporte, hay que considerar la importancia de las telas, especialmente la de las telas ricas (seda, damasco, terciopelo) en la sociedad medieval y renacentista. Las telas visten la vida en todos los órdenes, el espacio privado y el público, el civil y el eclesiástico, las fiestas y las guerras, los objetos y las personas. Debido a su alto coste, son mercancías muy apreciadas, se dejan en herencia, se regalan, se roban, se obtienen como botín, se exhiben (Ruiz Souza, 2014). Por su propia materialidad, el textil es en sí mismo un signo suficientemente legible, con una semántica propia en función del tejido y de los colores (Marín Pina, 2013, 304-305), en cuyo significado no siempre reparamos o desconocemos. El excelente glosario confeccionado por Tomasa Pastrana (2020), a raíz del estudio de la indumentaria en los libros de caballerías, puede servirnos de hilo de Ariadna para guiarnos por este complejo laberinto. Con el textil en sí se confecciona ropa de cama, tiendas de campaña, banderas y prendas de vestir, objetos o artefactos que han de ser estudiados desde los parámetros propios de la época, dentro de una historia de la

⁸ Me he acercado al tema estudiando las letras sin tinta en el *Amadís de Gaula* (en prensa). Para la escritura somática, al margen del trabajo ya clásico de Delpech (1990), véase Béreziat-Lang, Folger y Palacios Larrosa (2020), en especial los trabajos de Juan Pablo Mauricio García Álvarez y Miriam Palacios Larrosa.

⁹ En el ámbito español, figura el *Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, dirigido por Vicente García Lobo, cuya metodología recuerda Pereira García (2017, 280 y ss.). El otro corpus referencial es el francés, *CIFM* (Corpus des Inscriptions de la France Médiévale) de la Universidad de Poitiers, y en concreto TITULUS < <http://titulus.huma-num.fr/exist/apps/titulus/projet.html> > (cons. 20/7/2021). Relacionado con los textiles, es de especial relevancia el proyecto *Las manufacturas textiles andaluzas: caracterización y estudio interdisciplinar*, coordinado por Laura Rodríguez Peinado y con atención también a los aspectos epigráficos, < <https://www.ucm.es/manufacturastextilesandaluzas/presentacion> > (cons. 20/7/2021). Con mayor proyección literaria, «Inscriptionality. Reflections of Material Text Culture in the Literature of the 12th to 17th Centuries» de la Universidad de Heidelberg, que estudia los escritos sobre cosas (incluidos tejidos) en los textos literarios (pero no españoles) < <https://www.materiale-textkultu-ren.org/subproject.php?tp=C05&cup=> > (cons. 20/7/2021). Fruto de estas investigaciones es el volumen coordinado por Wagner, Neufeld y Lieb (2019), destacando para lo que nos ocupa el trabajo de Lieb (2019) y, especialmente, el de Béreziat-Lang (2019), que presta atención a textos españoles.

cultura material a cuyo estudio los libros de caballerías también pueden contribuir¹⁰.

Las inscripciones fijadas en los textiles los adornan, pero a la vez transmiten mensajes. Estos se pueden pintar en el tejido, tejer en el telar o bordar con la aguja (con hilos de seda y de metal) y se han de analizar textualmente atendiendo a su extensión, a la lengua (latín, griego, caldeo, español) y al estilo. Su variable amplitud, desde una letra en cifra (inicial de un nombre o anagrama) hasta una composición poética de unos o varios versos, está mediatizada por las características del propio objeto textil, pues no es lo mismo escribir en una colcha, en el ruedo de un manto o en una gorra. Desde el punto de vista de la tipología del escrito, al margen de las mencionadas cifras, en la mayoría de los casos los textos inscritos en los textiles caballerescos, especialmente en la indumentaria, son empresas o divisas, términos ambos sinonímicos como bien precisa López Poza (2012). La divisa representa la intención de su propietario, sus gustos y sentimientos, y se compone de una imagen, también denominada cuerpo o *pictura*, completada en muchos casos por una letra o mote, identificado como alma. En la terminología epigráfica, estas letras corresponderían a un tipo de inscripción libraria y las que cuentan con *pictura* estarían relacionadas con las inscripciones heráldicas, con el tipo de la *explanatio chypei* (Martín López-García Lobo, 2009, 194).

En esta interrelación o ensamblaje de lo material y lo textual, la escritura se cosifica (reifica) y el objeto en el que se inscribe (vestido, bandera, colcha, dosel, tienda) cobra su propia agencia. En tanto que escritura expuesta y, por tanto, pública¹¹, se ha de atender a la recepción de estas inscripciones locomóviles (Velte-Ott, 2019, 30), a su visibilidad y legibilidad, y a dónde, cuándo y por quién son vistas, así como a su durabilidad, pues, frente a otras muestras epigráficas, la publicidad de las textiles no es

¹⁰ Por ejemplo, la importancia conferida al ajuar de cama o a la indumentaria misma no se puede considerar desde los parámetros actuales. Aunque ambientados en un pasado muy lejano, los libros de caballerías recrean en la mayoría de las ocasiones los usos y costumbres de la sociedad del momento y por ello se prestan a reconstruir la historia material de la misma.

¹¹ Empleo el término en el sentido otorgado por Petrucci (2013, 25), «cualquier tipo de escritura concebido para ser utilizado en espacios abiertos, o cerrados, para permitir la lectura plural (en grupo, masiva) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta». Para ello se requiere que «la escritura expuesta sea suficientemente grande, y presente el mensaje del cual es portadora de manera (verbal y/o visual) evidente y clara».

universal y perdurable¹². En este caso impera la inmediatez, la escritura apela a una recepción inminente y no a una futura. Hay que tener en cuenta también que la forma de leer estos escritos no es pareja a la de leer un manuscrito o un impreso, pues el texto no se dispone a renglón seguido. Para leerlo fácilmente, en algunos casos habría que girar los paños y esto tenía que dificultar sin duda su recepción. Los textos caballerescos analizados puntualmente hacen observaciones curiosas de cara a la legibilidad de algunas inscripciones bordadas, por ejemplo, las referidas al gran tamaño de las letras para que se pudieran leer bien o al hecho de «juntar» los caracteres para entender al mensaje, pues en las telas la escritura se presentaría como un tipo de *scriptura* continua¹³. Al margen de ello, ciertas letras, en concreto las que conforman las divisas, exigen no solo lectura, sino también interpretación, que son dos cosas diferentes. A todo ello se ha de añadir su funcionalidad, pues, además de la ornamentación de los textiles en sí, las inscripciones transmiten un mensaje y pueden servir, entre otros fines, para identificar, declarar, amenazar o salvar. Con la conjunción de todos estos aspectos, a través de las telas literatas se construye un nuevo mensaje y un discurso diferente dentro de la misma trama que da pie a un juego metaliterario con distintos niveles narrativos¹⁴. Por último, no hay que olvidar tampoco la cronología de los libros de caballerías y valorar estos escritos en soportes alternativos, en este caso en textiles, dentro de una sociedad ya tipográfica en la que se ha producido un «cambio material» en la transmisión textual gracias a la imprenta. Frente a ella, estos escritos tejidos, bordados o pintados representan otras prácticas culturales y son únicos en sí mismos.

A partir de estos presupuestos metodológicos, me propongo estudiar la epigrafía textil en los libros de caballerías rastreando, en primer lugar, el origen de la práctica de inscribir textos en los textiles, así como su uso a

¹² Entiéndase «publicidad» como notoriedad, en tanto en cuanto las inscripciones se materializan con el fin de llegar a un público lo más amplio posible (García Lobo y Martín López, 1996, 128).

¹³ Los ejemplos, luego comentados, se encuentran en *Valerían de Hungría* y en *Polismán*. Tengo en cuenta las agudas observaciones de Pedro Cátedra (2004) sobre la historia del escrito y de su uso, de su cosificación y del libro no libro.

¹⁴ Y como explica Tola (2010) a propósito del tejido de Filomena, de «reflexividad», concepto estrechamente relacionado con el de *mise en abyme* (Dällenbach, 1977), que afecta al estatuto del narrador, a los distintos niveles narrativos dentro del relato y a las relaciones intertextuales y autotextuales.

partir de la iconografía y de diferente tipo de documentación histórica (crónicas, relaciones) y literaria (ficción sentimental, romancero). Por su fragilidad material, se han conservado escasos testimonios de los objetos textiles analizados y en especial con inscripciones, sin embargo, contamos con la imagen que los representa en miniaturas, pinturas o tapices y aunque esta da su propia versión de la realidad (Pastoureau, 2006, 275), no deja de ser una rica fuente de información para su consideración.

3. El *tiraz* en el origen de las telas literatas

El origen de la práctica de insertar letras en los textiles quizá se encuentre en el mundo islámico, en el *tiraz*, palabra persa que significa bordado. El vocablo sirve para designar tanto los talleres (primero reales, pero luego también privados) como los tejidos de seda y oro con inscripciones, con franjas o bandas epigráficas. Con ellos se confeccionaban, especialmente, túnicas y mantos, prendas estimadas en un principio como símbolo de poder, reservadas para las personas regias y las clases altas (Partearroyo Lacaba, 2007, 375), así como cortinas y estandartes (Fig. 2)¹⁵.

Los artesanos de la España musulmana, desde los del Califato de Córdoba en el siglo X hasta los del Sultanato nazarí de Granada en el siglo XV, trabajaron estos magníficos tejidos de seda y oro con inscripciones caligráficas árabes (escritura cúfica) (Serrano-Niza, 2006; Partearroyo Lacaba, 2007, 375). Ibn-Jaldun (m. 1406) explica cómo era costumbre de numerosas dinastías

inscribir (*rahama*) sus nombres, o bien determinados signos (*'alamat*) que habían adoptado específicamente para sí, en los bordes de las prendas (*thawli*) de vestir [...]. La inscripción debía ser visible en el tejido de la trama y la urdimbre del tejido [...]. Así, las túnicas reales (*al-thiyab al-mulukīyya*) tienen en su borde (*mu'lama*) un *tiraz* (Partearroyo Lacaba, 2005, 47; Mesa Fernández, 2008, 135).

¹⁵ La figura 2 corresponde a un *tiraz*, fragmento de un tejido islámico del siglo XI perteneciente quizá a un estandarte musulmán, hoy en el Museo de Huesca (< <http://museodehuesca.es/coleccion/altedad-media/periodo-musulman/> > cons. 20/7/2021). La leyenda epigráfica está escrita en caracteres cúficos y reza: «En el nombre de Dios, el clemente». Para su descripción, véase < <http://museodehuesca.es/wp-content/uploads/2018/11/Hoja-de-SalaTIRAZ.pdf> > (cons. 20/7/2021), así como la ficha catalográfica de Partearroyo (1993, 222).



Fig. 2. Tiraz de Colls, siglo XI, Museo de Huesca

La escritura se realizaba, por tanto, con materiales nobles, con seda e hilo de oro, y se ubicaba en los bordes de la prenda. Se confeccionaban también bandas o franjas de *tiraz* que podían ser aplicadas en las mangas de los trajes y en los tocados (turbantes) (Partearroyo Lacaba, 2007, 378)¹⁶. En estas inscripciones se elogiaba a *Allah*, a los califas y visires, se incluían bendiciones, fórmulas de buen presagio («prosperidad», «gloria», «buena fortuna») o se indicaba el lugar y el artífice de la confección («hecho en...») (Serrano-Niza, 2006, 30; Feliciano, 2019, 292). En su estudio sobre el lenguaje de la indumentaria a partir de la famosa antología de canciones y

¹⁶ Entre los testimonios conservados se encuentra el almaizar (toca) de Hixem II (Madrid, Real Academia de la Historia), en el que, con letras blancas sobre fondo de color barquillo, se lee: «En el nombre de Dios clemente y misericordioso, la bendición de Dios y la prosperidad para el califa Iman Abdallah Hisem, favorecido de Dios y príncipe de los creyentes» (Bernis, 1954, 198). La prenda se colocaría en la cabeza como el turbante del jinete del Beato mozárabe de Gerona.

anécdotas *Kitāb al-Agāmi*, del erudito árabe del siglo X Abū l-Faraʿ al-Iṣfahānī, Mesa Fernández (2008, 136) explica cómo, por imitación de los califas, las clases sociales más adineradas llevaban vestiduras con bandas de escritura bordadas (en las orlas de las túnicas y de los mantos, en las mangas), en las que mostraban cualquier tipo de leyenda. De la princesa omeya y poetisa Wallāda (fallecida *c.* 1091) se cuenta que bordó en letras de oro en los hombros de su vestido unos versos contradictorios alusivos al orgullo de su estirpe y a su sumisión amorosa ante quien la requiriera de amores (Garulo Muñoz, 2009, 102; Aragón Huerta, 2008, 37).

La realeza y la nobleza cristiana se sintieron muy atraídas por los lujosos tejidos islámicos y, en una clara muestra de transferencia cultural, los asumieron igualmente como manifestación de majestuosidad¹⁷. Los talleres almohades de al-Ándalus vistieron a los miembros de las familias reales de la España cristiana, especialmente de Castilla y León, así como a altos eclesiásticos (Partearroyo Lacaba, 2007, 392). Se apropiaron también de sus inscripciones, aunque no siempre comprendieran plenamente su sentido, pues el *tiraz* funcionaba en tales casos como un signo de poder, como una marca de refinamiento más que como un discurso (Marquer, 2021, párrafo 21, 26; Feliciano, 2019, 293), y como un tipo de ornamentación transcultural (Dolezalek, 2017, XV). La rica y diversa colección textil de las Huelgas es un claro ejemplo de esta asimilación (Moreno Coll, 2018, 239; Serrano Niza, 2006, 31), cuya pervivencia se aprecia más allá del otoño de la Edad Media. Así lo confirman, en el siglo XV, las cuentas del ya citado Gonzalo de Baeza, que registra los pagos de «letras» y «rótulos» para vestidos. Por ejemplo, se ha de pagar a un platero por «Vna vara e seysma de terçiopelo carmesy, en que se bordaron honse varas de letras moriscas de hilo de oro, para guarniçion de vn tauardo», así como otras para un sayo morisco (Torre, 1955, I, 166).

En el Renacimiento, la pintura también se hace eco de esta práctica. Por ejemplo, los Hernandos (Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de Llano) recrearon en sus cuadros textiles con inscripciones árabes, como

¹⁷ La transferencia cultural es recíproca y se aprecia bien en la vestimenta caballeresca, pues los musulmanes se dejaron también influir por las vestimentas de los pueblos cristianos que luchaban en la Europa central y oriental. El romancero morisco y algunos libros de caballerías se hacen eco de ello (Marín Pina, 2013, 306).

se aprecia en las pinturas de las puertas del retablo de la catedral de Valencia, datadas entre 1507 y 1510. En la escena de la «Visitación de la Virgen María a Santa Isabel», a la derecha de María, «uno de los personajes femeninos viste una seda ornamentada con registros verticales, alternándose inscripciones árabes y motivos vegetales sobre fondo oscuro», en la que se lee «Gloria a nuestro señor el sultán» (Moreno Coll, 2018, 242)¹⁸. Es esta una fórmula propiciatoria que llegó al al-Ándalus a través de las relaciones diplomáticas y su uso no se circunscribió a la dinastía nazarí, pues la empleó también la élite castellana en sus construcciones palaciegas como muestra de la permeabilidad cultural y artística del momento. En la pintura de santa Catalina (Museo del Prado), Fernando Yáñez de la Almedina viste a la santa con una túnica de tela morisca, decorada en la parte superior con grandes letras cúficas y nesjíes, donde puede leerse, a su derecha, *dirk Alláh* («la invocación de Dios») y allí cerca, a la izquierda, *fi Alláh* («en Dios») (Garín Ortiz de Taranco, 1971, 275)¹⁹.

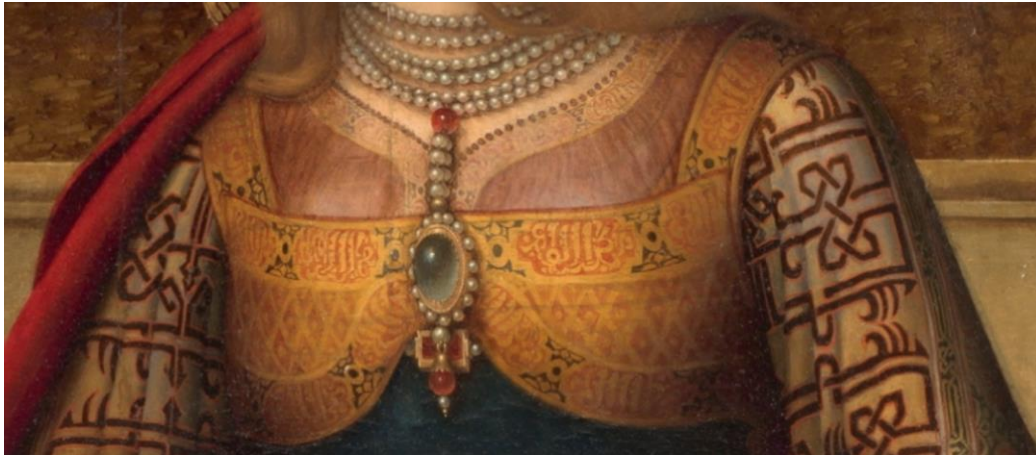


Fig. 3. Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Catalina*, c. 1510. Madrid, Museo del Prado

¹⁸ No son letroides o pseudografías, como en su momento consideró Garín Ortiz de Taranco (1971). Sobre las inscripciones en la pintura, cuyo uso se incrementó a raíz del contacto cada vez más estrecho con el Mediterráneo oriental tras la toma de Constantinopla en 1204, véase Nagel (2011) y el subproyecto A05 «Script and Characters on and in the Mediaeval Art Work», de la Universidad de Heidelberg mencionado en la nota 8 (< [¹⁹ La pintura se encuentra en el Museo del Prado: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-catalina/38fd88a6-8f96-4847-9192-9b07f59d8acb> > \(cons. 20/7/2021\).](https://www.materiale-textkulturen.org/subproject.php?tp=A05&cup=> cons. 20/7/2021).></p></div><div data-bbox=)

De la misma manera que había talleres de *tiraz*, también existían talleres de bordado, cuyos oficiales eran preferentemente hombres²⁰. Al margen de que las clases altas pudieran contar con un bordador, en el ámbito doméstico y privado las mujeres tenían el bordado, y en general todas las labores de aguja, como una ocupación propia de su sexo. Así lo entiende Miguel Daza en *Mexiano de la Esperanza* (1583), para quien «la buena muger por armas y trofeo á de tener la rueca y el aguja» (*Mexiano de la Esperanza*, 395). En los libros de caballerías, pueden rastrearse numerosos ejemplos de mujeres bordadoras (Marín Pina, 2013, 301; Flores, 2020, 243-245). Algunas de ellas, en la estela de la histórica reina Matilde, artífice del ya citado tapiz de Bayeux, o de las literarias Aracne y Penélope (Lefébure, 1887, 62-66; Deyermond, 1999, 74), son también autoras de tejidos historiados y bordadoras de empresas²¹.

²⁰ Entre finales del siglo XV y mediados del XVII, el número de mujeres bordadoras activas en la ciudad de Sevilla era escasísimo (Turmo, 1955; Lacerda 2003, nota 22). Recuérdese que el padre de Pedro de Luján, autor de *Silves de la Selva* y de *Leandro el Bel*, era hijo de un bordador de Sevilla. Al margen de ello, el bordado era también una actividad o práctica femenina, desarrollada en la intimidad del espacio doméstico (Ágreda Pino, 2020).

²¹ Así imagina don Quijote a Dulcinea cuando recibió la noticia de la supuesta visita de Sancho: «A buen seguro que la hallaste bordando alguna empresa» (*DQ*, I, 31). También Feliciano Enríquez de Guzmán, en su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624), muestra esta práctica, en este caso la dama ha de labrar un dechado con las empresas (imágenes y letras transcritas) que cuentan las penas de Clarisel (Pérez, 1988, 196- 201).

4. Telas literatas en los libros de caballerías

Tres son los tipos de objetos o artefactos textiles que cuentan con inscripciones en el corpus de libros de caballerías en lengua castellana analizados²²: el ajuar doméstico y la arquitectura textil, los vexilos y la indumentaria personal.

4.1. *Ajuar y arquitectura textil con lemas*

En el ámbito privado, tanto real como nobiliario, el ajuar y la arquitectura textil, es decir, la ropa de cama y las tiendas de campaña, cobran un valor muy elevado. La cama, en concreto, se estimaba como el bien más importante que podía legarse a los descendientes y el más valioso que la mujer aportaba al matrimonio (Ágreda, 2017, 21). Los cortinajes que conforman el pabellón y el dosel de cama tenían por finalidad crear un espacio aislado del circundante, lograr intimidad y proteger del frío. Estaban confeccionados con costosos tejidos como el brocado (entrecruzamiento de hilos de seda y oro o plata), componiendo en muchos casos motivos vegetales. El resto del ajuar del lecho, almohadas, sábanas o colchas, elaborados en los más diversos materiales textiles, podían contar con una rica ornamentación bordada, con decoración floral y vegetal, figurativa, pero también heráldica y con letras. Por su boda con el príncipe don Juan (1497), la reina Isabel regaló a su nuera, la princesa Margarita de Austria, una rica cama de brocado carmesí, cuyos paños estaban adornados por un escudo con las armas reales y con letras. La propia princesa había traído a su vez «otra cama de sargas verdes bordados de la estorja de Etor de Troya», así como una cama de tapicería con la «Historia de Hércules» (Checa, 2010, 139-140). A ella pudo pertenecer también la cama de campo de damasco raso carmesí, verde, blanco y morado, adornada con tres escudos y «cuya delantera era de plata blanca y dorada, bordada con tres

²² Tengo muy en cuenta los libros de caballerías que presentan textiles con inscripciones, ejemplos analizados por la crítica desde diferentes enfoques, como son *Tirante el Blanco* (Beltrán, 2007), *Florindo* (Del Río, 1994; Pastrana, 2014), o el ciclo amadisiano de Feliciano de Silva (Flores, 2019, 2020), pero me centro en otras obras hasta ahora menos consideradas desde estos presupuestos, entre ellas, *Adramón*, *Mexicano de la Esperanza*, *Clarisel de las flores*, *Claridoro de España*, *Belianís de Grecia* (Tercera y cuarta parte), *Floriseo* o *Silves de la selva*.

«aes», que Carlos V regaló a su hermana Catalina de Austria (1525). Junto con las joyas y piedras preciosas, las obras de carácter textil (tapices, camas) son las que realzan los ambientes áulicos caracterizados por el lujo y la suntuosidad²³. La ficción caballerescas se hace eco de esta práctica de adornar el ajuar textil de cama con elementos gráficos. En *Mexiano de la Esperanza*, las damas de Esmerilda bordan piezas de cama historiadas con escenas del mundo clásico, como en el ejemplo antes mencionado de Margarita de Austria. En un paño para la cabecera, labran la historia de Palas y Marte, valorado en muchos ducados por estar bordado y matizado de oro de martillo y piedras preciosas. Lo completan «cuatro paños y cuatro mangas caídas o gueteras, el cielo y un cobertor y una delantecama» con las historias de Osiris e Isis, Jano y Vesta, Zoroastes y Nino y Semíramis, entre otras (*Mexiano de la Esperanza*, 395)²⁴. Los temas y motivos bordados por las damas caballerescas son parejos a los de las grandes tapicerías, si bien ahora son labores producidas en la intimidad del ámbito doméstico. Además de su función ornamental, estas labores de aguja evidencian la atracción de las mujeres por las historias del mundo antiguo, de las que también podían desprenderse enseñanzas morales.

Como en la ficción sentimental²⁵, en los libros de caballerías los elementos gráficos que adornan el ajuar textil de cama pueden ser solo letras. En el *Floriseo* (1516) de Fernando Bernal, la duquesa Primacia confecciona un pabellón y un dosel de cama. Con esta labor, la madre de Floriseo logra la libertad de su marido, prisionero del soldán de Babilonia. Conocedora del interés de la soldana por las cosas de los cristianos, la duquesa propone

²³ Fuera del ámbito de la realeza, en la realidad también se encuentran testimonios similares. Es el caso de la malagueña Mari González, quien, en 1517, en su ajuar / dote, llevaba una «Cercadura de lienzo de figuras de la historia del conde de partinuplés» (Luna, 1993, 52). En el propio *Libro del conde Partinuplés*, la cama en la que duerme el protagonista, en el castillo de Cabeçadoire, cuenta con una rica colcha adornada con un gran escudo y «en el cabo de la colcha había figuras y reyes y condes y ricos hombres de plata y de oro y de aljófar» (*Partinuplés*, 327).

²⁴ En la misma obra, el autor aporta otras detalladas descripciones sobre distintos tipos de cama y colchones (*Mexiano de la Esperanza*, 369). De igual interés para la reconstrucción de historia material es, por ejemplo, el comentario realizado en el mismo capítulo sobre la tipología de los tocados (Ibid., 368).

²⁵ En la anónima *Questión de amor* (1513), Vasquirán manda hacer por la muerte de Violina «una cama sin cortinaje con unas sargas pardillas que las cobrían, con unas faxas amarillas en torno, con unas letras en cada por las faxas que dezía: La vida desesperada, / trabajosa, / con el trabajo reposa» (*Questión de amor*, 156). Junto al color de las franjas, la letra expresa el dolor del caballero.

a la mora a la que sirve hacer una obra que aproveche a las dos, para lo cual dice:

Por tanto, mándame traer oro e lienço lo que yo te pidiere e verás lo que hago [...] tráxole de lienços muy finos e de hilo de oro tanta cantidad con que en no mucho tiempo labró un pavellón para cama, el más lindo e rico que pudiera hallarse en casa de ningún rey cristiano. E sin éste, hizo un dosser labrado de muy sotiles lazos de oro e en cerco d'él unas letras latinas que dezían: «*El precio será sin precio*»; e otras dezían: «*Librame, señor, e póneme cerca de ti, pues la mano de la fortuna pelea contra mí*» (Floriseo, 22).

La duquesa ejecuta, por tanto, dos labores. Labra un pabellón para cama, es decir, una colgadura para un tipo de cama con remate cónico superior, como el que figura en el grabado del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498, f. XLlr) o los de las tiendas de campaña luego comentadas²⁶.



Fig. 4. *Baladro del sabio Merlín*, Burgos, 1498

Además, borda también un dosel, «la cortina con su cielo, que ponen a los Reyes», según la definición del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611), en este caso puede ser un dosel de cama (Lefébure,

²⁶ Sobre las camas de «pabellón», véase Ágreda-Naya-Ramiro (2019, 351-352), que citan como ejemplo la representada en el tapiz de *Los amores de Mercurio y Herse*, de Willem de Pannemaker (Met, Nueva York).

1887, 93). La Duquesa ofrece en venta sus labores a la soldana como una «joya», pagando por ella el coste de los materiales y la libertad de su marido²⁷. En este ejemplo encontramos una muestra de la transferencia cultural antes mencionada a través de objetos con letras. El dosel cuenta con una inscripción en latín perfectamente legible, pero cuyo significado presumiblemente desconocería la soldana, como los monarcas cristianos ya comentados, pese al bilingüismo existente, podían ignorar el sentido últimos de las inscripciones islámicas de sus prendas. La riqueza de los materiales (lienzo e hilo de oro) y la habilidad con la aguja de la Duquesa hace de la pieza una obra de arte, de un arte cristiano admirado en tierras de infieles. Además de su función decorativa, realizada por los lazos de oro bordados (motivo recurrente en la decoración textil e imagen simbólica de la unión de la pareja²⁸), el texto labrado encierra un mensaje. Basada en la anfibología del término «precio» como premio o prez (parejo al otorgado en justas y torneos) y como valor pecuniario, la primera letra expresa que la liberación de su marido (el premio) no tendrá precio (no se pagará con nada). La segunda es una invocación a la divinidad en la búsqueda de socorro contra la adversa fortuna que los ha separado y hecho prisioneros en tierras infieles²⁹. La escritura se cosifica y el objeto, el dosel, alcanza su propia agencia al convertirse en el medio con el que lograr la libertad por el ingenio y la creatividad de una mujer noble, culta, letrada, astuta y hábil con la aguja³⁰.

El pabellón de la cama bordado por la duquesa es parejo en cuanto a su estructura a los pabellones o tiendas de campaña armadas en el campo de batalla o junto a los palenques de las justas y torneos, un ejemplo de arquitectura textil que se presta para mostrar la opulencia y el lujo de sus

²⁷ El pendón labrado por la princesa Curiala en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís* (1522) para obtener su libertad (Flores, 2019: 380) guarda cierta conexión con este episodio de Bernal. En su écfra-sis, no se transcribe, sin embargo, la letra que lo rodea, tan solo se resume su contenido.

²⁸ Ágreda Pino (2020, 81) recuerda que los lazos aparecen con profusión en algunos de los libros de muestras de bordados, como en el *Essempio di recammi* de Tagliente (1530) o en la *Corona di racammi* de Vavassore (1530), entre otros.

²⁹ Dentro de las «inscripciones librarías», las «invocaciones» son un tipo de «*explanationes*» (Martín López-García Lobo, 2009, 195).

³⁰ Procedente de la sociología, entiendo el término agencia como la capacidad de actuar o de incidir en un estado de cosas a través, en este caso, de los objetos o artefactos. Remito al colectivo coordinado por Jurkowlanec *et al* (2018).

propietarios, así como para la propaganda (Russon-Martin, 2010; Ruiz Souza, 2014)³¹. Confeccionadas en muchos casos con telas ricas, adornadas con joyas y ricamente historiadas, como la de Alejandro Magno, la de don Amor en el *Libro de buen amor* o la de la 3ª y 4ª parte de *Belianís de Grecia*, que tiene labrada con oro y plata, perlas y piedras preciosas la guerra de los partos, eran bienes muy codiciados y ricos botines de guerra. También podían estar adornadas con letras (Russon-Martin, 2010, 214), como el remate del pabellón con el anagrama del crismón en el que la reina Isabel, en una escena cortesana de dosel, recibe de manos de su autor, Pedro Marcuello, su *Cancionero* (Bernis, 1952, 11, Fig. 5).

Las tiendas dispuestas por Enrique VIII en la justa real organizada en Westminster (Londres), en 1511, para celebrar el nacimiento de su hijo habido con Catalina de Aragón, están decoradas, lo mismo que las gualdrapas de los caballos, con la cifra K, referida al nombre de su esposa (en lengua inglesa, Katerine) (Domínguez Casas, 1993, 689), como se ve en la miniatura del ms. *Westminster Tournament Roll*, (Londres, College of Arms, 1511, Fig. 6)³².

³¹ Sobre su importancia en la cultura material de la Edad Media, consúltese el trabajo pionero de Lachaud (1999) y, más recientemente, Russon-Martin (2010), que atienden también a su aparición en los textos artúricos y en el *Tirant lo Blanc*. Al margen de la iconografía recogida en estos trabajos, véase la miniatura de la tienda de Alejandro Magno con su nombre inscrito en la obra de Quintus Curtius Rufius, *Life and Deeds of Alexander the Great*, c. 1470-1475 (Cologne, Fondation Martin Bodmer < www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/cb/0053 > cons. 20/7/2021), así como la tienda adornada toda ella con motivos alfabéticos en la obra de Sébastien Mamerot, *Passages faits outremer*, France (Bourges), 1474-1475 (BnF, Département des Manuscrits, Français 5594, f. 157v y las que presentan letras en el remate cónico, f. 258r; < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72000271/f328.item> > cons. 20/7/2021). Para las inscripciones en tiendas literarias, Lieb (2019, 211-213).

³² Las tiendas corresponden a los cuatro mantenedores del torneo: *Ceure loyal* (Enrique VIII) y tres caballeros cortesanos también encubiertos bajo los nombres simbólicos de *Vaillaunt desyre*, *Bone Voloyr* y *Jous panser* (Strong, 1988, 30). Reproducen y comentan estas imágenes, desde otros presupuestos, Scott (2007) y Fallows (2020).



Fig. 5. Pedro Marcuello, *Cancionero*. Miniatura ejecutada entre 1492-1495



Fig. 6. *Westminster Tournament Roll*, Londres, College of Arms, 1511

Basurto presenta en *Florindo* (1530) dos tiendas de campo con sus alfaneques (sinónimo de tienda o pabellón) de servicio para los mantenedores de la justa ordenada por el rey Federico en la celebración de la Asunción de la Virgen:

Las cuales eran de tela de brocado y plata hechas, con ondas de llamas de fuego cuarteadas, los cordeles de las cuales eran de oro y seda, y el árbol de dentro [mástil] de plata, encima del cual estava puesto el sol en el uno y la luna en el otro, cuyos letreros dezían: *Hasta el más supremo cielo / Es subida quien desea / Qu'el mundo todo le vea* (*Florindo*, 96).

El mástil de las tiendas está coronado no por las típicas pomas, sino por el sol y la luna, dos imágenes necesarias para entender el sentido de la inscripción. Los dos astros representan la Asunción de la Virgen al cielo y encarnan también a la propia Virgen, «Esclarecida como el sol» y «Hermosa como la luna», según reza el *Cantar de los Cantares* (Cant. 6, 10). Descontextualizada, la letra se podría prestar a una lectura profana, como el mote («Dios e Vós») de los reposteros y banderas del Marqués de Santillana, cuyo significado aclara Pedro Díaz de Toledo en el *Diálogo e razonamiento en la muerte del marqués de Santillana* (Paz y Meliá, 1892, 280), pero está dirigida también a la Virgen, porque las justas se disponen en su honor. El verbo impersonal hace referencia a cómo la Virgen fue transportada o conducida a los cielos por los ángeles. La misma divisa y letra se repite en los alfaneques, a los que se suma como adorno un ángel de bulto con un castillo en la mano y una letra (cuya ubicación exacta no se especifica) que dice: «*Ave gracia, pues merescas / Alcañar con Dios victoria / En este alcázar de gloria*» (*Florindo*, 96). En este caso, la letra comienza con las primeras palabras de la Anunciación del arcángel Gabriel, para confirmar después su merecida ascensión al alcázar (castillo) de la gloria, al cielo, para reencontrarse con Dios. Basurto utiliza nuevamente otra imagen del *Cantar de los Cantares*, donde se identifica a la Virgen como «torre de David», figurada en la iconografía de la época como un castillo. Todos estos símbolos (sol, luna, torre-castillo) pertenecen a las letanías marianas y aparecen recreados, por ejemplo, en uno de los grabados del *Libro de Horas para uso de Rouen* de Antoine Verard de 1503 (Pérez González, 2017, 70-733).

Dentro de esta arquitectura textil adornada con letras se encuentra también el palenque, el cercado que delimita el campo del «juego caballeresco», y la «tela», «la que se arma de tablas para justar»³³.



Fig. 7. Jean Froissart, *Chroniques*, c. 1470-1472

Puntualmente, ambas estructuras aparecen revestidas de tejidos con lemas. En el citado *Florindo* y en el curso de la guerra declarada por el duque de Saboya al rey Federico de Nápoles, el desafío entre el Caballero

³³ «Pónese una tela tan larga como una carrera de cavallo y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los cavalleros en medio d'ella» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611). Volviendo a las metáforas textiles, en el exordio y en el cierre de su tratado *Lo Cavaller* (Valencia, 1493), mosén Ponç de Menaguerra recurre a ella jugando con la «tela» de las justas (Fallows, 2020, 127). La Fig. 7 es una miniatura de la obra de Jean Froissart, *Chroniques*, vol. IV, parte I, f. 19v, y representa una justa entre Pierre de Courtenay y Sire de Clary. Tomo la imagen del *Catalogue of Illuminated Manuscripts* de la British Library < <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7233&CollID=8&NStart=4379> > (cons. 20/7/2021).

Encubierto (Florindo) y Alberto Saxio, tiene lugar en el palenque dispuesto por Saxio,

cubierto de raso azul con barras de brocado a trechos y el río Tíber en él figurado con una letra que decía: *Va no como viene, / Viene no como va, / Pues en él mi vida está.*

Debaxo del cual raso y letra estava el palenque cubierto de luto por la parte de dentro, con una letra sembrada por él que decía: *No le pone el corazón, / Pues no le tiene consigo, / Sino el alma, que es testigo.*

Y por la parte de fuera estava otra letra que decía: *Pues perdí la vida bien, / No digan que se perdió, / Pues la fama se ganó* (Basurto, 2007, 172).

La liza está recubierta en su parte interior y exterior de dos telas con tres divisas referidas a su amor por Tiberia. En la parte interna, de raso azul, aparece la *pictura* del río Tíber que se presta al socorrido juego con el nombre de su enamorada Tiberia. En la letra que la acompaña, el napolitano expresa que su vida amorosa es como la contracorriente del curso del río, pues no ha sido correspondido. Al pie de esta letra, una tela negra cubre la parte inferior del palenque. El color elegido aclara el sentido de la inscripción que la adorna: el luto que inunda su vida no lo causa su corazón, que está con el de su dama, aunque esta lo desdeñe, sino el alma (el espíritu) como testigo del rechazo. Es decir, el alma, declarante del desamor, produce el luto. La tercera letra, legible desde el exterior, alude al futuro desenlace de la batalla, a su metafórica muerte amorosa y al triunfo de la fama más allá de la muerte. Estas muestras de epigrafía textil publican crípticamente su estado amoroso.

4.2. *Vexilos con palabras*

Otro testimonio de telas literatas lo encontramos en los vexilos. Como signo de comunicación, su elemento característico es «el de vincular a un titular determinado con un elemento gráfico plasmado en un paño o en algún otro tipo de representación enarbolada en un asta, vínculo identificador que constituye precisamente la función emblemática» (Montaner, 2013, 47). La bandera es en este sentido un emblema, una tela empleada como enseña. Aunque los testimonios reales conservados son escasos

dada su fragilidad, la pintura y los tapices de la época presentan las banderas asociadas, principalmente, a la guerra, al mar y a las entradas reales³⁴.



Fig. 8. Jean Froissart, *Chroniques* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, fr. 2643, f. 292r)

El elemento gráfico (imagen y texto) de banderas, estandartes, gallardetes y demás vexilos puede estar tejido, bordado o pintado. Por ejemplo, las banderas de Carlos V, descritas en diferentes documentos históricos, dicen estar pintadas (Pascual Molina, 2017, 44-45), lo mismo que las que figuran en *Tirante el Blanco* o la del *Lisuarte de Grecia*, aunque, como se indica en este último caso, se corre el riesgo de que se despinten al caer al agua³⁵.

³⁴ A título de ejemplo, la Fig. 8 representa la batalla de Auray en una de las miniaturas que ilustra las *Chroniques* de Jean Froissart (Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, fr. 2643, f. 292r < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386043/f607.item>. > cons. 20/7/2021).

³⁵ Comenta brevemente la bandera de *Lisuarte de Grecia* Sales Dasí (2003, 222). En su caso, la letra (en latín) figura en el reverso del paño, al pie del apóstol Santiago y de las armas del emperador. Para ejemplos de estandartes y banderas con divisas históricas con lema, véase el *Diálogo de las empresas militares y amorosas* de Paulo Jovio (1562).

En ocasiones, las inscripciones también se tejen, como en el estandarte o pendón de las Navas de Tolosa, uno de los testimonios materiales más antiguos conservados, confeccionado con la técnica de la tapicería, en el que las figuras geométricas se conjugan con inscripciones coránicas (Bernis, 1956, 110-112; Partearroyo Lacaba, 2007, 393 y 398). En otros casos se bordan, como en la bandera que dispuso Juan de Austria con el mote: «*Con estas armas vencí los turcos, con ellas espero vencer los herejes*», junto a la imagen de la cruz³⁶.

Los libros de caballerías muestran singulares ejemplos de vexilos (paños en astado), algunos de manufactura femenina, empezando por el pendón mágico labrado por las siete doncellas santas en el *Libro del caballero Zifar* (424-425). En *Polindo* (1526), Dartenisa cuelga de lo alto de un árbol una bandera de lino con letras coloradas que dicen: «*Aquí está por su mal encerrada la muy sin ventura Dartenisa, forçada por el traidor del conde Andarco*» (*Polindo*, 300). La misteriosa inscripción despierta la atención de Polindo y del lector por esta lastimosa doncella cuya historia se narra seguidamente. El relato es una readaptación de la historia ovidiana de Filomena y Tereo. Ante la imposibilidad de alcanzar su amor, Andarco viola a Dartenisa, le corta la lengua para que no grite y la encierra en un espacio rodeado por un alto muro obrado por su tía maga. Alertado por la bandera, Polindo consigue acceder al mismo y se la encuentra en una cabaña, «la cual, asentada a un telar que ella por su industria hizo, texendo estava» (*Ibid.*, 306). Dartenisa se comunica con él por señas y, seguidamente, «sacó de su seno mucho hilado que ella tenía e un paño muy maravillosamente texido con unas letras coloradas que la sangre de su lengua havia teñido. E dióle a don Polindo». En él había tejido «toda su hazienda con el conde Andarco» (*Ibid.*). Ya en la corte, la princesa saca de nuevo el paño y el rey, su padre, lo manda leer.

En tanto que escritura expuesta, el texto de la bandera informa de su prisión y violación. Como exige el soporte, el mensaje es escueto y claro y

³⁶ La cita Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empresas*, Amberes, 1677, p. 97, empresa XXVI. Las banderas obtenidas como trofeos a los musulmanes, por ejemplo, los pendones de la batalla del Salado o las banderas de Abu Said de Fez y de Abul Hasan de Fez, contaban también con inscripciones (Segura González, 2007; Bernis, 1956, 112-115). Las cifras de Isabel y Fernando aparecen en las banderas de la Cruz Verde que llevaba el Almirante en todos los navíos por sea en el viaje del descubrimiento de América (Domínguez Casas, 1993, 678).

su finalidad es la de alertar. El paño, en cambio, registra con más pormenores su triste historia, su violación por engaño, como hiciera Filomena en las *Metamorfosis* (Libro VI) ovidianas³⁷. También en *Polindo*, el texto tejido es un motivo clave en el desarrollo de la historia, pues privada de la voz, improvisa el artesano telar, teje su autobiografía y el paño habla por ella. El narrador no transcribe el texto del hilado, sino que brinda un resumen intratextual al ser la historia ya conocida por el lector. Desde el punto de vista de su materialidad, el hilo blanco tintado con su propia sangre (después de la atroz glosotomía practicada) realza la parte más violenta de su tragedia personal, somatiza antes que cosifica el texto y condiciona de alguna manera su recepción, porque la crueldad se manifiesta a los ojos de los presentes en el hilo rojo. La flexibilidad del soporte, el lino, emblema de la pureza (Lefébure, 1887, 26), permite que la princesa esconda el texto tejido en su seno, como una experiencia guardada que ella hace pública voluntariamente para comunicar su deshonor. Dartenisa ha creado con sus manos y con su sangre dos objetos singulares, una bandera y un paño, dos tejidos parlantes que se convertirán en los agentes de su liberación. Omitido el resto de la historia ovidiana, el autor caballeresco prioriza el texto tejido en la bandera.

Bien distintas son las banderas bordadas por Belisandra y Taurisa para una excepcional nave construida por el marinero Fraseldo en *Mexiano de la Esperanza*. En la *descriptio* de esta embarcación, se mencionan las velas, banderas y gallardetes confeccionados con sedas por las citadas princesas pastoras. Para las gavias de proa y popa, sendas banderas con las insignias de Ardoniso y Feridano

y por ribersa en un campo azul unas hermosas letras de oro que decían las de Ardonisso: *Es Belisandra la Bella, / a quien amo de tal suerte / que antes me vendrá la muerte / que yo dexé de querella*. La de Feridano decía: *En ti Taurisa la esperança / tengo puesta de tal arte / que ni el sanguinoso Marte / en mi pecho ará mudança / para que deje de amarte* (*Mexiano de la Esperanza*, 250).

³⁷ Deyermond (1999, 74-75) también relaciona las *chansons de toile* con el mito de Filomena. Sobre la relevancia de este lenguaje alternativo, véase Tola (2010, 94-96). Menciona también el mito desde la perspectiva del tejido Lieb (2019, 216-217), quien recuerda igualmente el *lai* de Marie de Francia *Laüstic*, en el que la protagonista, tras ser descubierta por su marido, alerta a su amante «en un trozo de jamete bordado de oro y escrito por entero».

Se trata de una declaración de amor constante y fiel hasta la muerte, de un escrito, exhibido y público, puesto en boca de los caballeros (representados por sus armas), pero bordado (y quizá ideado) por las princesas. Las pinturas que adornan el interior del barco, en las que se recuenta en imágenes los amores de las parejas citadas, y los versos octosilábicos de las banderas convierten la embarcación en una peculiar *navigium amoris* y en un barco hecho también de versos. La figurada travesía amorosa de Ardoniso, Feridano, Belisandra y Taurisa se prevé, sin embargo, placentera y exitosa a juzgar por las inscripciones de las banderas. Estas recogen realmente las empresas de los caballeros, sus armas (descritas con anterioridad por Nictemeno) y sus lemas transcritos, unas *explanationes* heráldicas (Martín López-García Lobo, 2009, 194-195) que recuerdan la estrecha y temprana relación entre la vexilología, la heráldica y la emblemática. Como ya advirtió Pastoureau (2006, 274), los hombres se emblematizan prontamente por medio de la tela, el color y la geometría.

En la gavia central, la nave muestra otra nueva divisa,

iba una bandera de brocado encarnado, en medio de ella puesta una efigie de la Esperança admirablemente bordada. Y en la ribersa, que eran unas ondas de mar tendidas o sembradas por ellas algunas áncoras, estaban unas letras de oro y perlas admirablemente bordadas que decían: *Espera, doncel, espera, / que pues mi nombre as tomado / tú serás mi regalado* (*Ibid.*, 250).

En este caso las princesas bordan en el anverso de la bandera la imagen de la Esperanza, virtud teologal que dará sobrenombre al protagonista Mexiano de la Esperanza, a la sazón un doncel criado por las pastoras. Entre las diferentes representaciones iconográficas de la Esperanza, figura la mencionada por Daza, la de una mujer portando un ancla, objeto que aparece entre las olas del mar que acompañan la inscripción en el reverso del paño y que es en sí mismo alegoría o símbolo de la esperanza y de la salvación³⁸.

³⁸ Belisandra le impone el nombre de «Mexiano» y Taurisa, el sobrenombre de la «Esperanza» («mas añadámosle “de la Esperança” que yo la tengo en Dios que se á de criar y ser muy buen cavallero» *Mexiano de la Esperanza*, 155-156). La Fig. 8 muestra la estampa de un galeón español de finales del siglo XVI, realizada por Visscher a partir de un dibujo de Guillaume Barendsz. Tomo la imagen del estudio de Lacroix (1877, 106), quien comenta la ornamentación de navíos medievales y renacentistas, entre ellos la galera española de Juan de Austria, de 1568, adornada con diferentes alegorías.



Fig. 9. Galeón español del siglo XVI, estampa grabada por Visscher

El color rojo elegido como fondo de las letras también es simbólico, pues en el libro se asocia a la alegría y lo viste en varias de sus prendas el doncel Mexiano (*Ibid.*, 261-262). Las letras, bordadas con hilo de oro y perlit³⁹, encierran un juego verbal a partir del imperativo del verbo esperar, del nombre del protagonista Mexiano de la Esperanza y del de la virtud teológica representada, que lo regalará y protegerá.

Las princesas bordan igualmente dos gallardetes, es decir, unas tiras volantes en disminución hasta terminar en una o dos puntas. En uno se representa la isla de Corneria por la parte del oriente y en el otro, la otra

³⁹ El aljófar se emplea para bordar (Ágreda, 2018, 208) y también para escribir. En 1414, Carlos de Orleans adquirió 960 perlas para decorar las mangas de un abrigo con los versos de una canción y su música (Lefébure, 1887, 91). En la *Triste delectación*, la Voluntad viste un brial en cuya cortapisa lleva escrita con perlas una copla (Gerli, 1982, 17). Con perlit³⁹ está escrito también el texto presente en el ruedo del sayo que viste la figura de Cristo rey entronizado en la parte central del políptico de Jan van Eyck, *La adoración del cordero místico* (1432).

mitad por la parte del occidente. Y la letra dice: «*Belisandra de Ardoniso, / de Feridano, Taurisa, / pues Amor así lo quiso. A los mortales abissa / uigan de su paraíso, / qu'en ellas no habrá mudança / como la ubo en Corneria, / que su bienaventurança / es muy de otra materia / que la qu'este mundo alcança*» (*Mexiano de la Esperanza*, 250). En este caso no se especifica cómo se representa en imagen esta isla, así nombrada por habitarla la hermosa Corneria, pero cabe pensar que, a juzgar por la descripción brindada en capítulos anteriores, sería un *locus amoenus*, un paraíso según reza la letra que la acompaña, repleto de árboles, animales, junto con la fuente y casa en la que mantuvo su relación amorosa⁴⁰. En la inscripción del reverso del gallardete, las pastoras declaran en la décima su perseverante amor por los españoles.

En conclusión, en los vexilos Daza encuentra un original medio de incorporar en la obra las letras de invención como alternativa a los escudos, inscripciones través de las cuales las princesas pregonan a los cuatro vientos su amor por los caballeros. Además de confeccionar materialmente las banderas y de bordar las letras, las princesas parecen ser también sus autoras y, de ser así, en los primeros versos ponen en boca de los caballeros sus propios deseos. Se trata de un ejemplo más de una escritura expuesta, pública y visible en el mar, un contexto diferente al habitual de las justas y torneos.

En la tercera y cuarta parte del *Belianís de Grecia* (Burgos, 1579), las damas también entregan a sus servidores vexilos historiados bordados que registran e inmortalizan en imágenes aventuras ya narradas. Los caballeros los portarán como señal en su andadura, convirtiéndose así en un archivo visual de la memoria⁴¹. En la misma obra, no se aclara si se pintan o bordan

⁴⁰ Belisandra y Taurisa vieron «una hermosa tapicería de seda y oro en que en doce paños estaba toda la historia de Gabianisandro y Corneria divinamente echa» (*Mexiano de la Esperanza*, 139), dispersa por diferentes salas. En el libro abundan las tapicerías en la decoración de los espacios, como las de la casa del sabio Cirilano, paños con las historias de Teseo y Rómulo y Remo (*Ibid.*, 64).

⁴¹ Belianisa saca de un cofre «una pequeña vanderá, labrada de muy rica y relumbrante perlería, los cordones y borlas de oro, con muchas piedras de in[e]stimable valor. Tenía en ella labradas dos historias: la una, la batalla que con el gigante y centurios don Belianís oviera en Inglaterra, y la otra, el Castillo de la Fama y Tabla Redonda» (*Belianís de Grecia*, tercera y cuarta parte, 717), empresa que Belflorán lucirá en el brazo con un trozo de lanza y por la que se llamará el «Cavallero de la Rica Vanderá». En otro episodio, una doncella hará llegar a su caballero un pendón de delgado cendal blanco, en el que la dama había bordado la famosa batalla que tuviera con Galiandro y Gardarte de Irlanda (*Ibid.*, 295). Como en los paños de tapicería renacentistas, los temas no son ya solo mitológicos (Checa, 2010, 162).

las tres empresas femeninas que aparecen en el estandarte de los mantenedores de las justas celebradas en Constantinopla por el casamiento de su príncipe (IV, 8). Como en la realidad, también en el ámbito de la ficción las empresas personales femeninas son menos frecuentes que las de los hombres (López Poza - Pena, 2018). El estandarte ideado por Jerónimo Fernández se divide en tres campos:

En el uno, la torre de Nembrot con sus alturas, y en lo alto d'ella una dama con una r[u]jeda de la Fortuna en la mano dando bueltas; estas heran las armas de Florisbella. En el segundo traía una serena con tan hermoso rostro que combidava a ser mirada; en torno d'ella muchos cavalleros esperando que, con una cadena que en las manos tenía, prisionasse alguno, con una letra que dezía: *Est tan alto tu valor que no alcança cavallero a ser solo prisionero*. En el tercero traían los rosales de la vella Matarrosa, con un cavallero entre ellos muy recodado y una letra que dezía: *No ay descanso que se yguale al que tiene la memoria causado de tan gran gloria*. La letra de Florisbella venía tendida por toda la orla del estandarte y, demostrando la gloria de sus buenos subcessos, dezía: *En la mano la Fortuna tiene para mayor gloria quien d'ella alcançó victoria* (*Belianís de Grecia*, tercera y cuarta parte, 463).

Aunque se trata de divisas femeninas, no queda claro cuál es la implicación de las damas en su diseño, pues parecen ser más las dedicatarias que las artífices; perfectamente podrían ser las de los mismos caballeros que las sirven y se declaran con sus letras. En cualquiera de los casos, el estandarte se coloca en la entrada de la tela y con ello las damas entran directamente en la justa, las divisas las representan y los caballeros luchan por ellas. Las empresas se componen de cuerpo y alma. La de Florisbella alude a la voluble Fortuna, representada en la *pictura* con su rueda en lo alto de la torre. La apostilla del narrador aclara el sentido del lema, pues a estas alturas de la trama, Florisbella, después de tanta confusión (figurada en la torre de Nembrot) tras su encantamiento en el castillo de Medea, se siente beneficiada por la Fortuna y esta con ella. Las imágenes de las otras dos divisas, la sirena y los rosales, juegan con los nombres de las princesas, Sirena y Matarrosa, un juego muy habitual en las empresas españolas ocasionales, y las letras encierran un sentido amoroso, poco habitual en las empresas históricas femeninas por considerarse comprometedor para ellas (López Poza - Pena, 2018, 75). Pese a las críticas, y tal y como se aprecia

en la sección de invenciones y letras de justadores del *Cancionero General* y en otras fuentes (Díez Garretas, 1999), las damas exhibieron también empresas bordadas en sus vestidos. La divisa de Florisbella se replica en las armas de Belianís y en las de un millar de caballeros de cuenta que la acompañan, mientras que las empresas del estandarte se repiten en la banda que atraviesa sus armas. Gracias a las telas, con las divisas de los caballeros que inundan la liza y con los vestidos de las damas en sus miradores, la plaza se transforma también en un espacio poético de lujo y fasto.

4.3. *Vestidos (d)escritos con letras, vestidos para leer*

El vestido forma parte de la cultura material del ser humano y es en sí mismo un signo de comunicación, un lenguaje no verbal con sus propios códigos y significado(s). En su materialidad, es un elemento más de la representación del cuerpo, de diferenciación social, de exhibición de poder y de riqueza (Cosgrave, 2005, 108). Como ya hemos visto al hablar del *tiraç*, la incorporación de letras en los vestidos podría remontarse a la tradición árabe y, además de guarnición, estas confieren nuevos significados a la prenda. Los cristianos harán suya esta moda y añadirán inscripciones en árabe, latín y diferentes lenguas romances en su indumentaria como signo de distinción y como canal de transmisión de mensajes visuales. Las crónicas medievales, las relaciones y obras bien distintas como el *Cancionero General* (1511), las *Batallas y quinquagenas* (1535-1556) de Gonzalo Fernández de Oviedo (Moreno García del Pulgar, 2009) o el *Diálogo de las empresas militares* (1555, traducción castellana 1558) de Paulo Jovio, entre otras, brindan numerosos ejemplos de vestidos descritos con inscripciones portados por la realeza y la nobleza en exhibiciones públicas, especialmente en justas y torneos⁴². En casi todos los casos se trata de empresas, divisas históricas con cuerpo y alma, es decir, con una imagen o *pictura* y una letra

⁴² Empleo el término vestido escrito o descrito para distinguirlo de vestido-imagen y del vestido real, tal y como hace Barthes (2003, 19). Las obras citadas son algunas de las fuentes manejadas por Maceiras Lafuente (2017) para el estudio de las divisas históricas, así como por la excelente base de datos *Symbola. Divisas o empresas históricas* (< <https://www.bidiso.es/Symbola/> > cons. 20/7/2021). Para el uso de las letras caballerescas echadas en justas y torneos del Siglo de Oro descritos en relaciones de la época, remito a los trabajos de Gamba Corradine (entre otros, 2012, 2013).

(mote, lema) que la completa, letra que puede ser un poema. En tales casos, muchas de estas muestras son también ejemplos de poesía expuesta, de poesía visual, de epigrafía poética. La pintura medieval y renacentista refleja esta moda y presenta numerosos testimonios de imágenes de vestidos con letras, lo mismo que la ficción sentimental y las obras que nos ocupan muestran ejemplos de vestidos (d)escritos con lemas y, por tanto, de vestidos para leer.



Fig. 10. Cofia del infante don Fernando de Castilla. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas

Cualquier prenda brinda una superficie susceptible de acoger una inscripción, desde un tocado, como la cofia (pieza que cubre la cabeza debajo del casco o yelmo) del infante don Fernando de Castilla, fallecido en 1211 (Fig. 10)⁴³, hasta el ruedo de una saya, como la que embellece la de la reina

⁴³ Para la transcripción de las inscripciones de las telas medievales del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, véanse, entre otros, Monteverde (1949) y Martínez (2011-2012). La cofia de la Fig. 10 está adornada con la inscripción árabe en cursiva de tipo almohade «*El señor es el renovador del consuelo*» y se encuentra en el monasterio de las Huelgas. Para su descripción, véase Yarza Luaces (2006) y la ficha técnica de Patrimonio Nacional (< <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/indumentaria/cofia> > cons. 20/7/2021).

Isabel la Católica en la miniatura, ya citada, del *Cancionero* de Pedro Marcuello (Fig. 5)⁴⁴.

La orla del manto y los bordes de las mangas, son habitualmente las partes de las prendas elegidas para incluir letras, como se advierte en la ya referida pintura de Jan Van Eyck, *La adoración del cordero místico* (1432) o en los «Los desposorios de la Virgen» de Robert Campin, 1420-1430, donde se aprecian numerosas letras en los atuendos, entre ellas en el manto de la Virgen y en las mangas de su saya (Fig. 11)⁴⁵.



Fig. 11. Detalle de «Los desposorios de la Virgen», Robert Campin, 1420-1430. Museo del Prado

⁴⁴ Otros ejemplos con vestidos iconográficos con letras pueden verse en una de las miniaturas de la *Vie et miracles de monseigneur saint Louis ou Livre des faits de monseigneur saint Louis* (c. 140-1488), < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000784s/f211.item.r=%20Le%20Livre.zoom#> > (cons. 20/7/2021), en *La Anunciación* de Robert Campin, (1420-1425, Madrid, Museo del Prado < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/52a6820f-892a-4796-b99e-d631ef17e96a> > (cons. 20/7/2021), pintura en la que el borde del manto y las mangas del vestido de la Virgen cuentan con inscripciones, o en la Anunciación de Jan de Beer (c. 1520, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza < <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/beer-jan/anunciacion> > (cons. 20/7/2021).

⁴⁵ La Fig. 11 es un detalle del momento de los desposorios de María y José y se aprecian las letras en las mangas del oficiante y de la Virgen. Imagen competa en < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-de-la-virgen/6f303c39-3d03-4d48-8bb0-ffe162d017dd> > (cons. 20/7/2021).

Como en la realidad, en la pintura las inscripciones cumplen una función estética y transmiten un mensaje. En aquellas obras artísticas en las que son solo letroides o «pseudo-escritos», trazos que imitan letras árabes, griegas o romances pero carentes de significado, se explota la belleza formal de las mismas y el poder de la letra sin la lectura (Garin Ortiz de Taranco, 1971, 260; Nagel, 2011).

Ilegible resulta a priori la inscripción que aparece en la liga que muestra Enrique VIII en una miniatura del *Psalterio* (1542) de Enrique VIII, de Jean Maillard (Fig. 12)⁴⁶.



Fig. 12. *Psalter of Henry VIII*, ¿1542?, British Library, Royal Ms. 2 A XVI, f. 63 v

⁴⁶ La Fig. 12 es una miniatura que ilustra una página del *Psalter of Henry VIII*, de Jean Maillard o Maillart, ¿1542?, British Library, Royal Ms. 2 A XVI, f. 63v, < <http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=3ff14446-29b5-4198-b32a-fb42c43a4b71&type=book> > (cons. 20/7/2021). La reproduce y comenta con otros fines Scott (2007, 190). A propósito de ligas, véase también la que porta el caballero en el grabado que adorna, entre otras obras, la *Historia de la linda Magalona y Pierres de Provença* (1526) (Marín Pina, 2020).

En su momento, sin embargo, sería totalmente identificable, pues el monarca inglés viste la liga de la Orden de la Garrotera, cuyos orígenes explica Joanot Martorell en *Tirant lo Blanc* (1490; traducción castellana, 1511). Fundada en 1348 por Eduardo III, la orden está inspirada en la leyenda artúrica de la Tabla Redonda y tiene como divisa una liga. Sus miembros llevaban atada bajo la rodilla izquierda una cinta azul con letras de oro (colores elegidos para legitimar sus aspiraciones al trono de Francia) en la que se leía el mote «*Honi soit qui mal y pense*», es decir «*Mal haya quien mal piense*» (o «*Avergiéncese quien piense mal de esto*») (Domínguez Casas, 1994, 212; Beltrán, 2007, 79-80). Según se cuenta en el *Tirante el Blanco* (1511, cap. 85), Madresilva perdió la cinta que ataba su calza en el baile de unas fiestas y, en un ademán galante, el Rey se la ató en su pierna izquierda bajo la rodilla. Ante los comentarios suscitados por tal gesto, el rey profirió «*Puni soyt qui mal i pensa*» y decidió crear la orden de caballería de la Garrotera. Su emblema es, pues, la liga (jarretera, gatorrera) que le da nombre,

una correa de ceñir con su cabo y hevilla, como muchas gentiles damas traen en las piernas para atar las calças, y como han metido el cabo por la hevilla de la garrotera dan una buelta con la correa sobre la hevilla, dando un nudo, y el cabo de la correa cuelga quasi hasta el medio de la pierna; y en medio de la garrotera están escritas aquellas mismas letras: *Puni soyt qui mal i pensa* (*Tirante el Blanco*, I, 283).

Los miembros de la hermandad llevan todas las ropas bordadas con garroteras y las veinte honradas dueñas integrantes de la Orden traen «la garrotera atada en el brazo izquierdo sobre toda la ropa en el brahón» (*Tirante el Blanco*, I, 290). En un todo indisoluble, la leyenda se inscribe dentro del mismo objeto, en la liga, en un claro ejemplo de cosificación de la escritura que identifica a sus portadores como pertenecientes a un grupo.

En el ámbito de la ficción caballeresca, *Tirant lo blanc* (1490) es la obra que encierra las muestras más tempranas de letras de invención (y entre ellas las escritas en prendas), cuya función y significado nos ha enseñado brillantemente Rafael Beltrán (2007, 2011). Los libros de caballerías en lengua castellana tardarán más años en darles cabida, pues de hecho los primeros ejemplos los encontramos después de la traducción al castellano

de la obra de Martorell (1511) y tras el éxito de varias obritas de ficción sentimental, especialmente de la continuación de la *Cárcel de amor* de Nicolás Núñez (1496) y de la anónima *Question de amor* (1513), con abundancia de escritos en la ropa⁴⁷. Por influjo quizá del *Tirant lo Blanc* (1490) y del «tratado» de Núñez, que tanta importancia otorgan a los mote, se introduce, por ejemplo, una letra en el ruedo de la falda de Viana en la segunda edición catalana de *Paris y Viana* (Barcelona, c. 1499)⁴⁸. En la narrativa caballeresca castellana, cualquier prenda es susceptible de recoger una cifra, un nombre, un lema o unos versos, como puede verse en los textos analizados, desde diferentes enfoques, por Del Río (1994), Coduras (2014-2015), Pastrana (2014, 2020) y Flores (2020). Completo sus análisis con otras obras, fijándome en los aspectos metodológicos comentados al inicio de mi trabajo.

En los ejemplos agavillados, las letras se recogen, preferentemente, en las mangas de las ropas, sayas o sayos, en los ruedos de las sayas y en las orillas de los mantos, lugares de las prendas donde, como ya hemos visto, los artistas occidentales tienden a incluir también las inscripciones. Según Nagel (2011: 237), estas partes de la prenda son zonas lábiles, lugares donde el cuerpo emerge de la ropa y toma contacto con el mundo, de manera que la ubicación de las letras en estos lugares otorga a los textos un valor oral, son mensajes que emanan del personaje y se dirigen a otro. Por otro lado, junto con los cabezones y cofias, las mangas eran los lugares privilegiados para la adición de inscripciones por ser «las únicas partes del vestido sobre las que no había limitaciones a la hora de utilizar lujos» por parte de la legislación suntuaria (Pastrana, 2020, 76). Los textos inscritos en ellas son, en la mayoría de los casos, empresas o divisas que quieren ser

⁴⁷ Un rastreo por las diferentes obras de la ficción sentimental brinda Gómez-Bravo (2020, 15-16). En la continuación de la *Cárcel de amor*, Nicolás Núñez introduce numerosas letras con el pretexto de que el autor ve en sueños a Leriano y a Laureola vestidos con diferentes prendas adornadas con inscripciones, las describe (de arriba abajo) y las transcribe. Se han ocupado de ellas Moreno García del Pulgar (1996) y Deyermond (2002, 407-410). Sin duda alguna, el texto de Núñez es el modelo seguido por algunos romances moriscos novelescos, como el de Celindos «Con semblante desdeñoso» (Durán, 1849, I, 75, n° 146) o el romance de Abenámar, «Fuerte, galán y brioso» (*Ibid.*, 7, n° 17).

⁴⁸ Viana acude a presenciar los torneos en los que participa Paris. Ella viste a la francesa «y en la vora de la falda e cabes unes letras de or de martell en ques legia: *Te la fe poder tan gran / sobre nostra voluntat / que l'esforça mes del grants*» (Barcelona, 1499, sin paginación). La letra no figura ni en la primera edición (Gerona, 1495) ni en la versión castellana (Burgos, 1524) ni en la versión aljamiado-morisca conservada.

visibles y transmitir públicamente un mensaje. En una de sus múltiples apariciones públicas, el vestido de la reina Isabel la Católica despertó la curiosidad del emisario de Enrique VII de Inglaterra enviado a España en 1489 para tratar la dote de Catalina de Aragón, futura esposa de su hijo Enrique VIII. En el curso de una corrida de toros, con gran sorpresa vio el lema «tanto monta», bordado con letras de oro batido y guarnecidas con perlas, en el borde de las largas mangas en punta de terciopelo carmesí de su vestido (Marino, 2013, párrafo 28-29). Su exhibición en la prenda «era un acto performativo de su identidad que invitaba a los testigos oculares a leerlo real y metafóricamente». Como lo será también la comparecencia, en 1518, del joven Carlos V en las fiestas vallisoletanas por su coronación, cubriendo su arnés con «un sayo de terciopelo y raso blanco, bordado y recamado de oro y perlas», en el que figuran dos lemas escritos en letras griegas sobre cartelas de oro: «*Plus ultra*» («Mucho más allá») y «*Nondum qui est à dire*» («Todavía no» o «Aún no es momento de decir») (Domínguez Casas, 1993, 686; Pascual Molina, 2016, 126).

En los libros de caballerías castellanos la realeza, los caballeros y las damas también bordan sus empresas o divisas en su indumentaria, preferentemente, como he dicho, en las prendas de encima (ropa, manto, sayos y sayas), pues son, lógicamente, las más visibles. La inscripción puede consistir solo en el lema de una empresa y encerrar un valor desafiante, como el que en el anónimo y manuscrito *Adramón* un caballero andante lleva bordado en la manga de la ropa. Cerca de Milán y en el momento en el que los caballeros del duque están dispuestos para partir a la nueva cruzada dispuesta por el papa, aparece un caballero que desafía públicamente al resto a través del vestido: «y trae una manga de una rropa que trae bordada que dyze: *Por mys fuerças, todos / te an de adorar / pues no tyenes par*» (*Adramón*, II, 510). La ropa no interesa en sí misma, por ello no se describe (más adelante simplemente se indica que es una ropa de brocado de plata con la letra bordada), sino en tanto en cuanto es portadora de este mensaje desafiante, parejo al formulado en la defensa de pasos. Es una clara muestra de escritura expuesta, movible, que pregonas las intenciones del caballero, como en la realidad hiciera Suero de Quiñones, en 1434, en la

defensa del Paso honroso⁴⁹. En el *Adramón*, primero es el escrito y luego la palabra, de ahí la importancia conferida al bordado; el caballero le pide al de las Damas «lee esta bordadura y lo que ella dize» (II, 514), a su juicio poco para lo que su dama merece; y en el preámbulo del duelo, el Caballero de las Damas le replica «que quanto la manga trae e vos dezys es falso» (*Ibid.*, 516)⁵⁰. Se trata de un escrito efímero, perdurable en función de la duración del desafío.

En otros casos, la empresa bordada declara los sentimientos amorosos de sus portadores. En el *Valerían de Hungría* (1540), el emperador reúne a todos sus caballeros para ir a la batalla y nombra capitanes a Pasmerindo y Menadoro, este último enamorado, como Valerían, de la princesa Albericia. Menadoro empieza a desvelar públicamente su encubierto amor por ella a través de su vestido de guerra, lid en la que espera demostrar su valía y con ella hacerse digno de su amor. Para ello y por ella lleva el nombre de la princesa Albericia sembrado en cifra (AA) por el sayo de guerra verde, el color de la esperanza. Como adorno, en unos rótulos se añade una inscripción:

Este cavallero traía un sayo de guerra de brocado verde muy bien tallado, sembrado de dos «AA» juntas de tela de plata. Y en lugar de orladura e guarnición al derredor, sobrepuestos unos rótulos de la mesma tela con las letras de oro sobre ellos labradas que dezían: «*Tal alto es el principio como el fin glorioso*». Las cuales eran tan grandes y tan bien hechas que muy fácilmente se podían leer, porque el manto que sobre el sayo llevaba, como era corto y echada la una parte d'él sobre el hombro, no ocupava la lectura d'ellas, antes las sacava más claras. (*Valerían de Hungría*, 62-63).

⁴⁹ En los paramentos azules de su caballo, Suero de Quiñones llevaba bordada su empresa: «un collar de hierro y encima de cada devisa estavan bordadas unas letras que dezían: *Il faut deliberer*». En este caso la letra completa la *pictura* y transmite el mensaje, la necesidad de liberarse de su prisión amorosa representada en la argolla bordada, réplica de la que porta los jueves al cuello. Además, «llevava en el brazo derecho, cerca de los morzillos, su divisa de oro, ricamente obrada, tan ancha como dos dedos, con letras azules alrededor que dezían: *Si a vous ne plaist de ouyr mesure, / certes, je dy / que je suy / sans venture*» (Pineda, 1588, f. 17v). La divisa se completa ahora con un nuevo lema, pues las letras de la manga publican de forma más explícita su amor por la dama, «Si no queréis corresponderme, en verdad no hay dicha para mí».

⁵⁰ Bordado en las mangas, pero sin especificar prenda, lleva también una empresa el soberbio caballero de Irlanda, «que trae una demanda -la más terrible que nunca hombre traxo- y es un tytulo bordado en las mangas que dize: *Dezj lo que querés que no es any*» (*Adramón*, II, 418), empresa que le afea el Caballero de las Damas (Venturín).

Por si el lector no ha entendido su sentido, el narrador lo aclara través de la reflexión del rey Pasmerindo, que

no dexó de conocer que aquellas dos letras señalavan las del principio e fin del nombre de su señora, por las cuales començava e acabava, pero no se le dio por ella cosa, assí porque ya la princesa lo havía recebido por su cavallero como porque el estado de Menadoro no igualava con el suyo (*Ibid.*, 63).

El impacto publicitario del mensaje ha llegado porque el formato elegido de las «grandes» letras lo ha hecho posible y ha sido correctamente interpretado, al menos por uno de sus receptores. A este tipo de empresas a partir de cifras, es decir, letras, con juegos de amor velados, se las conoce como empresas cifradas y el punto de bordado con el que generalmente se labran es el llamado punto de cifra (Fig. 13)⁵¹.

En el mismo *Valerían de Hungría*, pero en un contexto festivo, Polidia, infanta alemana, viste una rica saya con «unas letras de oro, puestas por compás, las cuales eran F e P, tan juntas y entrelazadas de lazos del mismo oro, que no era posible hallarse cabo para partirlas» (*Valerían de Hungría*, 233). Como en tantos otros casos, las cifras responden a las iniciales de su nombre y las de su futuro esposo Finariel, príncipe de Francia; están bordadas con hilo de oro y, a su vez, trabadas con los simbólicos lazos de su unión amorosa y dispuestas regularmente, proporcionalmente en el espacio⁵².

⁵¹ Los hilos empleados para el punto de cifra eran hebras de seda y de metal (Ágreda, 2020, 68-69). La Figura 13 corresponde a una miniatura de la traducción francesa de Octavien de Saint-Gelais de las *Heroidas* ovidianas (1497). En ella, Fedra lleva toda su saya con las cifras “F” e “P”, iniciales de su nombre y el de su hijastro y enamorado Hipólito, lo mismo que las gualdrapas de los caballos que tiran de su carro (BNF, Departement de Manuscripts, Français 875, f. 29r < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10532597d/f63.%C3%ADtem> > cons. 20/7/2021). En la *Mort le roi Arthur*, s. XIV (Bibliothèque nationale de France, Departement de Manuscripts, Français, 343, f. 111v). En la miniatura que representa a la reina Ginebra con Bohort l’Essillié, este lleva sembrado el jubón de la letra “B” (< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84584343/f226.highres> > cons. 20/7/2021). Las cifras también identifican personajes alegóricos, como a la Fortuna, cuyo vestido, mitad blanco y mitad negro, está adornado con la letra “F” en una de las miniaturas de *Le livre de Boece de Consolacion* (1477, f. 1v, ejemplar de la British Library reproducido en < <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8419&CollID=8&NStart=4338> > cons. 20/7/2021).

⁵² Para otros ejemplos de prendas con cifras en los libros de caballerías y en la ficción sentimental, véase Coduras (2014-2015) y Flores (2019). A los ejemplos citados, se pueden sumar las cifras que los caballeros sacan en el sarao de palacio en el *Cirongilio de Tracia*, unos en el pecho del jubón y otros en las



Fig. 13. Fedra, en Octavien de Saint-Gelais, *Heroidas*, 1497, Bibliothèque nationale de France.

Con motivo también de unas bodas, en el *Polismán de Nápoles* tres parejas de novios comparecen con ricas prendas adornadas preferentemente por letras, dispuestas alrededor del manto de los caballeros o en el ruedo de la saya de las damas. Jerónimo de Contreras utiliza un mismo patrón en su presentación. En cada caso, describe primero con detalle, y siempre en el mismo orden, las prendas que viste cada uno de los caballeros: jubón y calzas, manto, gorra, espada y regresa de nuevo al manto para transcribir la inscripción que lo orna. Se enfatiza así esta prenda por llevar unas letras que «juntas», es decir, que estarían dispuestas como un *continuum*, escriben los sentimientos de los novios en este momento. Con el lenguaje cancioneril o con el del refranero, las letras muestran su satisfacción por llegar al matrimonio, entendido como victoria, galardón, lugar

calzas, excepto Cirongilio «que ninguna sacó por no poner la honra de su señora en juicio de los hombres, que abastava tenerla natural en su corazón sin que la artificial cifra mostrasse exteriormente» (*Cirongilio de Tracia*, 356), o la de la sobrevista del rey de Francia, verde y «llena de FF de oro» en el manuscrito *Claridoro de España* (155).

deseado, fruto y fama, o reflexionan sobre la libertad y los celos. En algún caso, los colores del hilo con el que están escritas, rojo (pasión-alegría = fe) y verde (esperanza = fruto), refuerzan su sentido último, como en el caso de la inscripción que lleva Telopiñán: «y alrededor del manto vnas letras verdes y roxas que así dezían: *La biua fe que [e] tenido, / dando fruto á florecido*» (*Polismán de Nápoles*, 78).

Con las damas, el autor aragonés procede de idéntica manera. Tras describir todas las prendas de su atuendo, vuelve a la saya para mencionar los lemas exhibidos, cuyo sentido se logra con el auxilio de las *picturae* bordadas en alguna otra prenda. Espinela, la futura esposa del mencionado Telopiñán, «lleuaua vestida vna saya de tela de plata y en ella obrados muy sutilmente vnos pinos de oro y verde con muchas piñas hechas de rubíes [...] y alrededor de la saya vnas letras que así dezían: *A los altos pensamientos / no se empina / quien por vmano camina*» (*Ibid.*, 78). En este caso los pinos y piñas bordados (de extraordinaria riqueza por los hilos y las piedras preciosas utilizados), así como el verbo empinar (em-pino), dejan entrever el nombre de su amado Telopiñán, un tipo de divisa próxima también a las citadas empresas cifradas, censuradas por algunos preceptistas y muy habituales en el ámbito peninsular. En esta divisa femenina, la pareja de amantes sale ensalzada, pues viene a significar que solo alguien más allá de lo humano, como su caballero (Telo/piñá(n)), se atreve a acercarse (empinarse) a los altos pensamientos (Espinela)⁵³.

Para las mismas bodas, Lidonia

lleuaua vestida vna saya de damasco leonado senbrada toda de vnas ranas de oro hechas con tan finos esmaltes que biuas parecían; y ençima vna ropa de raso carmesí, y por ella muchas veneras de platas, aforrada en vna tela de oro y verde [...] y al derredor de la ropa vnas letras que así dezían: *Cantar mal y porfiar / es locura, / si viene a faltar ventura* (*Ibid.*, 819).

En su primera parte, la letra es un refrán referido a los impertinentes enamorados que porfían, representados en el motivo de las ranas bordadas en la saya y su croar, pues, según explica Isidoro de Sevilla en las *Etimologías*, «en época de celo llenan con su estrépito las lagunas y dejan oír el

⁵³ En su *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, Paulo Jovio las califica como inventadas «por hombres necios y vulgares, y trahidas por livianos» (2012, 149-151).

sonido de su voz con un clamor importuno» (*Etimologías*, Libro XII, Acerca de los animales, 6. 58, II, p. 103). Las veneras que adornan el manto cobran un sentido amoroso, tanto si se entienden como símbolo del peregrino, en este caso de amores, o como del de Venus. A través de esta empresa Lidonia declara que es una locura insistir en la conquista amorosa si falta la suerte (ventura), en este caso el deseo de la dama.

En otra ceremonia de bodas narrada en *Leandro el Bel* (1563), el héroe, también conocido como el Caballero de Cupido, comparece ricamente vestido «de un sayo de tela de oro morado con veinte carbunclos de gran resplandor en lugar de botones [...] y por guarnición del sayo traía unos dioses cupidos pequeñitos de oro de martillo muy bien labrados, con unas letras que assí dezían: *Solo en ella*» (*Leandro el Bel*, 246). Sobre el sayo viste una capa «de raso morada con la misma divisa de los dioses Cupidos». La *pictura* (cupidos, representación iconográfica del amor en la forma de niño desnudo y alado) juega con el nombre de la amada (Cupidea) y completa el sentido de la letra escrita en el sayo, pues solo en ella ha depositado su amor y por ella ha tomado el sobrenombre y la divisa. Siendo el único de los novios que porta «invención», como dice el texto, esta sirve para manifestar y reforzar públicamente su amor a través de una especie de transformación de los amantes.

En el manuscrito *Clarisel de las flores*, el emperador comparece en unas momerías con unas ropas adornadas con dos divisas completas. La primera la portan también los escuderos que lo acompañan en la danza y figura en las ropas al modo de Albania, confeccionadas en tela morada forrada en raso carmesí y adornadas con una ancha faja de plata en la que se muestran bordados grillos, esposas, aspás, cruces, fuegos y otros instrumentos de tortura. Las mismas imágenes van sembradas por los altos capelos y «de trecho a trecho de los tormentos un letrero de oro que decía: *Asombrado de aquellos que me havéis dado*» (*Clarisel de las flores*, Ms. 162, f. 274r). La letra solo se entiende en conjunción con las imágenes, pues el pronombre se refiere obviamente a los tormentos. La repetición de la letra en la ropa de los escuderos realza el estado emocional del emperador, quien además «llevaba en la manga siniestra de la luenga ropa un monte de metal y asestado a él un tiro de pólvora fecho de menudas piezas, mostrando haver reventado por derribar el monte y sobre el tiro había un letrero de

oro que decía: *Quien tal emprende, tal le aviene*. El monte de metal, es decir, bordado con hilos de oro o plata, encierra un claro significado amoroso, pues representa a la amada inexpugnable, y el tiro de pólvora simboliza el afán de conquista del amante. El lema aparece en este caso en un letrero de oro sobre el monte bordado. El emperador, padre de Felisalva, manifiesta públicamente su atormentado amor y refuerza con la divisa la sandez y locura en la que ha caído por la amorosa hierba de Astrafelix. La exhibición se produce ante los cortesanos que asisten a la fiesta y todos los caballeros y damas allí presentes pueden leer el letrero que el narrador glosa sutilmente por si al lector se le ha escapado su significado, aunque nada se dice del efecto que pudo causar entre los presentes, ni en la altiva Astrafelix. Una vez más, todas estas muestras de epigrafía textil tienen un valor efímero.

En todos los casos citados, a través de las empresas los vestidos potencian su propia agencia, publican el mensaje que sus propietarios desean difundir de manera colectiva y en un contexto preciso y determinado, de ahí que su universalidad y perdurabilidad no sea ilimitada como la de otras muestras epigráficas. La ropa con la divisa sustituye a la voz del personaje y revela públicamente sus emociones y sentimientos. El empeño de Diego de San Pedro en su *Sermón de amores* por alertar del error de «manifestar en la bordadura aun lo que en el pensamiento se deve guardar» (*Sermón*, 176), evidencia claramente que el amor ha dejado de ser secreto, incumpliendo así la exigencia de la vieja teoría del amor cortés.

5. Conclusión

Dentro de la rica y variada tipología de inscripciones que encierran los libros de caballerías, los escritos en tela, bordados o pintados en la indumentaria personal, en los vexilos, en la arquitectura efímera o en el ajuar doméstico cobran un valor muy significativo y pueden considerarse muestras de epigrafía textil. Los objetos (cortinajes de pabellones y doseles de cama, banderas, mantos, sayas, ropas, etc.) en los que se inscriben estas letras forman parte de la vida cotidiana y de la cultura material de una

sociedad renacentista cada vez más cortesana y letrada, atraída por la opulencia y el lujo y por los viejos ideales caballerescos. El textil es clave en la construcción del culto a la apariencia al que se rinden las damas y caballeros en todos los órdenes de la vida. La riqueza de las telas (seda, brocado, terciopelo, lino) y de los hilos (oro y plata) utilizados para bordar en ellas las letras otorgan belleza y prestancia al escrito. Gracias a ello, este alcanza un valor estético del que suelen carecer los textos inscritos en otros soportes. Como sucedía en las tempranas muestras de las telas literatas (*tiras*), además de adornar y ennoblecer los objetos, las letras potencian su propia agencia y notifican mensajes que cobran a su vez una función en el entramado narrativo. La mayoría de estas muestras caballerescas de epigrafía textil son empresas ocasionales de damas y caballeros, divisas de carácter amoroso idénticas en todos los aspectos a las históricas, pues también en este caso los libros de caballerías reflejan los hábitos y prácticas sociales del momento. Estas inscripciones en textiles cumplen, evidentemente, la misma función que las mostradas en otros soportes, transmiten mensajes personales con el afán de hacerlos públicos y de que sean leídos por la colectividad. Algunos de estos ejemplos, parejos a las invenciones y letras de justadores recogidas en los cancioneros, pueden ser considerados desde la perspectiva ahora comentada como ejemplos de poesía epigráfica textil. El estudio de las telas literatas en los libros de caballerías evidencia la importancia que estas obras tienen en la reconstrucción de la cultura material de su tiempo y el valor dispensado por los autores a la epigrafía textil en la construcción del tejido de la ficción.



Bibliografía citada

- Adramón* = *La corónica de Adramón*, ed. Gunnar Anderson, Newark, Delaware, Juan de la Costa, 1992, 2 vols.
- Ágreda Pino, Ana María, «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI», *Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 6/ 7 (2017), pp. 20-41.
- , «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA arte*, 84 (2018), pp. 197-217.
- , «Artes textiles y mundo femenino: el bordado», en *Las mujeres y el universo de las artes*, eds. Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 55-81.
- Ágreda, Ana, Carolina Naya y Elisa Remiro, «La ostentación en las artes como mecanismo del ascenso social: la familia Zaporta», *Ars & Renovato*, 7 (2019), pp. 343-362.
- Aragón Huerta, Mercedes, «La princesa omeya Wallada: poetisa, musa y mito en las fuentes árabes», *Jábega*, 97 (2008), pp. 35-39.
- Arnalte y Lucenda* = Diego de San Pedro, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- Barthes, Roland, *El placer del texto, seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*, México, Siglo XXI, 1993.
- , *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2003.
- Beech, George T., «Noms de personnes, noms de lieux, noms de peuples dans la Tapisserie de Bayeux: une perspective française», *Cahiers de civilisation médiévale*, 51 (2008), pp. 201-212.
- Belianís de Grecia* = Laura Gallego García, «*Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta Parte)*» de Jerónimo Fernández: edición y estudio, Valencia, Universidad de Valencia, Tesis Doctoral, 2013.

- Beltrán, Rafael, «Invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo», en *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, coord. Juan Manuel Cacho Bleca; eds. Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 59-94.
- , «Els diàlegs matrimonials de la casa de Borgonya i emblemes amorosos al *Tirant lo Blanc*», *Tirant*, 14 (2011), pp. 72-110.
- Béreiziat-Lang, Stephanie, «Inscriptions on the Iberian Peninsula: Material Script and narrative Logic in Castilian and Catalan Literatures», en *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, eds. Ricarda Wagner, Christine Neufeld y Ludger Lieb, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 141-163.
- Béreiziat-Lang, Stephanie, Robert A. Folger y Miriam Palacios Larrosa, eds. *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*, Leiden, Boston, Brill, 2020.
- Bernis, Carmen, «Las miniaturas de *El cancionero de Pedro Marcuello*», *Archivo español de arte*, 97 (1952), pp. 1-24.
- , «Tapicería hispano-musulmana», *Archivo Español de Arte*, 27 (1954), pp. 189-211; 29 (1956), pp. 95-115.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Catálogo descriptivo y analítico de textos breves en los libros de caballerías hispánicos (siglos XV-XVIII)», *Historias fingidas*, 1 (2013), pp. 61-74.
- Cátedra García, Pedro, «Razón, y elogio del libro chico», en *Historia y profecía de la sibila Erithrea de la Noche de Navidad*, por Toribio Ruiz (Orense, 1544), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005.
- Cirongilio de Tracia* = Bernardo de Vargas, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Claridoro de España* = *Claridoro de España*, ed. Rocío Vilches Fernández, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020.

- Coduras Bruna, María, «Onomástica y emblemática caballerescas», *Emblema*, 20-21 (2014-2015), pp. 231-261.
- Cosgrave, Bronwyn, *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Crespo, Patricia, «Las costuras narrativas del *Quijote*: la metáfora textil en la construcción de la novela», *BHS*, 78 (2001), pp. 567-575.
- Cuestión de amor = Cuestión de amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, ed. Françoise Vigier, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- Checa, Fernando, «Fiestas, bodas y regalos de matrimonio. Del tesoro principesco al coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla (1498-1554)», en *Juana I en Tordesillas. Su mundo. Su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas *et al.*, 2010, pp. 135-162.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Delpéch, François, «Les marques de naissance: physiognomie, signature magique et charisme souverain», en *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 27-49.
- Deyermond, Alan, «El tejido en el texto, el texto tejido: las *chansons de toile* y poemas análogos», *Estudios Románicos*, 11 (1999), pp. 71-104.
- , «La micropoética de las invenciones», en «*Iberia cantat*»: *estudios sobre poesía hispánica medieval. Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril, 2001, Santiago de Compostela*, coords. Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade, 2002, pp. 403-424.
- Díez Garretas, María Jesús, «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista Jerónimo Zurita*, 74 (1999), pp. 163-174.
- Dolezalek, Isabelle, *Arabic Script on Christian Kings: Textile Inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily*, Berlin, De Gruyter, 2017.
- Domínguez Casas, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.

- , «Ceremonia y simbología hispano-inglesa, desde la Junta Real celebrada en el Palacio de Westminster en el año 1501 en honor de Catalina de Aragón, hasta la boda de Felipe II con María Tudor», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79 (1994), pp. 195-229.
- Durán, Agustín, ed., *Romancero general, ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de D.M. Rivadeneyra, 1849, vol. I.
- Egido, Aurora, «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2004, pp. 81-97.
- Etimologías* = San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, 2 vols.
- Fallows, Noel, *Armas y armaduras de la justa real en la Baja Edad Media. «Lo Cavallers» (Valencia, 1493), de mosén Ponç de Menaguerra*, València, PUV, Universitat de València, 2020.
- Feliciano, María Judith, «El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones», en *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, eds. Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 289-317.
- Flores, Andrea, *Aproximación a la vestimenta en los libros de caballerías de Feliciano de Silva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa. Tesis doctoral, 2019.
- , «Destellos de realidad a través de la vestimenta: la influencia de la moda europea del siglo XVI en algunos libros de caballerías hispánicos», *Tirant*, 23 (2020), pp. 241-260.
- Florindo* = Fernando Basurto, *Florindo*, ed. Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Floriseo* = Fernando Bernal, *Floriseo*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Gamba Corradine, Jimena, «Sobre la evolución de las letras caballerescas en los siglos XVI y XVII», *Olívar: revista de literatura y culturas españolas*, 18 (2012), pp. 77-93.

- , «De la representación a la escritura: el proceso de fijación de las letras caballerescas en algunos ejemplos del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90/6 (2013), pp. 649-664.
- García Lobo, Vicente y M^a Encarnación Martín López, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 18 (1996), pp. 125-146.
- Garín Ortiz de Taranco, F. M^a., «Letreros y letroides en la temática artística», *Archivo español de arte*, tomo 44, n^o 175 (1971), pp. 259-282.
- Garulo Muñoz, Teresa, «La biografía de Wallāda, toda problemas», *Anaquel de Estudios Árabes*, 20 (2009), pp. 97-116.
- Gómez Bravo, Ana María, «Poesía fuera del cancionero: la inscripción de lo cotidiano y lo sublime», *Anais do Museu Paulista: Estudos de cultura material* [São Paulo], 28 (2020), pp. 1-29.
- González Mena, M^a Ángeles, «Dos tapices bordados medievales: el de la Creación en Gerona y el de Bayeux», 92 (1989), *Revista de Girona*, pp. 159-172.
- , *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario*, Madrid, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Gudiol, Josep y Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986.
- Jovio, Paulo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, ed. Jesús Gómez, Madrid, Polifemo, 2012.
- Jurkowlanec, Grażyna, Ika Matyjaszkiewicz y Zuzanna Sarnecka, eds., *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art: Materials, Power and Manipulation*, Routledge, 2018.
- Lacerda, Lilian Maria de, «Letras bordadas sob libros. Pelo imaginário tecido com a palavra», en *INTERCOM- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, BH/MG, 2 a 6 Set 2003, 2003, sin paginación.
- Lacroix, Paul, *Vie militaire et religieuse au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Librairie, Firmin-Didot, 1877, 4^a ed.
- Lachaud, Frédérique, «Les tentes et l'activité militaire. Les guerres d'Edouard Ier Plantagenet (1272-1307)», *Mélanges de l'école française de Rome*, 111/1 (1999), pp. 443-461.

- Leandro el Bel = Leandro el Bel*, ed. Stefano Bazzaco, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2020.
- Lefébure, Ernesto, *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887; Valladolid, Editorial Maxtor, 2006, ed. facsímil.
- Lieb, Ludger, «Woven Words, Embroidered Stories: Inscriptions on Textiles», en *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, eds. Ricarda Wagner, Christine Neufeld y Ludger Lieb, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 209-220.
- Lisuarte de Grecia = Feliciano de Silva, Lisuarte de Grecia (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525)*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- López Poza, Sagrario, «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», *Janus*, 1 (2012), pp. 1-38.
- Luna, Lola, ed., Ana Caro, *El conde Partinuplés*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- Maceiras Lafuente, Andrea, *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña, SIELAE & Society for Emblem Studies, 2017.
- Marín Pina, M^a Carmen, «Las coplas del *Primaléon* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Alicante, 16-20 de setembre de 2003*, coords. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. II, pp. 1057-1066.
- , «Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano», *Tirant*, 16 (2013), pp. 295-234.
- , «Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías», en *Perspectives on early Modern Women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Arts and Literature in Honor of Anne J. Cruz*, eds. Adrienne L. Martín and María Cristina Quintero, Nueva York, escribana books, 2015, pp. 596-614.
- , «Grabados para ilustrar *La Historia de la linda Magalona y Pierres de Provença* renacentista», en *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, ed. Ana Martínez Pereira, Madrid, Visor Libros, 2020, pp. 343-355.

- , «Letras sin tinta: la cultura gráfica en el *Amadís de Gaula*», Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Colombia (en prensa).
- Marino, Nancy, «La indumentaria de Isabel la Católica y la retórica visual del siglo XV», *Atalaya. Révue d'études médiévales romanes*, 13 (2013), sin paginación.
- Marquer, Julie, «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)», *e-Spania*, 13 (2021), sin paginación.
- Martín López, María Encarnación y Vicente García Lobo, «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, dirs. Juan Carlos Galende Díaz y Javier Santiago Fernández, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-214.
- Martínez, María, «Influencias islámicas en la indumentaria medieval española», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 13-14 (2011-2012), pp. 187-222.
- Mckenzie, D. F., *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, 2005.
- Mesa Fernández, Elisa, *El lenguaje de la indumentaria. Tejidos y vestiduras en el «Kitāb al Agāni» de Abū l - Faray al – Isfabānī*, Madrid, CSIC, 2008.
- Mexiano de la Esperanza* = Miguel Daza, *Corónica de don Mexiano de la Esperanza, Caballero de la Fe*, ed. Ana Martínez Muñoz, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2019.
- Montaner Frutos, Alberto, «Vexilología: precisiones terminológicas y conceptuales», *Emblemata*, 19 (2013), pp. 39-54.
- Monteverde, José Luis, «El Museo de telas medievales del Real Monasterio de las Huelgas», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 109 (1949), pp. 233-249.
- Moreno Coll, Araceli, «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema “’Izz Li-Mawlānā Al-Sultān” en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia», *Espacio, tiempo y forma*, 6 (2018), pp. 237-258.

- Moreno García del Pulgar, Manuel, «Catálogo-índice de timbres y letras en *Batallas y Quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 85 (2009), pp. 35-80.
- , *La poesía de Nicolás Núñez*, Durham, Durham University, 1996. Tesis doctoral. URL: < <http://etheses.dur.ac.uk/5199/> > (cons. 20/7/2021).
- Nagel, Alexander, «Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art», *Res*, 59/60 (2011), pp. 229-248.
- Partearroyo Lacaba, Cristina, «Fragmento de estandarte. Anónimo. Siglo XI», en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón y Diputación Provincial de Huesca, 1993.
- , «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines», *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español (ejemplar dedicado a: Tejidos musulmanes)*, 5 (2005), pp. 37-74.
- , «Tejidos andalusíes», *Artígrama*, 22 (2007), pp. 371-419.
- Partinuplés = Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995.
- Pascual Molina, Jesús F., «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en *Visiones de un imperio en fiestas*, dirs. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 121-144.
- , «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales», *Archivo Español de Arte*, vol. 90, n° 357 (2017), pp. 31-48.
- Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- Pastrana Santamarta, Tomasa Pilar, «El atuendo en el *Florindo* como portador de pensamientos», *Historias Fingidas*, 2 (2014), pp. 117-136.
- , *Cada uno según su estado. El atuendo en los libros de caballerías: materialidad y funciones*, León, Universidad de León, 2020. Tesis doctoral inédita.
- Paz y Meliá, Antonio, *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892.
- Pereira García, Irene, «La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión», *Anuario de Estudios Medievales*, 47/1 (2017), pp. 267-302.
- Pérez, Louis C., *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros, 1988.

- Pérez González, Ana, *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Tesis doctoral.
- Petrucci, Armando, *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, [1986] 2013.
- Pineda, Fr. Juan de, *Libro del Passo Honroso defendido por el excelente cavallero Suero de Quiñones*, Salamanca, Cornelio Bonardo, 1588.
- Pinet, Simone, «Los tapices de la *Historia de Amadís de Gaula*», en *Amadís de Gaula: 1508 (quinientos años de libros de caballerías)*, Madrid, Biblioteca Nacional / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 403-405.
- Polindo* = *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Polismán* = «*Don Polismán de Nápoles*», de Jerónimo de Contreras, edición introducción y notas de Magdalena Mora-Mallo, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 1989. Tesis doctoral.
- Poses Sobral, Alberto, «Relatos intercalados y narradores en el *Quijote* y el *Orlando Furioso*», en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, coords. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei, Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1991, vol. II, pp. 499-518.
- Río Noguera, Alberto del, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, ed. M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 303-318.
- Rodríguez Suárez, Natalia, «Un repaso a través de los conceptos de epigrafía e inscripción», *Documenta & Instrumenta*, 10 (2012), pp. 147-154.
- Ruiz Souza, Juan Carlos, «Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), pp. 497-516.
- Russon, Marc y Hervé Martin, *Vivre sous la tente au Moyen Âge (Ve-XVe siècle)*, Rennes, Editions Ouest-France, 2010.
- Sales Dasí, Emilio José, «Una primera aproximación a la heráldica literaria de las continuaciones caballerescas del *Amadís de Gaula*», *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 9 (2003), pp. 219-230.

- , «Pinturas, tapices y libros de caballerías», *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural* (Dossier. Caballerías) 23 (2010), pp. 41-68.
- Scott, Margaret, *Medieval Dress & Fashion*, London, British Library, 2007.
- Segura González, Wenceslao, «Los pendones de la batalla del Salado», *Historia medieval Aljaranda*, 66 (2007), pp. 9-16.
- Sermón* = Diego de San Pedro, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- Serrano-Niza, Lola, «La expresión de tela. Una aproximación a las inscripciones en los tejidos andalusíes», *CATAHARUM Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, 7 (2006), pp. 29-35.
- Speelberg, Femke, *Fashion & Virtue. Textile Patterners and the Print Revolution, 1520-1620*, New York, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 73/2 (2015).
- Strong, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Tirante el Blanco* = Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 5 vols.
- Thomas, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Madrid, CSIC, 1952.
- Tola, Eleonora, «Las tramas del texto en Ovidio, *Metamorfosis* 6. 424-674», *Circe de clásicos y modernos*, 14, 1/2 (2010), pp. 86-101.
- Torre, Antonio de la y E. A. de la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica. Tomo I: 1477-1491*, Madrid, CSIC, 1955.
- Triste deleytación* = *Triste deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. E. Michael Gerli, Washington, Georgetown University Press, 1982.
- Turmo, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955.
- Valerían de Hungría* = Dionís Clemente, *Valerían de Hungría*, ed. Jesús Duce García, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Villanueva, Antolín P., *Los ornamentos sagrados de España: su evolución histórica y artística*, Barcelona, Labor, [1935].

- Velte, Laura y Michel R. Ott, «Writing between Stillness and Movement: Script-Bearing Artefacts in Courtly German Literature», en *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019, pp. 19-39.
- Wagner, Ricarda, Christine Neufeld y Ludger Lieb, eds., *Writing Beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2019.
- Yarza Luaces, Joaquín, «Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época», *museos.es*, 2 (2006), pp. 213-217.
- Zifar = Libro del Caballero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Prototipos y motivos en la configuración de Melior, protagonista femenina de *El libro del conde Partinuplés*

Ángela Torralba Ruberte*
(Universidad de Zaragoza)

Abstract

La literatura se nutre de motivos cuyo empleo facilita la comprensión de determinados contenidos, como ocurre en los libros breves de caballerías, dentro de los que destaca *El libro del conde Partinuplés* en cuyos cimientos se perciben antecedentes clásicos, folclóricos y artúricos. En el presente trabajo analizaremos los motivos y prototipos en torno a los que se configura la protagonista del *Partinuplés*, que goza de la suficiente relevancia como para guiar los hilos narrativos del relato. Nos centraremos en cómo Melior, prototipo del hada-amante, conserva rasgos propios de la tradición literaria a la que pertenece al tiempo que se desliga de ella, resultado de la acomodación a un nuevo contexto de recepción. Palabras clave: *Partinuplés*, Melior, motivos, prototipo, hada-amante.

Literature feeds on motifs that ease the understanding of certain content. This also happens in short chivalric stories, including *El libro del conde Partinuplés*, in whose foundations we can recognize classical, folkloric, and Arthurian roots. This work analyzes the motifs and models which configure the main female character. This character is important enough to carry the narrative thread. We will focus on how Melior, as a prototype of the fairy lover, incorporates specific traits of the literary tradition to which she belongs, while decoupling from it in the wake of a new context of reception.

Key words: *Partinuplés*, Melior, motifs, prototype, fairy lover.



* El presente trabajo se enmarca dentro las ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) dentro del Subprograma de Formación y Movilidad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU016/05299), y del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, de cuyo equipo de trabajo formo parte. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, como del Fondo Social Europeo, y dentro del Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH).

1. Introducción

La literatura se nutre de motivos cuyo estudio constituye «una clave de lectura constante y enriquecedora en tanto que ha iluminado procesos de construcción poética y significados estéticos, históricos, sociales y antropológicos» (Luna Mariscal, 2018, 78). El empleo de estos motivos en la literatura caballeresca «constituye una de las claves de su poética, que afecta a distintos planos: creativo, dispositivo, estructural, funcional, combinatorio, elocutivo, narrativo, semántico, etc. y a la recepción de la obra» (Cacho Blecua, 2020, 6). Su existencia facilita la comprensión de determinados contenidos, como ocurre más especialmente en los llamados libros breves de caballerías, en los que confluyen diversas tradiciones, entre otras la folclórica.

Dentro de este conjunto de relatos destaca el dedicado al conde Partinuplés, relato impreso por primera vez en Sevilla (1499, Juan Pegnitzer y Magno Herbst) cuyo origen se remonta a un *roman* francés escrito en octosílabos en el último tercio del siglo XII, *Partonopeo de Blois*. A pesar de que Thompson (1966) recogió varios motivos del texto francés¹, resulta fundamental examinarlo directamente, en este caso en la versión castellana, al tiempo que tendremos en cuenta su evolución respecto al *roman* francés².

En concreto, en este trabajo vamos a analizar los motivos y prototipos en torno a los que se configura la protagonista femenina de *El libro del conde Partinuplés*. Resulta significativo cómo los personajes femeninos de este texto –Melior, Urracla, Ansies, Persies, la madre del conde y la mora encantadora– son suficientemente relevantes como para guiar los hilos narrativos del relato y representar a cada uno de los tipos de personajes que configuran la narración.

Cada uno de ellos responde a una serie de motivos y prototipos que vamos a desgranar con el fin de observar cómo las mujeres del *Partinuplés*,

¹ Concretamente los siguientes: C31.1.1 *Tabu: looking at supernatural wife too soon*. D1132. *Magic palace*. D1242.2. *Magic potion*. D1355.2. *Magic love-philtre*. F111. *Journey to earthly paradise*. *Land of happiness*.

² Incidiremos en las innovaciones del texto castellano respecto a *Partonopeo de Blois*. Para ello, emplearemos la edición de Joseph Gildea (1967, I) e indicaremos los versos de la cita entre corchetes. Asimismo, tendremos en cuenta la traducción realizada por Esperanza Bermejo Larrea (2011) cuyas páginas aparecerán directamente indicadas entre corchetes.

y en este estudio en concreto, la protagonista Melior, conservan rasgos propios de la tradición literaria a la que pertenece, al mismo tiempo que se desliga de ella, como resultado de la acomodación a un nuevo contexto de recepción.

2. Análisis del personaje de Melior

El personaje de Melior se corresponde con el prototipo de hada-amante, que, de acuerdo con sus antecedentes, mantiene una relación con un ser mortal, el conde Partinuplés, cuyo paradigma más representativo es el del hada Melusina³. Como indica Leonardo Romero Tobar, «los diversos componentes que confluyen en la estructuración del relato de la historia de Melusina alimentaron durante siglos la imaginación de los escritores y de los lectores populares» (1988, 514)⁴.

Así, el esquema sobre el que se articula *El libro del conde Partinuplés*, la relación amorosa entre un ser sobrenatural y un mortal, coincide tanto con el de Melusina, como con el mito de Eros y Psique⁵ y el folclore⁶, ya que, como analiza Cross, este arquetipo «is found in the early literatures of India, Greece, Italy, and Western Europe, as well as in a large number of

³ Obra de Jean d'Arras compuesta en francés entre 1387 y 1392 que narra la historia en la que una mujer sobrenatural, antes de acordar casarse con un mortal, le impone un tabú que él más adelante transgrede, lo que conlleva como consecuencia la desaparición de su esposa. Fue traducida al castellano como *La historia de la linda Melosina* (Tolosa: Juan Parix, 1489, 14 de julio) y se refundió en las prensas hispanas con modificaciones y grabados en el taller sevillano de Jacobo y Juan Cromberger, en 1526, por lo que fue asociada a la serie amadisiana de libros de caballerías

⁴ Existen multitud de estudios dedicados al análisis de la influencia del esquema melusiniano desde diferentes puntos de vista en relatos literarios: Cross (1915), LeGoff (1971), Alvar (1991), Paredes (1992, 1993, 2019), Prieto Lasa (1994-1995), Almqvist (1999), Wilhite (2011), Garcés (2013) y Faccon (2019), por limitarnos a los que hemos consultado y tenido en cuenta.

⁵ En el Coloquio Internacional de la AHLM que tuvo lugar en Zaragoza del 24 al 26 de octubre de 2018 presentamos una comunicación con el título «De *Partonopeo de Blois* a *El libro del conde Partinuplés*: la reescritura del mito de Eros y Psique» donde analizamos el tema (Torralba Ruberte, 2019, 1071-1086).

⁶ Como señala Cortés Ibáñez (2004, 348), la historia se corresponde con el Tipo 425 «la búsqueda del esposo perdido», de Aarne-Thompson, entrelazado con el 425A «el animal como novio» y el 552 «las muchachas que se casan con animales». Hans-Jörg (2004, 247-264) dedica el apartado «Husband» en *Tales of magic* a estos tipos de relatos folclóricos. Asimismo, se conserva en el folclore español actual: «Príncipe encantado» (Espinosa, 1946-1947), «La piel de lagarto» (Camarena Laucirica, 1995), «María, manos blancas» (Camarena Laucirica, 1995) y «Cabeza de burro» (Espinosa, 1946-1947).

modern folk-tales in various languages» (1915, 588). Además, también existen una serie de narraciones legendarias acerca de los fundadores del linaje de Haro y del señorío de Vizcaya que presentan el mismo esquema⁷. Como hemos adelantado, nos encontramos ante un relato medieval que conjuga diferentes tradiciones y en este caso nos vamos a centrar en los motivos que configuran el personaje de Melusina como arquetipo del hada-amante que sienta las bases de la emperatriz Melior (tanto del texto francés como del castellano), del mismo modo que lo había hecho con multitud de protagonistas femeninos de los *lais* bretones⁸.

En definitiva, *El libro del conde Partinuplés* está constituido por una serie de motivos que conforman asimismo la estructura de estos relatos melusinianos: el animal-guía y el encuentro del mortal con una dama sobrenatural, la imposición de un tabú y la transgresión del mismo.

2.1. *Animal-guía*

Siguiendo la estructura tripartita establecida por Harf-Lancner (1984, 113) respecto a los textos melusinianos⁹, la primera parte del relato, «el encuentro del mortal y el hada», se iniciaría mediante una caza en la que el héroe se separa de sus compañeros con el objetivo de perseguir a un animal que finalmente acaba conduciéndolo hacia el ser sobrenatural.

Como indica Alvar, «el común denominador de todas estas narraciones es que presentan unos hechos ocurridos tras la persecución de un animal extraordinario, normalmente un ciervo blanco» (1991, 23), que guía a los caballeros hacia el ser sobrenatural, como ocurre en los *lais* bretones *Guigemar* y *Graelent*. Este motivo, N771.4 *Hunt leads to adventure*¹⁰, tan común en el folclore, presenta numerosas variaciones en este tipo de relatos,

⁷ Prieto Lasa (1995) analiza los textos cronísticos sobre los señores de Vizcaya, al tiempo que compara el mito melusiniano con los relatos europeos desde la Edad Media hasta el folklore moderno.

⁸ En ellos se recoge el conjunto de mitos, leyendas y divinidades de la tradición folclórica celta, materia de Bretaña, al tiempo que se presenta el mismo esquema de la unión entre un ser sobrenatural y un mortal. Su análisis comparativo nos permitirá identificar las innovaciones y pervivencias respecto al personaje prototípico del hada-amante instaurado por Melusina.

⁹ La estudiosa desglosa el esquema de los relatos melusinianos en tres partes: I. La reencontre du mortel et de la fée; II. Le pacte; III. La violation du pacte.

¹⁰ Este motivo se concreta en: B183. *Magic boar* y F989.15. *Hunt for extraordinary (magic) animal*, según la clasificación de Thompson.

e incluso puede prescindirse de él, como en el caso de Lanval, quien tras acudir al bosque a solazarse, sigue a unas doncellas que van a buscarlo para llevarlo a su señora¹¹. En este caso las doncellas de la mujer sobrenatural han sustituido al animal-guía y desempeñan un papel similar a este en la narración.

Asimismo, la identidad del animal-guía puede variar: el jabalí sustituye al ciervo y protagoniza multitud de escenas de caza que terminan guiando al héroe hacia el hada. Por un lado, en la *Linda Melusina* Remondín persigue a un enorme jabalí y causa accidentalmente la muerte a su tío¹². Por su parte, Guingamor, protagonista del homónimo *lai*, tras rechazar el amor de la reina, esposa de su tío, se inicia en la persecución de un jabalí blanco. Por último, el conde Partinuplés también persigue a un puerco montés en las Ardenas. En definitiva, como señala Boje (1909, 65), estas son las dos especies típicas de la caza en la épica medieval francesa y naturalmente pueden intercambiarse fácilmente.

En los casos anteriores, incluido *Partonopeo de Blois*, la caza del animal parece surgir aparentemente de forma natural, ya que la actividad era habitual entre los caballeros de la época como ejercicio preparativo para la guerra. En cambio, en *El libro del conde Partinuplés* desde el principio se explicita que la caza es obra de los conocimientos mágicos de Melior, quien, tras mandar mensajeros para encontrar al candidato perfecto como esposo, decide cerciorarse de las noticias recibidas sobre la belleza del conde: «Y descendió la nube hasta abaxo, y miró al conde muy bien a su voluntad y más bien le pareció de lo que dél le avían dicho. Atanto le pareció de bien, que ella avía muy grande amor. E con el saber que ella sabía, puso en el coraçón del rey su tío que fuessen a monte» (*Partinuplés*, 321)¹³.

Como consecuencia, ocurre que, a diferencia de los casos anteriores,

¹¹ «La u il gist en teu maniere, / garda a val lez la riviere, / si vit venir deus dameiseles: / [...] Celes l'unt primes salué, / lur message li unt cunté: / “Sire Lanval, ma dameisele, / ki tant est pruz e sage e bele, / ele nus enveie pur vus; / kar i venez ensemble od nus! / sauvement vus i cundurums / veez, pres et li paveilluns”» (France, 1977, 73). Existe traducción española de Alberto de Cuenca (1987).

¹² En el epígrafe del capítulo V se lee: «De cómo el conde de Puytiers y Remondín, peleando los dos con un puerco, queriendo Remondín matar el puerco, mató al conde, su tío, y de cómo halló Remondín a Melusina, y de las cosas que con ella le avino» (d'Arras, 1986, 13).

¹³ Todas las citas del *Partinuplés* remiten la edición de Nieves Baranda con la única modificación en la acentuación para la que se siguen los criterios actualizados. En mis posteriores citas entre paréntesis solo indicaré la página correspondiente.

al declararse el ardid de Melior, se resta el carácter espontáneo y maravilloso del motivo de la caza al reducirse el contenido sobrenatural del episodio puesto que el lector es consciente de que los sucesos responden al objetivo de Melior de conseguir un esposo que se convierta en el emperador de Constantinopla.

Esta explicación previa, y su consecuente racionalización de lo sobrenatural, se debe fundamentalmente a que, a diferencia del *roman* francés y de los *lais* bretones, iniciados a partir de la genealogía del protagonista masculino, el relato castellano se enfoca desde el punto de vista de Melior. Este desplazamiento conlleva la introducción de un contenido nuevo respecto al *roman* francés: el nacimiento de Melior. Ante la dificultad de gestación de sus progenitores¹⁴, su génesis se caracterizó por la intervención de una mora encantadora. De esta manera, la concepción mágica¹⁵ de Melior está justificada por el motivo de la imposibilidad de gestación de sus padres y la intervención en su nacimiento de una encantadora de origen musulmán. Como consecuencia de las circunstancias de su nacimiento, se revela también el origen de sus poderes, adquiridos por aprendizaje: «Complidos los tres años fue la más limpia y la más sabia de todas las mugeres del mundo, que tanto le enseñava la dueña sabia que más sabía la niña. Quando cumplió los ocho años que sabía fazer decender una nube y sabía andar encima quando ella quería» (319). A pesar de que desconocemos la génesis de la Melior francesa, ella misma explica al conde cómo adquirió sus cualidades sobrenaturales mediante arduos estudios¹⁶.

¹⁴ La dificultad en la concepción del héroe es un motivo presente en gran parte de los relatos caballescicos breves que forman parte esencial de los acontecimientos extraordinarios que determinan el destino heroico de los protagonistas (Luna Mariscal, 2011). El motivo folclórico de la dificultad en la concepción aglutina motivos menores en este texto: T513. *Conception from wish*, es decir, deseo de satisfacer la necesidad ante la incapacidad de tener hijos. Para su importancia en la literatura caballescica, véase Luna Mariscal (2011) y Lalomia (2012).

¹⁵ Según la clasificación de Thompson se corresponde con los siguientes motivos: D1925. *Fecundity magically induced*, D2161.3.11. *Barrenness magically cured* y T548. *Birth obtained through magic or prayer*.

¹⁶ «Maîtres oi de tos esciens / Par foies plus de deus cens. [...] / Les set ars tot premierement / Apris et soi parfitement. [...] / Après apris espirement, / Nigremance et enchantement. / Tant en reting et tant en soi, / Envers moi en sevent tot poi; / Cil qui puet faire tant d'effort / Qu'il sace bien argur et sort, / Et fesique et astronomie, / Et nigremance, lor aïe, / Tant seroit sages et poissans / Qu'il en feroit mervelles grans» [vv. 4591-4620]. «Tuve buenos maestros y de excelente reputación [...] En primer lugar, aprendí las siete artes, que conozco perfectamente. [...] Después aprendí hechizos, nigromancia y sortilegios. Retuve y asimilé tanto que, en comparación conmigo, todos saben muy poco. El que pueda

Como resultado, en la Melior castellana y francesa, de manera similar a la Dama del Lago en *Lancelot* en prosa, se resta al personaje de una parte importante de su carácter feérico o mágico, puesto que ya no se trataría de una criatura sobrenatural, sino de una mortal que habría aprendido artes mágicas, como indica Alvar (1991, 31).

Más allá de esta divergencia intensificada en el *Partinuplés*, tras la escena del animal-guía, en este tipo de relatos, el cazador llega a una fuente en la que descubre a una joven muy bella bañándose, como ocurre en *Graelent*, *Guingamor* y en *Melusina*: «partió pues Remondín de su muy amado señor [...] e assí caminando, se açercó a una fontayna fadada que era llamada la Fontayna de Sed [...] cavo la qual avía tres muy hermosas donzellas, entre las quales paresçía una de mayor autoridad que las otras, ca ella era la señora» (d'Arras, 1986, 16). En cambio, en *Lanval* el encuentro se produce en la tienda en que habitaba el hada dentro del bosque («de si qu'al tref l'unt amené, / ki mut fu beaus e bien asis / [...] Dedenz cel tref fu la pucele / flur de lis e rose nuvele» (France, 1977, 74-75).

La recurrencia del medio del bosque y del agua para el encuentro entre los enamorados es evidente¹⁷, y a pesar de que el encuentro del conde Partinuplés con su amada no se produce en dicho entorno de la naturaleza sino en el castillo de la emperatriz, el conde se adentra en las peligrosas Ardenas¹⁸ (al perderse durante la segunda caza¹⁹) hasta llegar a un río donde encontrará una nave aparentemente vacía que le llevará hasta Cabeçadoire, la tierra de la emperatriz, que en términos de estos esquemas podríamos considerar como la transformación del Más Allá. Por lo tanto, el agua en este caso representa la frontera que separa al mundo de los mortales con el Otro Mundo.

Esto nos lleva a la gran innovación de Melior frente a Melusina:

esforzarse tanto que aprenda mucho de augurios y de hechizos, de medicina, astronomía y nigromancia, y en su eficacia, sería tan sabio y poderoso que realizaría grandes prodigios» [186].

¹⁷ Gallais (1992) y Poirion (1982) estudian la asociación del hada y la fuente o las aguas dulces en general.

¹⁸ El bosque de Ardenne (Las Ardenas), que abarca regiones de Bélgica, Luxemburgo y Francia —escenario aún de sanguinarias batallas en las dos guerras mundiales— figura en muchas *chansons de geste*, como en la escena de caza del *Dauvel* estudiada por Armistead (2018, 135). Para más alusiones a las Ardenas en otras *chansons de geste*, véase Moisan (1986). La profusión de escenas en los cantares de gestas bretones del siglo XII explica su aparición en *Partonopeo de Blois* que continuará su versión castellana.

¹⁹ Este motivo se corresponde con el N771. *King (prince) lost on hunt his adventures* según la clasificación de Thompson.

mientras que la segunda se caracteriza por trasladarse al mundo de los mortales donde se relacionará con su enamorado, Melior, adoptando el motivo del rapto inherente a la estructura del modelo morganiano²⁰, transporta a su enamorado hasta su mundo. El conde Partinuplés es atraído por Melior que lo eligió de antemano y lo conduce a su reino mediante un señuelo mágico. De esta manera, la emperatriz se aleja de ambos modelos al realizar un viaje de ida y vuelta, puesto que se traslada al mundo de los mortales para cerciorarse de las noticias sobre la belleza del conde y, una vez allí, se enamora de vista y decide llevárselo a su mundo mediante una navegación guiada por una tripulación invisible a los ojos del conde²¹.

Así, el viaje al Más Allá, característico del folclore y clasificado por Thompson como F0. *Journey to otherworld*, en esta escena se desglosa en diferentes motivos. Por un lado, el animal-guía que conduce al héroe hacia el hada (F4. *Journey to otherworld as hunt* y F159.1 *Otherworld reached by hunting animal*), y por otro lado, la nave mágica tripulada por seres invisibles (D1123. *Magic ship*; D8. *Enchanted ship*; D8.1. *Hero goes aboard apparently uninhabited ship*; D1520.15. *Transportation in magic (enchanted) ship*; D1523.2. *Self-propelling (ship) boat*; y D1520.15.2 *Magic journey on ship during which passengers cannot see sailors and viceversa*). Esta combinación se produce también en el *Lai de Guigemar*, donde el protagonista, tras ser herido por el ciervo que intentaba atrapar en la caza, llega a un navío aparentemente sin tripulación: «denz quida hummes truver, / ki la nef deüssent garder / n'i aveit nul ne nul ne vit. [...] la nef est ja en halte mer! / od lui s'en vat delivrement» (France, 1977, 11).

Por lo tanto, esta parte inicial parece definir a Melior como un híbrido de los dos modelos puesto que, en un esquema melusiniano, iniciado con el motivo prototípico de la caza del animal-guía, se inserta la estancia del mortal en el Otro Mundo, propiciada por el viaje por medio acuático en un barco encantado por la propia emperatriz.

²⁰ Como indica Harf-Lancner (1991, 266), con el desarrollo de la novela bretona en la segunda mitad del siglo XII, el Rey Arturo y Morgana adquirieron una importancia creciente. Al mismo tiempo, la moda de la novela bretona introdujo en la literatura erudita los patrones narrativos y los temas de los cuentos maravillosos, entre los que destacaron el amor de un hada por un mortal que se lleva al otro mundo. Morgana se especializa en dicho secuestro de un mortal al que quiere convertir en su amante.

²¹ El encantamiento de Melior consiste en hacer invisible al conde ante los habitantes de Cabeçadoire, al tiempo que él tampoco puede verles a ellos ni a la propia emperatriz.

2.2. *Tabú*

Llama la atención que, en muchas ocasiones, cuando se produce el encuentro entre el mortal y el ser sobrenatural se revela solo en ese momento que la llegada del mortal ha sido planificada por el hada²². En cambio, en otros casos que ya hemos visto, ya sea *Lanval* o el *Partinuplés*, este hecho se conoce desde el inicio del relato. Independientemente de que el lector sea consciente de esto previamente al personaje humano,

In every case the woman does the wooing. Even before the mortal arrives, she knows and loves him, and she has come for the sole purpose of meeting him and declaring her affection. Her love is irresistible, and she bestows it where she wills (Cross, 1915, 31).

Así, como indica Luna Mariscal (2012, 609), Melior, junto con otras protagonistas de la literatura caballeresca (Viana, Magalona y Clarmonda), se corresponde con el tipo de doncella enamorada, que, lejos de ser una mujer pasiva y obediente, destaca por su iniciativa en el plano amoroso. En este sentido, «la première nuit d’amor surprend le lecteur, car il ne s’attend pas à une fée séductrice et entreprenante qui, comme dans *Le Lai de Lanval* de Marie de France, va offrir généreusement son corps et ses richesses au héros» (Müthlerer, 2011, 170).

Sin embargo, llama la atención que tanto en *Graelent* como en *Partinuplés*, las damas aparentan no conocer al enamorado e incluso fingen asustarse por su presencia supuestamente inesperada. En el caso de *Graelent*, Schofield indicaba «the inconsistency here lies in the fact that the lady, thought at first apparently surprised and terror-stricken, later betrays the fact that she already knows her would-be captor and in fact has come to the fountain for the special purpose of meeting him» (Cross, 1915, 32). En el caso de Melior, cuando encuentra al conde en su cama, se asusta fingiendo no saber quién es y comienza a rezar a la Virgen —mostrándose fiel creyente— con el fin de calmar los posibles temores del conde que podían

²² Por ejemplo, en *La linda Melosina* el hada escusa a Remondín ante las otras doncellas «ca ella savía bien, como oyres, la ventura que avía a Remondín acaesçido» (d’Arras, 1986, 16).

surgir ya que la emperatriz se presenta invisible ante él²³.

Esta reacción fingida obedece a la concepción demoníaca de la emperatriz por parte de la madre del conde y el arzobispo, quienes temen que Partinuplés esté siendo engañado por un ser diabólico²⁴, de la misma forma que atribuían a Melusina cualidades diabólicas por convertirse en un ser monstruoso (mitad serpiente, mitad mujer) los sábados. Schindler-Dufaux ha explicado esta faceta de Melior considerándola un reflejo de la sociedad en la que se contextualiza la obra: «l'amour pour un être surnaturel, voire simplement "anormal" aux yeux de cette société, est considéré comme inspiré par le diable et donc condamnable» (1996, 183). Como ha analizado LeGoff (1991, 12), durante la alta Edad Media (siglos V al XI) el cristianismo fue elaborando un sistema de referentes negativos en torno a la magia. Esta concepción se intensificó en tiempos de la versión de *El libro del conde Partinuplés*: ante los intentos de autoridades eclesiásticas y civiles por acabar con las prácticas mágicas, en 1410 entró en vigor la ley de Don Juan II «contra los que usan de hechicerías y adivinanzas y agüeros y otras cosas defendidas» (Russel, 2001, 287), que imponía la pena de muerte como único castigo ante toda una serie de prácticas mágicas como hechizos, encantamientos, cercos...

Por lo tanto, resulta coherente que dentro de los textos se refleje la visión de la sociedad respecto a lo maravilloso y, como resultado, Melior se presente como una devota cristiana que intenta apaciguar los miedos del conde que reflejan los propios de una sociedad que teme que cualquier hecho sobrenatural tenga un origen diabólico. La acomodación de este

²³ «[Melior] començose de santiguar porque no entendiese el doncel que era tierra de pecados [...] y porque él no oviessa miedo, dixo assí: –Sancta María, dime, ¿qué cosa es esta que aquí está echada en mi cama?» (329). En *Partonopeo de Blois*, Melior también hace referencias a la Virgen pero no se explicita la intencionalidad de las mismas.

²⁴ De hecho, en *Partonopeo de Blois* como indica Lecouteux, el término «hada» presenta unas connotaciones negativas al aparecer únicamente en boca «des opposants qui cherchent à détourner le héros d'un amour néfaste à leurs yeux» (1978, 2). Paralelamente, en *El libro del conde Partinuplés* el término «hada» es utilizado únicamente por la madre del conde, la sobrina del Papa y el Obispo. Su empleo presenta una connotación tan negativa que Partinuplés responde de la siguiente manera a su madre: «El conde le pidió por merced a su señora madre que no le dixese "hada", que ella no lo era, mas que era de las más nobles dueñas del mundo y que si Dios le dexase cumplir los dos años, que ella vería si era hada o otra cosa» (357).

prototipo a este contexto ideológico y cultural de recepción también justifica la explicación de los poderes de Melior al inicio del relato y la consecuente reducción de su componente feérico, que ya hemos comentado, puesto que estaba condenado en el Cuatrocientos.

A pesar de esta variación, la imagen que se ofrece de la mujer en estos relatos melusinianos es menos sumisa y más transgresora que las féminas que solían protagonizar relatos medievales. De hecho, Melior advierte al conde que haber perdido la virginidad con él no supone someterse a él:

Agora, donzel, vos no pensedes que porque avedes fecho conmigo vuestra voluntad que me tenedes a todo vuestro mandar. Por todo ello no me doy nada yo, qu'el señorío es en mi poder después de Dios. Ca piensan los hombres que después que aquesto han fecho o librado, que tienen las mugeres a todo su mandar (332).

Además, en el caso del *Partinuplés* entra en juego otro orden, el de la jerarquía. Melior realiza esta advertencia al conde no solo como mujer, sino como emperatriz, puesto que una declaración así por parte de una dama del siglo xv a un hombre sería impensable. Por lo tanto, se superponen dos órdenes: el jerárquico, como emperatriz soberana que apercibe al conde acerca de su poder; y el genérico, como mujer transgresora que advierte al hombre de su valía.

Con referencia a los *lais* bretones y textos célticos que comparten este motivo, Cross afirma que: «She is, however, never coerced into becoming the mistress of anyone, and when she joins fortunes to those of a mortal, she proposes her own conditions, which must be fulfilled to the letter of the lover is to enjoy her favor» (1915, 31). Este prototipo se caracteriza principalmente por la imposición de un tabú, motivo muy común que ha sido recogido por Thompson en su índice: C901.1.3. *Tabu imposed by lover*.

El tabú impuesto varía de un relato a otro. Por un lado, en el caso de Melusina, debido a su castigo y maldición, no puede ser vista por su enamorado los sábados (C300. *Looking tabu*; C310. *Tabu: looking at certain person or thing*; C311.1.2. *Tabu: looking at fairies*). Por otro lado, en *Lanval*, *Graelent* y *Guingamor* los personajes no pueden hablar de su relación, aunque desconocemos la causa (C31.9. *Tabu: revealing secrets of supernatural wife*). Por su parte, Melior, que se ha presentado invisible ante su enamorado, le impone

respetar su invisibilidad en el plazo de dos años, tiempo impuesto por los reyes para encontrarle marido (C300. *Looking tabu*; C310. *Tabu: looking at certain person or thing*; C311.1.2. *Tabu: looking at fairies*; C311.1.2.1 (L). *Tabu: heroine forbids lover to look at her before a certain time is up (two years)*).

Así, el tabú permite proteger al ser sobrenatural, ya que «dans toutes les légendes mélusiniennes l'être surnaturel n'est pas libre de faire ce qu'il veut et, pour cette raison, il impose le respect d'un interdit qu'il ne doit pas non plus transgresser» (Lecouteux, 1982, 84). Las hadas imponen un tabú para evitar que se conozca su carácter sobrenatural, por lo que la pareja deberá convivir con dicha restricción durante un periodo ilimitado. En cambio, en el caso de Melior, la prohibición responde a un intento de impedir que los tutores de la emperatriz conozcan que ha seleccionado a su futuro marido de forma muy temprana, como se desprende del fragmento que nos dice que: «ella caería en grand vergüença, por quanto los reyes sus tutores y el imperio le havían dado de plazo dos años para que tomasse marido, y ella se avía aventajado de lo tomar ante de los tres meses» (328), prueba de la intensidad de su amor a primera vista. Por ello, el tabú en el *Partinuplés* se aleja del carácter sobrenatural de las variantes melusinianas, y adquiere una función social, que permite establecer una fecha límite a partir de la cual el conde y la emperatriz podrían vivir en total normalidad.

En conclusión, Melior se presenta como una doncella transgresora, capaz de modificar por su libertad de decisión los cauces de la narración, que impone un tabú de forma similar a Melusina y sus variantes, aunque con un objetivo más concreto y racionalizado, que reduce lo maravilloso al hilo del inicio del propio relato: la declaración del ardid de Melior en el motivo de la caza y la justificación de sus conocimientos mágicos.

2.3. *Ruptura del tabú*

En todos los relatos el ser humano acepta la imposición del tabú y promete no infringirlo. De la misma manera, como se ha adelantado en el esquema de este tipo de textos al inicio del trabajo, todos los personajes terminan incumpliendo su promesa. Para cometer esta traición, resulta

fundamental que el mortal vuelva al mundo de los humanos donde se reencuentra con familiares o con el rey del que es vasallo. Como analiza Lecouteux esta separación de los amantes se realiza de dos formas diferentes:

- Dans un groupe de légendes d'origine celtique, la fée pousse le héros à partir et fixe, avant son départ, les modalités des futures rencontres (Lanval, Melusine [...]).
- Dans un groupe de légendes d'origine romance, le héros est pris du désir de revoir les siens et demande à la fée l'autorisation de la quitter (Partinuplés). (1978, 298).

A diferencia de *Melusina* y el resto de relatos que estamos comparando, donde el mortal realiza un único viaje, en *Partinuplés* el conde se desplaza en dos ocasiones a Bles. Durante estos episodios de separación de los mortales los caballeros son llevados a transgredir el tabú, bien por influencia de algún familiar como en *Melusina* o *Partinuplés*, o bien por la actuación del rey en *Lanval* y *Graelent*.

Así, una vez transgredido el tabú (C900. *Punishment for breaking tabu*) el siguiente paso en común de la estructura de los textos melusinianos es la pérdida del ser sobrenatural (C932. *Loss of wife (husband) for breaking tabu*). Esto es precisamente lo que ocurre en *Melusina*: el hada desaparece convertida en serpiente de modo que finaliza su participación en el relato («ella se fue así que jamás supieron a qué fue venida ni qué fue della hecho», d'Arras, 1986, 162). En este caso la separación de los amantes es definitiva.

No obstante, este desenlace presenta variaciones. Por ejemplo, en *Lanval*, el hada vuelve a reunirse con el protagonista mortal para ayudarlo, aunque de forma similar a Melusina, esta hada finalmente desaparece. En el caso de *Graelent*, *Guigemar* y *Guingamor*, tras transgredir el tabú, el hada huye pero, de nuevo, se trata de una separación temporal, ya que vuelve a ayudar a su enamorado con la diferencia de que los tres relatos finalizan con la pareja reunida. Así, al desenlace trágico que culmina en la mayoría de textos melusinianos medievales y en libros de caballerías como el *Amadís* primitivo, *Tirant lo Blanc* o *Lancelot*, se suman casos afortunados, entre los que también se encuentra el *Partinuplés*, que, como señala Vian Herrero, «parece tener programado su final feliz desde el título: *Historia del noble y*

esforçado cavallero el conde Partinuplés, emperador de Constantinopla» (1989, 296). Pero, además, en el caso del relato que nos ocupa, Melior no desaparece, sino que manda matar a Partinuplés para expulsarlo de Cabeçadoire²⁵, quien finalmente huye. Como consecuencia de la diferente localización de los hechos fruto de la adopción del motivo del rapto del héroe propio de los relatos morganianos, no es Melior quien se desplaza como en las narraciones melusinianas, sino que es Partinuplés el que regresa a su mundo.

Independientemente del resultado del desenlace, en estos relatos la ruptura del tabú conforma la parte final de la narración. Sin embargo, en el *Partinuplés* constituye su punto de inflexión: «el relato de las consecuencias de la ruptura entre el mortal y el hada que apenas interesan a los cuentos fantásticos, en cambio ocupan la mitad de esta novela» (Bermejo Larrea, 2004, 207).

La separación de los amantes no se produce de forma definitiva, sino que el conde va a tener que superar una serie de pruebas (H135.4. *Quest for vanished husband*) gracias a la colaboración de una serie de ayudantes (H1235. *Succession of helpers on quest*), para recuperar el amor de Melior y, tras obtener su mano, ser nombrado emperador de Constantinopla, de acuerdo con la estructura tradicional caballeresca del héroe masculino activo que a través de las armas trata de obtener el amor de la heredera del trono. Según Cross, «from the standpoint of narratives interest also the recovery of the fairy mistress would prove more attractive to the writers of mediaeval romance. It offered endless opportunities for the introduction of thrilling and marvelous adventures through which the hero must pass ere he won back his lady-love» (1915, 59).

Además, esta *amplificatio* respecto al esquema prototípico de los desarrollos melusinianos, marca también un cambio en el personaje de Melior²⁶: tras la ruptura del tabú, el encantamiento de invisibilidad llevado a cabo por la emperatriz desaparece (D789.4. *Disenchantment by breaking tabu*) y con ello,

²⁵ «Bien traidor, que como pasastes lo más, passárades lo menos, que no avíades de esperar sino cinco meses, fuéades señor de mí y de todo mi imperio; y agora vos avedes perdido a mí y a todo lo mío. Agora vos faré matar en quanto venga el día, que todo lo otro vos perdonava salvo esto que vos avedes fecho» (362).

²⁶ Hosington (1991), Mühlethaler (2011) y Luna Mariscal (2012) han llamado la atención en sus trabajos sobre esta transformación radical del personaje.

La mujer independiente, conocedora y activa de la primera parte de la obra deviene un ser desvalido y desesperado, en la mejor tradición de la «dama cuitada y necesitada», muy lejana ya del hada que rapta al mortal elegido en la forma más típica del folclor, el de la persecución extraordinaria que conduce al encuentro de lo sobrenatural (Luna Mariscal, 2012, 541).

Melior, convertida en víctima por la transgresión del tabú de su enamorado como le ocurrió a Melusina, se aleja en la segunda parte del relato de su papel activo, del que toma el relevo Partinuplés, lo que la convierte en una joven que sufre igualmente por su enamorado tras expulsarle de su mundo: «padecerá la angustia de su deshonor, que ahora todos conocerán, y la amenaza de un matrimonio no deseado» (Luna Mariscal, 2013, 257). No obstante, previamente a su cambio de actitud, en el momento en que el tabú es transgredido, Melior se comporta como una *belle dame sans merci*, puesto que, como hemos mencionado, decide ordenar su muerte, obviando las plegarias del conde y de su hermana Urracla y mostrándose sin ningún tipo de piedad²⁷. Así, del hada-amante generosa y protectora evoluciona a la Melior sin piedad y, finalmente, se convierte en la emperatriz doliente y pasiva. De esta manera, el carácter transgresor e insumiso de la protagonista femenina que llamaba la atención de Melior se ve reducido a una princesa dominada en un mundo de hombres, puesto que dependerá de la decisión de sus tutores para encontrar esposo y heredero del imperio. En conclusión, «la disparition de la fée dans *Partonopeus de Blois* apparaît ainsi comme une rupture registrable: à la chanson de femme, dont l'aube est une des variétés fondamentales, se substituent la logique du grand chant courtois et le point de vue masculin, expression de la doxa féodale» (Mühlethaler, 2011, 172).

Como se puede observar, una vez transgredido el tabú, Melior se aleja del modelo de Melusina, puesto que, en lugar de desaparecer, continúa siendo partícipe del relato pero adoptando una actitud pasiva y sumisa, completamente contraria a la del inicio del relato y por ende, a la del hada amante prototípico que realiza el cortejo de su enamorado.

²⁷ «Bolvió Urracla a la señora su hermana Melior, tornole a besar las manos, rogándole y pidiéndole por merced que oviessse piedad dél, que no muriesse así, pues que no fue en él. Todavía dixo la emperatriz que había de morir» (364).

3. Conclusiones

A través del análisis de los motivos y prototipos en torno a los que se configura la protagonista femenina de *El libro del conde Partinuplés* se observa cómo Melior sienta sus bases sobre el prototipo de hada-amante que presenta una serie de motivos característicos de Melusina que permiten establecer la estructura del relato: la caza y el animal-guía, el tabú y la ruptura de dicho tabú.

No obstante, Melior se aleja de este prototipo al insertar el rapto del mortal característico de los esquemas morgonianos puesto que la relación entre el mortal y el ser sobrenatural tiene lugar en el Otro Mundo. Asimismo, a diferencia de los desarrollos melusinianos donde la ruptura del tabú supone el final del relato, en el *Partinuplés* interesa la recuperación de la amada a través de unas pruebas que tendrá que superar el héroe en detrimento de la actitud transgresora inicial de Melior, quien se convertirá en un personaje pasivo y doliente.

A todo ello se suma la intensificación del proceso de racionalización que sufre el *Partinuplés*: desde el inicio conocemos que tras el episodio de la caza del animal-guía se encuentra la planificación de Melior, quien no es considerada un ser sobrenatural absoluto, sino un personaje dotado de conocimientos mágicos, lo que explica tanto su cambio de actitud una vez se rompe el encantamiento, como la mayor concreción del tabú que adquiere un carácter social.

Esta justificación de lo sobrenatural, inexistente en los relatos bretones y que se esboza en la *Linda Melusina*, afecta de manera más intensa al desarrollo global del *Partinuplés*, fruto de una actualización progresiva al contexto: en el paso del cuento o del folclore a la novela se requiere una explicación de lo maravilloso. Este cambio tiene lugar en la creación y la reescritura de los relatos medievales al ser necesario justificar los hechos que sobrepasan la lógica como resultado de una transformación en los esquemas utilizados antiguamente en las narraciones²⁸. Se produce una reducción de lo maravilloso absoluto característicos de estos esquemas de la

²⁸ Proceso que, como insiste Mérida Jiménez también se produce en el *Amadís de Gaula*: «A lo largo del *Amadís de Gaula* se produce un firme deslizamiento de la materia sobrenatural, que parte de la maravilla artúrica (libro I), transcurre por cauces en los que la magia racionaliza o cristianiza cualquier brote que

unión de un ser sobrenatural con un mortal donde lo sobrenatural no precisa ningún tipo de explicación.

En conclusión, la protagonista del *Partinuplés* se configura en torno a una serie de prototipos y motivos que permiten establecer tanto el tema como la estructura de la narración. No obstante, a pesar de que responde a dicho arquetipo, no se cumplen en su totalidad todos los elementos fruto de la originalidad del autor, la conjugación de diferentes influencias y la acomodación al nuevo contexto de recepción. Por lo tanto, la innovación y la tradición se combinan dando lugar a relatos novedosos pero que permiten que este tipo de obras fueran asimiladas más fácilmente por los lectores.

Como resultado, la primera parte del *Partinuplés*, que se articula en torno al relato feérico de los amores entre un hada y un mortal, evoluciona, en la segunda parte, hasta convertirse en un relato caballeresco en el que su protagonista masculino consigue el imperio mediante la victoria en un torneo por la conquista de la heredera del trono.

§

remotamente se le pueda vincular (sin apenas fisuras en los libros II y III), hasta alcanzar una absoluta asimilación religiosa (libro IV), cuando llega a introducirse ambiciosamente la noción providencial del milagro para justificar y reducir la heterodoxia que pudiera escapar a los límites impuestos» (2015, 159).

Bibliografía citada

- Aarne, Antti, *The types of the folktale. A classification and bibliography*, trad. Stith Thompson, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum, Fennica, 1961.
- Almqvist, Bo, «The Mélusine Legend in the Context of Irish Folk Tradition», *Béaloideas*, 67 (1999), pp. 13-69.
- Alvar, Carlos, «Mujeres y hadas en la literatura medieval», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1991, pp. 21-34.
- Armistead, Samuel G., «Sobre cerdos y ciervos en *La caza de Celinos* y un motivo pre-romano», en *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán*, eds. Elena Romero y Aitor García Moreno, Madrid, CSIC, 2011, pp. 129-144.
- Arras, Jean d', *Historia de la linda Melosina*, ed. Ivy A. Corfis, Madison, Hispanic seminary of Medieval Studies, 1986.
- Bermejo Larrea, Esperanza, «Hacia una definición de la función de la mujer en *Partonopeus de Blois*», en *Isla Abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, La Laguna, Universidad de La Laguna, vol. 1, 2004, pp. 195-212.
- Boje, Christian, *Über den altfranzösischen roman von Beuve de Hamtone*, Halle, Max Niemeyer, 1909.
- Camarena Laucirica, Julio, *Catálogo del cuento folklórico español: cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos D. L., 1995.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El *Motif-Index* de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballeresca», *Historias fingidas*, 8 (2020), pp. 5-54.
- Cortés Ibáñez, Emilia, «Eros y Psique en la tradición oral de España e Hispanoamérica», en *Actas del xiv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de Julio de 2001*, coords. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, vol. 1, 2004, pp. 347-354.
- Espinosa, Aurelio M., *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de*

- España por Aurelio M. Espinosa*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija de Filología, 1946-1947.
- Facon, Manuela, «Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente (Confisyón del amante, I, XXVII)», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. María Jesús Lacarra Ducay, eds. lits. Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 437-448.
- France, Marie de, *Les lais de Marie de France*, Jean Rychner (ed.), París, Honoré Champion, 1977.
- , *Los lais de María de Francia*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987.
- Gallais, Pierre, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- Garcés, Paola. «Jofré, el caballero que no conoce el miedo», en *Palmerín y sus libros: 500 Años*, eds. Aurelio González *et al.*, México, D.F., El Colegio De México, 2013, pp. 467-474.
- Hans-Jörg, Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, I, 2004.
- Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984.
- Hosington, Brenda, «Voices of protest and submission: portraits of women in *Partonopeu de Blois* and its Middle English translation», *Reading Medieval Studies*, 17 (1991), pp. 51-75.
- Lalomia, Gaetano, «La concepción y el nacimiento del héroe (T500-599): un motivo con variaciones», *Revista de Poética Medieval*, 26, 2012, pp. 169-186.
- Lecouteux, Claude, «La structure des légendes mélusiniennes», *Annales*, 33, 2 (1978), pp. 294-306.
- , *Mélusine et le Chevalier au cygne*, París, Payot, 1982.
- Le Goff, Jacques, «Mélusine maternelle et défricheuse», *Annales*, 26 (1971), pp. 587-622.
- , *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991. *Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves

- Baranda, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1995, 1, pp. 317-415.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, «De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves», *Atalaya. Revue d'études médiévales romances, Regards médiévaux sur la femme*, 12 (2011), accesible en línea en <<http://atalaya.revues.org/733>> [Consultado el 10.11.2020].
- , «Hacia una tipología del personaje femenino en las historias caballerescas breves», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*, coords. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 601-611.
- , *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- , «El motivo y los libros de caballerías», *Lingüística y literatura*, 74 (2018), pp. 78-90.
- Mérida Jiménez, Rafael M., «Magia, hechicería y sexualidad en la narrativa caballerescas temprana: tres identidades perversas y domesticadas», en *Perverse identities*, ed. Flocel Sabaté, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 147-169.
- Moisan, André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées*, vol. II, Geneva, Droz, 1986.
- Mühlethaler, Jean-Claude, «Translittérations féeriques au Moyen Âge: de Mélior à Mélusine, entre histoire et fiction», *Études de lettres*, 289 (2011), pp. 167-190.
- Paredes Núñez, Juan, «La leyenda genealógica de Dona Marinha (Función y actualización del mito de Melusina)», en *In Antiqua et nova romanía. Estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar en su sexagesimoquinto aniversario*, Granada, Universidad de Granada, vol. 2, 1992, pp. 243-53.
- , «Leyendas peninsulares en los nobiliarios medievales: una variante peninsular de la leyenda de Melusina», *Cultura Neolatina*, 53 (1993), pp. 215-27.
- , «Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. María Jesús Lacarra

- Ducay, eds. lts. Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 899-912.
- Partonopeus de Blois. A French Romance of the Twelfth Century*, ed. Joseph Gildea, Villanova University Press, Pennsylvania, 1, 1967.
- Partonopeo de Blois. Novela francesa anónima del siglo XII*, ed. y trad. Esperanza Bermejo Larrea, Murcia, Editum, 2011.
- Peete Cross, Tom, «The Celtic Elements in the Lays of “Lanval” and “Graelent”», *Modern Philology*, 12, 10 (1915), pp. 585-644.
- Poirion, D., *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- Prieto Lasa, Ramón, *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tradición Melusiana*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.
- Romero Tobar, Leonardo, «Melusina aludida en textos literarios españoles», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 43 (1988), pp. 513-524.
- Russel, Peter E., «La magia, tema central de *La Celestina*», en *Estudios sobre «La Celestina»*, coord. Santiago López Ríos-Moreno, Madrid, Istmo, D. L., 2001, pp. 281-311.
- Schindler-Dufaux, Jacqueline, «De Melusine à diablesse: un aspect de Meilior/Meliur dans les romans *Partonopeu de Blois* et *Partonopier und Meilior* de Konrad von Würzburg», en *Melusine. Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, 13 et 14 Janvier 1996*, eds. Danielle Buschinger y Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, 52), 1996, pp. 181-184.
- Thompson, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- Torralba Ruberte, Ángela, «De *Partonopeo de Blois* a *El libro del conde Partinuplés*: la reescritura del mito de Eros y Psique», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. María Jesús Lacarra Ducay, eds. lts. Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 1071-1086.

- Vian Herrero, Ana, «Eros frente a Psique. De la instauración narrativa a la perversión interpretativa. Eros literario de parejas desiguales», en *Eros literario: Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 293-312.
- Wilhite, Valerie Michelle, «La metamorfosis de un hada: Melusina en las versiones medievales de Jean d'Arras y Coudrette y en *El Unicornio* de Mújica Láinez», *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 3 (2011), pp. 23-32.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Señales de amor: rastros de perspectivas de amor en Perión, Galaor y Amadís

Carlos José Cabello López

(Universidad de Salamanca)*

Abstract

Las diferentes nociones medievales del *amor hereos* varían según dicta el discurso médico, clerical y literario. El *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo logra preservar las complejidades de la enfermedad de amor de diferentes formas y en varios de sus caballeros. Las señales de amor de Perión, Galaor y Amadís y las estrategias que asumen para remediarlas son producto de cómo las ideas medievales abrieron paso a la creación de tópicos literarios. Estos ecos de la complicada comprensión medieval del amor evocan más el espíritu del *Amadís primitivo* que la ingeniosa prosa de Montalvo.

Palabras clave: Amadís de Gaula, amor hereos, amor cortés, síntomas, señales de amor

The different medieval notions of *amor hereos* vary as dictated by the medical, clerical, and literary discourses. Garci Rodríguez de Montalvo's *Amadís de Gaula* manages to preserve the complexities of the sickness of love in different ways and in several of its knights. Signs of love in Perión, Galaor and Amadís and the strategies they assume to remedy them are the product of how medieval ideas gave way to the creation of literary topics. These echoes of the complicated medieval understanding of love evoke the spirit of the *Amadís primitivo* more than Montalvo's skillful prose.

Keywords: Amadís de Gaula, amor hereos, courtly love, symptoms, signs of love



* Este trabajo deriva de un Trabajo Final de Máster realizado bajo la dirección de Francisco Bautista Pérez, PhD. para el programa graduado *Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (2019-2020) de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

1. El *Amadís de Montalvo* y el debate medieval del amor

La naturaleza literaria del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo es temporalmente híbrida. La obra de Montalvo trata temas, tópicos e ideas particularmente medievales renovados por una visión caballerescas nueva propia del refundidor de Medina del Campo: retiene el aire cortesano de los romances artúricos que inspiraron las composiciones anteriores del *Amadís primitivo*¹ y lo ensalza con una redefinición de la caballería cortesana al servicio de la ginococracia (Smith, 2000, 318-319) y una nueva sensibilidad heroica jamás vista anteriormente en el género de los libros de caballerías (Ruiz, 1948, 187). La refundición de Montalvo comparte su visión nostálgica del pasado feudal y su cultura cortés con otras refundiciones modernas de romances caballerescos relativamente coetáneas a su *Amadís*, como *La muerte de Arturo* de Thomas Malory y el *Orlando furioso* de Ariosto (Triplette, 2020, 18). Pese a su nueva construcción de las «historias fingidas» y el éxito abrumador de su refundición en España y el resto de Europa (Lucía Megías, 2008, 100), es evidente que el *Amadís* de Montalvo conserva mucho de sus antecedentes medievales pese a su relevancia en la temprana modernidad. Uno de estos elementos medievales presentes en la obra es el amor cortés, y con él varios y variados argumentos del *amor hereos* que surgen de las diferentes perspectivas de amor del pensamiento medieval. Sea la moral cristiana, la medicina de la época, y los tópicos trovadorescos, estas tres corrientes se manifiestan en los síntomas de amor y el comportamiento amoroso de varios de los caballeros principales del linaje de Amadís². Al observar las instancias amorosas de caballeros como el rey Perión y sus hijos Amadís y Galaor, podemos analizar sus comportamientos como enamorados e

¹ El *Amadís de Gaula*, en específico la versión primitiva anterior a Montalvo, es considerado «el representante más original e importante de la tradición artúrica en la literatura castellana medieval» (Ramos, 2015, 364). Las peripecias aventureras y amorosas de su protagonista surgieron alguna vez de la imitación de los modelos caballerescos de Lanzarote y Tristán de la materia artúrica (Gómez Redondo, 1999, 1543).

² La investigación original de la que deriva esta publicación limita el estudio de los casos amorosos de Galaor y Amadís al Libro I. El linaje de Amadís presenta cuatro modelos heroicos corteses (y por ende, amorosos) a lo largo de la obra: Amadís, Galaor, Agrajes (primo) y Florestán (medio hermano); cfr. Gómez Redondo (1999, 1575).

identificar dentro del texto ecos y residuos de las diferentes perspectivas medievales del amor pasional.

Antes de analizar cada caso hemos de resaltar los elementos en común. El amor pasional presente en el *Amadís* corresponde al amor cortés. Es un elemento esencial del género de los libros de caballerías que surge de los tópicos celtas arcaicos y las tradiciones trovadorescas de carácter cortés (Cacho Blecua, 2012, 123) que se manifestaron en los romances artúricos que inspiraron al *Amadís primitivo* (Ramos, 2015, 364). Martín Romero define los elementos esenciales y recurrentes del amor cortés:

El amante ha de ser obediente a su dama; asimismo ha de mantenerse fiel y leal. Ha de guardar el secreto de amor y evitar así a los calumniadores (los «lauzengiers» provenzales o los «mezcladores» de la literatura castellana), porque el amor se contempla especialmente fuera del matrimonio, es un amor adúltero. El amante considera que su amada es un ser superior a él, por ello, para expresar sus sentimientos acude al lenguaje del feudalismo: en el que él se ve como el vasallo, mientras que su amada es su señor feudal (de ahí que se utilice el masculino para referirse a ella: «midons» o, en castellano, «mi señor»), a la que debe el servicio de amor, calco del servicio feudal. En ocasiones, la distancia entre amante y amada aumenta hasta el infinito, de manera que la dama se convierte en el dios del amante; esto se ha llamado la religión de amor (Martín Romero, 2008, 126).

Como se puede observar en las narraciones caballerescas medievales españolas, el *Amadís* adapta muchos de estos elementos del amor cortés con la marcada excepción de la naturaleza adúltera de la relación entre el caballero y su dama (Place, 1956, 527)³. La transformación del texto empleada por Montalvo queda señalada en su prólogo, donde admite que «corrigióle de los antiguos originales que estaban corruptos y mal compuestos en antiguo estilo» (*Amadís, Prólogo*, 225), y Rafael Ramos señala que «agregó numerosas digresiones de carácter moral, religioso y político, especialmente en alabanza a los Reyes Católicos» (2015, 369). Los esfuerzos de la academia para estudiar el *Amadís primitivo* a base de los

³ La única relación cortés adúltera presente en el *Amadís* es la de don Guilán el Cuidador y Brandalisa, la esposa del duque de Bristoya. El marido cruel muere en combate contra los caballeros de Lisuarte, evento que abre el camino para que la viuda pueda casarse con su amante; cfr. Ramos (2015, 374).

pocos referentes que atestiguan su existencia (entre ellos la propia refundición de Montalvo) han encontrado que el Libro I es el más cercano en temáticas, tópicos caballerescos artúricos y estilo narrativo a lo que fue alguna vez el *Amadís primitivo* (Place, 1956, 523), o por lo menos alguna de sus composiciones. A medida que la narración progresa hacia el Libro IV, el mismo que Montalvo atribuye como suyo a través del tópico del manuscrito encontrado (García Rojas, 2012, 49), la integración de elementos renacentistas y políticos de su refundición se hacen cada vez más evidentes. Pese a estas influencias particulares tras su pluma que enmiendan su desenlace trágico original (Lida de Malkiel, 1953, 289) y abren camino las cruzadas de *Las sergas de Esplandián* (Gómez, 1999, 1550), el *Amadís* refundido conserva los elementos esenciales del amor cortés, aun cuando manifiestan ideas ajenas a la periferia moral de su refundidor (Raymond, 1997, 93).

Los tres casos presentan numerosas señales de amor, que en la medicina medieval eran llamadas síntomas del *amor hereos* o amor heroico. Esta enfermedad de amor fue estudiada desde antes de la Edad Media, si tomamos en cuenta los textos de Galeno (Lobato, 2012, 114-115; Lacarra, 2015, 31-33) y se creía que solo se manifestaba en los nobles (Lacarra, 2015, 30). Tratados médicos medievales como el *Lilio de medicina* de Bernardo de Gordonio discuten las causas de la enfermedad de amor y sus variados remedios, de acuerdo a las teorías antiguas que aún se conservaban en el canon médico del Renacimiento, como la teoría hipocrática de los humores básicos (Lacarra, 2015, 30-31). La edición sevillana de 1495 es contemporánea de Montalvo, y es referencia suficiente para reconocer la relevancia de las teorías médicas medievales durante la España de la temprana modernidad. Por otro lado, pensadores eclesiásticos elaboraron tratados moralistas sobre el amor con la intención de advertir al lector de los males que el loco amor puede traer a Dios, al alma y al próximo. Destacamos el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo, en cuyo discurso religioso se manifiestan diferentes nociones del amor e incluso síntomas corporales y espirituales. Otro tratado de esta índole es el *Tratado de amor* (siglo XV) atribuido a Juan de Mena, donde se estudia el tema amoroso desde una postura crítica más teórica y laica que el *Corbacho*. Con estos dos referentes discursivos

podremos observar las implicaciones que tiene el amor y sus señales con los caballeros del *Amadís de Gaula*.

Por último, es importante reconocer la variedad que constituye el entendimiento medieval del amor: los diagnósticos médicos, los discursos eclesiásticos de la naturaleza del loco amor, y los tópicos amatorios de la lírica trovadoresca solían entrecruzarse en sus esfuerzos individuales de comprender el fenómeno de amor. Principalmente los argumentos médicos y los eclesiásticos se encuentran en constante disonancia con respecto a los remedios del *amor hereos* (Lacarra, 2015, 42). Curiosamente ambos discursos desarrollan una intertextualidad con diferentes recursos y tópicos literarios de carácter amatorio como el *fin'amors* de los trovadores, el amor cortés de los romances, y las diferentes progresiones amorosas como el *Gradus amoris*. «La fusión de componentes científicos y literarios en la descripción de la enfermedad de amor tuvo un gran desarrollo en la literatura latina y medieval» (Lacarra, 2015, 33), y las repercusiones de esta fusión tan temprana en la Edad Media condujeron a una continua atención a la interpretación social y psicológica de la enfermedad de amor. El *amor hereos*, considerado «fantasía literaria» en el siglo XII, se transforma en realidad social de ahí en adelante (Lacarra, 2015, 41). Esta es la razón por la cual interpretaremos las señales de amor de Perión, Galaor y Amadís desde diferentes perspectivas que se aglomeraron en el debate para la comprensión del *amor hereos*. Observaremos síntomas que están bien documentados en la medicina como otros que solo pueden evaluarse desde la literatura trovadoresca que primero compuso estas progresiones amorosas. Para esto último, Cacho Bleuca señala dos códigos de amor trovadorescos que utiliza para medir el progreso amatorio de Amadís (1979, 181): los Grados de amor o *Gradus amoris* presentes en fuentes latinas como Horacio y Ovidio (Friedman, 1965, 171 y 178)⁴, y los «Escalones de amor» derivados de un *salut d'amor* anónimo datado entre 1246-1265 (Riquer, 1975, 90-91). Estas mismas medidas serán utilizadas para estudiar a los demás caballeros.

⁴ Friedman nos brinda un estudio detallado de la aparición del tópico de la progresión de amor, el cual aparece codificado en cinco grados tan temprano como en el siglo III y IV A.D. Su resurgimiento en la Edad Media se debe a los comentarios en manuscritos, y tanto fuentes clásicas como medievales señalan variantes del tópico representadas en progresiones de cuatro a seis grados (1965, 172).

Escalones de amor	Traducción	Descripción
<i>Fenbedor</i>	Tímido	El enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama hasta que ella le da ánimos para que exprese su pasión.
<i>Pregador</i>	Suplicante	El enamorado ruega para que la dama le otorgue dádivas o prendas de afecto, incluyendo dinero.
<i>Entendedor</i>	Enamorado tolerado	El amante recibe las dádivas o prendas de la dama.
<i>Drutz</i>	Amante	La dama lo acepta en su lecho.

Tabla 1. Traducción y descripción de los cinco Grados de amor (*Gradus amoris*)

Grados de Amor	Traducción/Descripción
<i>Visus</i>	Ver a la amada
<i>Alloquium</i>	Hablar con la amada
<i>Contactus</i>	Tocar a la amada
<i>Basia</i>	Besar a la amada
<i>Factum</i>	Folgar con la amada

Tabla 2. Traducción y descripción de los Escalones de amor

1. Perión y Elisena

Definidas ya estas variables generales de estos tres casos, comencemos examinando el primer episodio amoroso de la obra. El rey Perión de Gaula llega a la villa del rey Garinter de la Pequeña Bretaña y allí conoce a su hija Elisena⁵. Durante la cena los dos intercambian miradas y despierta en ambos el deseo de amor. La doncella de Elisena, Darioleta, ingenia un encuentro secreto entre los amantes que asegura la satisfacción de sus placeres y la preservación de la honra de ambos con la promesa del matrimonio secreto. Al día siguiente Perión parte de regreso a Gaula y con el paso de los meses Elisena da a luz a «Amadís sin tiempo, hijo de rey» (*Amadís*, I, 1, 247). Tiempo después llegan a Perión las noticias de la muerte de Garinter, y ante el conflicto que surge en la Pequeña Bretaña por la herencia entre sus dos hijas, Perión llega a la escena a defender el derecho a la herencia de su Elisena y contraen nupcias públicas⁶.

Perión es descrito por su escudero en la corte de Garinter como caballero soltero que «ama a todas [las doncellas] en general, mas cierto no le conozco ninguna que él ame de la guisa [de extremado amor]» (*Amadís*, I, *Comiença la obra*, 234). Esto implica una postura cortés ante el género femenino: asiste a las damas que lo necesiten, pero como caballero soltero que todavía no sufre del *amor hereos*. El momento inicial de su enfermedad de amor por Elisena parte, como muestran los tratados médicos, del intercambio de las miradas cuando cenan juntos en la villa de Alima:

[...] en tal punto y ora se miraron, que la gran honestidad y la santa vida della no pudo tanto que de incurable y muy gran amor que presa no fuesse, y el Rey así mismo della, que fasta estonses su corazón sin ser sojuzgado a otra ninguna libre tenía, de guisa que assí el uno como el otro estuvieron todo el comer cuasi fuera de sentido (*Amadís*, I, *Comiença la obra*, 230).

⁵ El nombre de «Elisena» posee una variante gráfica en la obra (Helisena).

⁶ Las verdaderas cualidades amorosas de Perión se manifiestan con Elisena, aunque ella no haya sido su primera pareja íntima. Montalvo relata cómo Perión yació con la hija del conde de Zelandia contra su voluntad mucho antes de haber conocido a Elisena, unión de la cual nace el caballero Florestán (*Amadís*, I, 42, 625-630). El encuentro íntimo se desarrolla cuando ella lo amenaza con suicidarse de no satisfacerla sexualmente: debido a las circunstancias alevosas de este episodio sexual de Perión, este caso de *amor hereos* queda fuera de nuestro estudio.

La entrada de la belleza por los ojos es una descripción del enamoramiento que se remonta a Platón y Aristóteles la respalda con argumentos más naturalistas (Lacarra, 2015, 31-32), aunque autores posteriores incorporarían este fenómeno como un síntoma de *amor hereos* en la medicina medieval⁷. Tanto el *Lilio de medicina* como el *Sumario de la medicina* de Francisco López de Villalobos señalan que este fenómeno se produce por una corrupción de la imaginativa (Lacarra, 2015, 62-63). Gordonio lo adjudica a una «pasión del cerebro» (*Lilio de medicina*, XX, 109), aunque se debatía hasta qué grado se involucraba o no el humor melancólico del enamorado en esta pasión de la visión:

Es el ofuscamiento de esta facultad lo que, según los médicos, pone en movimiento la patología del amor hereos. El error de la estimativa (que gobierna a la imaginación, la cual está a su vez a la cabeza de las otras virtudes) desencadena en efecto y el deseo empuja a imaginación y memoria a revolverse obsesivamente en torno al fantasma que se imprime en ella cada vez más fuertemente en un círculo morboso en cuyo ámbito Eros viene a asumir la hosca máscara saturnina de la patología melancólica. La exaltada sobrevaloración del objeto de amor, que se cuenta entre las intuiciones más características de los poetas de amor, encuentra así su explicación prosaica precisamente en el vicio de la virtud estimativa [...] (Agamben, 2006, 196-197).

Una vez «impresa la figura de la amada en la mente del amator, éste comienza a desear aquella figura» (Amasuno, 2004, 257), y es ese deseo carnal el que reconocemos como *amor hereos*. En pocas palabras, es el amor a primera vista que podemos apreciar hoy como tópico literario que surge de esta interpretación científica medieval (Cátedra, 1989, 59-60). El tópico llega a las novelas de caballerías por herencia de su adaptación en las canciones trovadorescas del siglo XI (Whinnom, 1985, 22). Aquí podemos observar que este síntoma es identificado como el primer grado de amor de *Visus*: el deseo de amor entra a Perión y a Elisena por los ojos, aunque el tópico de *Gradus amoris* se focaliza tradicionalmente en la progresión del varón (Friedman, 1965, 173).

⁷ Se puede señalar como antecedente médico al árabe Ibn Hazm de Córdoba, quien señala el momento de la mirada como la primera insistencia del enamorado, cuyo ojo «deja ver sus interioridades, revela su intimidad y delata sus secretos» (*El collar de la paloma*, 2, 78).

El segundo elemento, que se elabora a lo largo de este primer episodio, es que Perión y Elisena comparten este mismo síntoma de *amor hereos*. Se reconoce a la mujer como ente capaz de demostrar síntomas de amor y deseo sexual como el hombre. Esto repercute con otras féminas del libro (Minic-Vidovic, 2020, 135) y tiene sus antecedentes históricos en la medicina. El remedio prescrito por médicos como Gordonio para el *amor hereos* era el coito indiscriminado, método por el cual el paciente se acostaba con otras mujeres «por que olvide el amor de la una» (*Lilio de medicina*, 20, 108). De acuerdo con las implicaciones sociales de la virtud femenina no se podía recetar este tratamiento a vírgenes ni viudas que padecían de *amor hereos*: en estos casos el mejor remedio lo era un matrimonio temprano (Lacarra, 2015, 37). Pese a que la sexualidad femenina demostraba diferentes sintomatologías (Lacarra, 2015, 37), el episodio denota la aparición de síntomas masculinos manifestados tanto en Perión como Elisena. Aunque los tratados médicos estudiaban el *amor hereos* desde la sintomatología masculina, se pueden hallar similitudes en las representaciones del deseo amoroso masculino y femenino en las tradiciones populares, del vulgo. Aunque no existe testimonio directo del pensamiento vulgar con respecto al amor y al sexo, Whinnom argumenta que se puede descifrar una idea de ello mediante la observación de una «tradición práctica» o de «sentido común» discutida en los discursos eclesiásticos, médicos y poéticos de la Edad Media (1985, 19). En esta tradición atribuida al vulgo los episodios amorosos cómicos toman en consideración la dimensión sexual de la mujer (Whinnom, 1985, 19-20), aunque debe resaltarse que el reconocimiento de la sexualidad femenina y su deseo sexual se manifiesta desde diferentes puntos de vista en los varios discursos médicos, moralistas y literarios⁸.

El siguiente síntoma que el episodio documenta ocurre con un incidente en el que a Elisena se le cae un anillo de su mano:

Y levantándose Helisena cayóle de la halda un muy hermoso anillo, que para se lavar del dedo quitara, y con la gran turbación no tuvo acuerdo de lo allí tornar,

⁸ Los diferentes puntos refieren a las nociones pro-mujer y misóginas que constituyeron el debate medieval de la naturaleza de la mujer, que se manifiesta más a pleno en el subtexto de los Libros III y IV del *Amadís*; cfr. Smith (2000, 22-23).

y baxóse por tomarlo; mas el rey Perión, que cabe ella estaba, quísogelo dar, así que las manos llegaron a una sazón, y el Rey tomóle la mano y apretóse la. Helisena tornó muy colorada, y mirando al Rey con ojos amorosos le dixo passito que le agradecía aquel servicio.

—¡Ay, señora —dixo él—, no será el postrímoro mas todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir! (*Amadís*, I, *Comiença la obra*, 230-231).

El texto sugiere que esto es una pequeña muestra de servicio cortés: el caballero la asiste en recoger su anillo, y con la suma de su gesto y su comentario, Perión se somete al servicio de Elisena a pesar de que él la supera en los rangos de la realeza (Ruiz, 1948, 181). Las palabras que le dirige Perión y el contacto que hace con su piel aluden al segundo y tercer *Gradus amoris: Alloquium* y *Contactus* (Friedman, 1965, 168). Como en el intercambio de miradas, se confirma nuevamente el deseo de Elisena con su rostro sonrojado y los «ojos amorosos»: él como su servidor, y ella como su dama, ambos desean el encuentro íntimo. Comunican sus deseos de dos maneras diferentes: Perión con el gesto y con la palabra, y Elisena con el rostro rojizo (Cacho Blecua, 2012, 231).

El episodio continúa desde la perspectiva de Elisena, quien recurre a Darioleta en busca de ayuda para satisfacer sus deseos. Su doncella comenta que «según la demasiada pasión que aquel tirano amor en vos ha puesto, [...] haré aquello que mandáis por la vía más honesta» (*Amadís*, I, *Comiença la obra* 232). Es aquí que el episodio manifiesta implícitamente la polémica medieval de los matrimonios secretos o clandestinos. Ruiz de Conde describe que, antes del siglo XII, la Iglesia católica reconocía el matrimonio como sacramento «constituido por el libre y deliberado consentimiento de los interesados: una mujer y un hombre que tienen la necesaria capacidad y entre los cuales no existe impedimento alguno» (1948, 3-4). Esta definición poco precisa del sacramento llevó a la práctica del matrimonio secreto o clandestino, donde el único elemento para validar la unión matrimonial era la consumación voluntaria del hombre y la mujer (Ruiz, 1948, 4). Para la década de 1140 surgió un debate entre las escuelas eclesíásticas de París y Bolonia para definir el elemento que validaba la unión matrimonial ante los ojos de la Iglesia: el consentimiento entre marido y mujer o la consumación del matrimonio (Ruiz, 1948, 4-5). Este debate continuó hasta que en el Concilio de Trento (1545-1563) se

reconoció este tipo de matrimonio como clandestino. Ruiz de Conde señala que España toleraba este tipo de prácticas matrimoniales desde la antigüedad: entre el 718 y 1564 se reconocieron uniones matrimoniales secretas a mayor o menor grado de acuerdo con la época. Con la creciente influencia eclesiástica en la península se comenzaron a ver como válidas pero ilícitas ante los cánones conciliares (1948, 14). Bajo estas nociones históricas de los matrimonios medievales se origina el tópico del mismo nombre en los libros de caballerías, presente en textos como el *Amadís* y el *Tirant lo Blanch* (1948, 15). En este episodio el tópico se utiliza como remedio doble para los amantes: se logra satisfacer el deseo sexual según los remedios más extremos de la medicina mientras se hace la promesa de un matrimonio formal para no transgredir del todo la moral cristiana en el dilema de amor. Aunque Gordonio realiza diferentes diagnósticos para el *amor hereos* que varían entre distraer el paciente con otros intereses ajenos a la amada y castigos físicos (*Lilio de medicina*, 20, 108), Whinnom señala que en los casos más extremos se recomendaba que el paciente yaciera con la amada o con otras mujeres (1985, 13-14). El hecho de que Darioleta diagnostique la solución del matrimonio secreto a Elisena y Perión nos da una idea del deseo extremo que comparten el uno por el otro.

El caso amatorio entre Perión y Elisena es excepcional en el *Amadís*. El desarrollo de su relación se cimienta desde un principio en los tópicos del amor cortés y acelera pasionalmente a unos extremos en el que requiere la intervención moral del matrimonio secreto. A diferencia de los tópicos más reconocidos del amor cortés, donde la progresión es escalonada y transcurre más tiempo para la unión íntima, aquí la entrega de amor es casi inmediata por ambas partes. A pesar de la brevedad del *amor hereos* de Perión podemos apreciar varios referentes médicos y morales del amor medieval. Cabe destacar que la intervención de Darioleta a favor de los deseos de su ama Elisena es la peripecia clave para que se produjera este encuentro, y con ello se puede destacar que Perión no posee tanta iniciativa en la satisfacción de sus deseos en este episodio, sino que las acciones realizadas para alcanzar «el fin de sus deseos» (*Amadís*, I, 3, 263) se deben a Darioleta y su propio esfuerzo para remediar sus «lágrimas de amor». Perión logra sanar su «herida mortal» de amor gracias a los esfuerzos de la doncella de su amada. Siendo este el primer episodio

amatorio en la obra podemos observar su función literaria: el caso es un antecedente que marca las tendencias amorosas que imitará su hijo con su amada. Amadís y Oriana inician su relación desde el servicio feudal, ambos alcanzan la satisfacción sexual a través del matrimonio secreto, y eventualmente lograrán formalizar su relación con un casamiento público. En plena tradición caballeresca, el héroe está destinado a recorrer los mismos caminos que su padre. Sin embargo, Galaor será la nota discordante en esta repetición de tópicos amorosos.

2. Galaor, el proto-don Juan⁹

Cuando era pequeño, Galaor fue secuestrado por el gigante Gandalás y criado por un ermitaño, lejos del mundo cortesano de sus padres Elisena y Perión. Cuando alcanza la madurez sale a recuperar la peña de Galtares para su cuidador Gandalás y es nombrado caballero por su hermano Amadís antes de lograr dicha aventura. Pero a diferencia de su padre y su hermano el comportamiento amoroso de Galaor se asemeja a lo que Martín Romero define «como una especie de don Juan vitalista y feliz que se entrega con placer a los deleites de la carne» (2008, 163). Este comportamiento carnal es debido a su extraña crianza: Amadís y su padre se criaron en la corte, y por ende asumen un comportamiento cortés ante las damas y sus aspiraciones para con ellas, mientras que Galaor carece (en un principio) de esta instrucción cortés¹⁰. A medida que observemos los distintos episodios amorosos de Galaor podremos observar cómo difieren de sus pares cuando se trata de remediar su *amor hereos*.

En su primera salida Galaor es guiado a la villa de Grandares y llevado a una cámara habitada por doncellas, quienes lo presentan ante la

⁹ Varios investigadores han descrito el comportamiento sexual de Galaor como parecido al del personaje don Juan Tenorio (cfr. Cacho Blecua, 1979, 52; Ruiz, 1948, 227). En realidad el arquetipo del caballero seductor en Galaor procede de la propia tradición caballeresca del personaje Galván (o Gawain) de la tradición artúrica (Ramos, 2015, 374), en especial con su caracterización en el ciclo en prosa francés de la *Vulgata* (Alvar, 1991, 185-186).

¹⁰ Cacho Blecua adjudica este comportamiento a la educación de los caballeros: «El comportamiento posterior de cada uno parece tener relación con su educación. Amadís sobresaldrá por su cortesía; Galaor por su carácter donjuanesco, cortés, pero dominado por los instintos» (1979, 52).

princesa Aldeva, hija del rey de Serolis. «Vio Galaor seer en una cámara de muy ricos paños una hermosa donzella que sus cabellos hermosos peinava, y como vio a Galaor puso en su cabeça una hermosa guirlanda» (*Amadís*, I, 12, 353). Nuevamente el verbo clave es ver: Galaor ve a la donzella hermosa y le dice que es «muy bien hallada, como la más hermosa donzella que yo nunca ví» (I, 12, 354). Como hemos descrito anteriormente, el *amor hereos* despierta en Galaor cuando la belleza entra por sus ojos. La donzella lo entrega a Aldeva y juntos culminan la investidura caballeresca de Galaor con su iniciación sexual (Cacho Blecua, 2012, 354-355):

Galaor folgó con la donzella aquella noche a su placer, y sin que más aquí vos sea recontado, porque en los autos semejantes, que a buena conciencia ni a virtud no son conformes, con razón deve hombre por ellos ligeramente pasar, teniéndole en aquel pequeño grado que merescen ser tenidos (*Amadís*, I, 12, 354).

El final abrupto de la descripción del narrador parece indicar que Montalvo, como refundidor «no ve con demasiados buenos ojos esta actitud» de Galaor como caballero amador (Martín Romero, 2008, 163). Para los pensadores eclesiásticos su interés en definir el amor pasional manifestado en el *amor hereos* y la literatura cortesana era casi nulo porque no lo distinguían del todo con la concupiscencia y la lujuria (Whinnom, 1985, 9). Como bien deja saber Alfonso Martínez de Toledo, la búsqueda del deseo sexual era pecado (*Corbacho*, 1) y sus repercusiones en el cuerpo y el alma del enamorado atentaban contra Dios, el prójimo y uno mismo (*Corbacho*, 2). Sin embargo reconocían que el *amor hereos* era una enfermedad complicada: tenían el consenso de que el deseo sexual era reconocido como «apetito natural» cuando se busca remediar desde la razón, aunque esto era igual de pecaminoso que la concupiscencia sin razón (Whinnom, 1985, 9-10). Con esta lógica las proezas sexuales de Galaor son cuidadosamente plasmadas en el *Amadís* de Montalvo como elemento irremediable de la herencia literaria del *Amadís primitivo*. Sea por la pluma del refundidor o la concepción de los autores anteriores, los episodios sexuales de Galaor se preservan bajo los códigos cortesanos de la ficción caballeresca aunque ilustren amoríos entre solteros ajenos al panorama cristiano de la obra.

Acabado este encuentro con Aldeva, Galaor huye de aquel lugar y se

aventura hacia su siguiente encuentro íntimo: llega herido a un castillo donde lo tratan como villano, y responde a semejante falta de cortesía atacándolos a todos. Una vez mata a sus malhechores libera a la hija de Lelois el Flamenco de su cautiverio y ella remedia sus heridas. Galaor se percata de la «maravilla hermosa» que es su sanadora y ambos intercambian palabras corteses:

—Señora, yo os delibré de prisión y só yo en ella caído si me vos no acorréis.
—Acurreré —dixo ella— en todo lo que mandardes, que si de otra guisa lo fiziesse, de mal conocimiento sería, según la gran tribulación donde me sacastes. Con estas tales razones amorosas y de buen talante, y con las mañas de don Galaor, y con las de la dueña, que por ventura a ellas conformes eran, pusieron en obra aquello que no sin gran empacho debe ser en escrito puesto; finalmente, aquella noche albergaron en la floresta [...], y allí le curó la dueña de la ferida y del buen desseo que le avía mostrado [...] (*Amadís*, I, 15, 397).

Si el encuentro anterior actuó como una iniciación a los placeres corteses, aquí vemos cómo Galaor emplea una nueva maña amorosa y cortesana en su vocabulario: describe su enamoramiento con la famosa metáfora de la prisión, que juega con el hecho que la dueña era prisionera en aquel castillo. Aquí el acto sexual «que no sin gran empacho debe ser en escrito puesto» es remedio médico para la doble herida de Galaor y la infanta: ella le sana sus heridas y ambos sanan el «buen desseo» que comparten. Aquí la entrega inmediata de la dama resuena con los tópicos amorosos que anteceden los *roman courtois* de los que deriva gran parte de la literatura que inspiró al *Amadís*. Se trata de tradiciones celtas donde la dama se entrega íntimamente al héroe como recompensa al cumplir con una aventura, son residuos de una tradición arcaica que prevalecen en la consolidación de esta tradición con los elementos corteses que produjo el *roman courtois* de la tradición artúrica (Cacho Blecua, 2012, 123).

El siguiente episodio amoroso sigue las tendencias del anterior: Galaor venga a unas doncellas matando al asesino del buen caballero Antebón (*Amadís*, I, 25, 493-498). Rescata en esta aventura a la cautiva Brandueta, hija del Antebón, a quien llama «amiga hermosa» (I, 25, 496) en el discurso de su ingenio amoroso. La doncella corresponde sus avances:

—Amigo señor, yo os devo más amar que a otra persona alguna, y de grado querría saber, si vos pluguiese, quién sois. [...]

Y estaban don Galaor y la donzella [...], solos hablando en lo que oídes, y como ella era muy hermosa y él codicioso de semejante vianda, antes que la comida viniese ni la mesa fuesse puesta, descompusieron ellos ambos una cama que en el palacio era donde estaban, haciendo dueña aquella que de antes no lo era, satisfaciendo a sus deseos, que en tan pequeño espacio de tiempo mirándose el uno al otro la su floresciente y fermosa juventud muy grandes se habían fecho (*Amadís*, I, 25, 497).

La expresión «mirándose el uno al otro» refuerza la idea del enamoramiento a través de los ojos. La intimidad es justificada por ambos para la satisfacción instantánea de *amor hereos*, y Montalvo condena diestramente este amorío con un juego de palabras: la cama que ambos descompusieron y los preparativos de la mesa enfatizan el apetito sexual de Galaor y Brandueta. El «apetito natural» de la satisfacción sexual es satisfecho en este episodio desde la razón, y por ende refiere a este comportamiento como pecaminoso según los eclesiásticos (Whinnom, 1985, 10).

Tiempo después de este episodio, Galaor es llevado por Amadís a la corte del rey Lisuarte, y allí permanece hasta la llegada de una doncella que demanda la asistencia de sus dos mejores caballeros (*Amadís*, I, 33, 545-557). Los dos hermanos salen a asistirle pero terminan presos: el llamado de auxilio es en verdad una trampa orquestada por Madasima, la señora de Gantasi para vengar la muerte de Dardán el soberbio. Cautivos en su campamento se encuentran con un caballero anciano que les propone un plan para salir de su prisión.

[...] Vos sois muy hermoso, y fazed buen semblante, y llegarvos he a la dueña tanto que le aya dicho que sois el mejor caballero del mundo; y requerilda de casamiento, o de aver su amor en otra guisa, que ella es mujer que ha su corazón cual le plaze, y entiendo que por vuestra bondad, o por la fermosura, que muy estremada tenéis, alcançaréis una destas dos cosas (*Amadís*, I, 33, 553).

El caballero sugiere que uno de ellos se entregue íntimamente a Madasima, y Amadís es el primero en decir no porque «más temía a su

señora Oriana que a la muerte» (*Amadís*, I, 33, 554). Cacho Blecua señala en sus notas que este dilema no tiene solución desde la fidelidad amatoria del amor cortés personificada en Amadís, pues si el amante busca la intimidad con otra dama, se abre a la interpretación de que lo hace porque busca un nuevo amor, e inmediatamente deja de ser merecedor del amor de su primera dama (2012, 554). Galaor, un caballero cortés que personifica el amor-placer y «no tiene dama de sus pensamientos y quiere a todas las que ve» (Ruiz, 1948, 227), es el único que puede resolver este dilema con su principal característica: la delectación. Para el Arcipreste de Talavera el amor sexual y la delectación son sinónimos: «momentáneo cumplimiento de voluntario apetito» llevado a un extremo desordenado (*Corbacho*, 1). También lo empareja con la lujuria, describiéndolos como «vicios muy feos y abominables» contrarios a la continencia y la honestidad (*Corbacho*, 8). Mientras que en sus pasadas conquistas sexuales Galaor se desenvuelve como caballero lujurioso para satisfacer inmediatamente su *amor hereos* con las mujeres que se cruzan en su camino, aquí emplea su búsqueda del deleite junto a su cortesía para salvar su vida y la de su hermano.

Cuando acepta ejecutar el plan es llevado ante la dueña Madasima y efectúa sus habilidades de seducción:

—Dueña —dixo él—, vame como no os iría si fuéssedes en mi poder como lo soy en el vuestro, porque os faría mucho servicio y placer, y vos no sé a qué causa los fazéis conmigo todo al contrario, no os lo mereciendo, que mejor vos sería para vuestro cavallero y os servir y amar como a mi señora, que no para estar metido en prisión, que tan poca pro os trae.

La dueña, que lo mirava, fue dél muy pagada, más que de ninguno que visto ni tratado oviesse, y díxole:

—Cavallero, si vos yo quisiesse tomar por amigo y quitar desta prisión, ¿dexaríades por mí la compañía del rey Lisuarte y diríades que por mí la dexávades?

—Sí —dixo Galaor—, y dello vos haré cualquier pleito que demandardes. Assí lo hará aquel otro mi compañero, que no salirá de lo que yo mandare (*Amadís*, I, 33, 555).

Aunque Galaor no ejerce la lealtad cortesana de su hermano, este episodio marca un logro importante en su desarrollo como caballero

cortés: el dominio del lenguaje cortés en sus interacciones con el sexo opuesto. Galaor gana el favor de Madasima no solo con las palabras sino también con su belleza, pues ella se encontró «muy pagada, más que de ninguno que visto ni tratado oviesse» (*Amadís*, I, 33, 555) con su físico. Habiéndola complacido en la intimidad Madasima cumple su promesa y libera a los hermanos de su servicio:

Así quedaron como oís. Y aquella noche yugo don Galaor con Madasima, que muy hermosa y muy rica era, y hijadalgo, mas no de tan buen precio como devía; y ella fue más pagada dél que de ninguno otro que jamás viesse [...] (*Amadís*, I, 33, 557).

El último amorío de Galaor en el Libro I transcurre con poca o ninguna intervención de su parte: Florestán defiende a tres doncellas de tres caballeros en la Fuente de los Tres Olmos (*Amadís*, I, 43, 645-655). Tras retirarse una de ellas del lugar con un caballero mancebo, Florestán ofrece a Galaor como servidor de una de las dos que permanecen. Es en ese momento en que se nos describe cómo la doncella otorga su amor a Galaor y se abrevia el doble episodio íntimo de los caballeros con sus damas:

La donzella cató a Galaor, y viole tan hermoso y tan niño, que se maravilló de aquello que dél oía, y otorgóle su amor, y la otra a don Florestán; y aquella noche fueron albergar a casa de una dueña hermana de su huésped donde se partieran, y ella les hizo todo el servicio que pudo de que supo lo que les aveniera. Allí folgaron aquella noche, y la mañana tornaron a su camino [...] (*Amadís*, I, 43, 652).

La constancia sexual de Galaor ante las mujeres solteras parece sugerir que nuestro caballero se encuentra en una constante búsqueda de delectación, razón por la cual recurre constantemente al sexo para remediar su *amor hereos*. Este comportamiento puede hallarse en el *Tratado de amor*, donde se describen tres formas de amor: «amistad, dilección, que es amorío, e amor» (*Tratado de amor*, s.a., 35). Mientras que en otros momentos Montalvo adjudica la maya moralmente protectora del matrimonio secreto a los episodios íntimos entre solteros, no interesa investir a Galaor con semejante tópico. Esto nos lleva a proponer que los

amoríos de Galaor son representados por el refundidor como pura lujuria. El Arcipreste de Talavera presenta diferentes argumentos en contra del loco amor debido a sus tendencias lujuriosas, y por ende pecaminosas: el que ama lujuriosamente no puede ser fiel a una coamante (*Corbacho*, 6), es comparado con una «bestia salvaje» de «voluntad mezquina» y «apetito desordenado» (*Corbacho*, 1), y transgrede todos los mandamientos y recae en los pecados capitales, en particular la gula (*Corbacho*, 34).

A pesar de la lujuria del caballero, Montalvo no nos presenta a Galaor a través de una caracterización negativa como demuestra el pensamiento moralista presente en el *Corbacho*: sigue siendo tan heroico como sus hermanos a lo largo de la obra. Esta aparente paradoja resuena con lo descrito en el tratado atribuido a Juan de Mena sobre el amor entre solteros, definido como cosa «sana e no desonesta», de la cual pueden producirse linajes legítimos (*Tratado de amor*, s.a., 36). Libre de las limitaciones fidedignas del amor cortés, Galaor emplea su cortesía para con las doncellas solteras en busca del remedio inmediato a su *amor hereos*. Esta constante concupiscencia disfrazada de cortesía se conserva en su personaje por toda la obra hasta llegar a un abrupto y espontáneo final en el Libro IV cuando Galaor es casado con la princesa Briolanja¹¹. En su enamoramiento final la belleza de la princesa Briolanja, «en su perfición de edad y hermosura» entra por los ojos de Galaor y despierta en su corazón el «amor verdadero» (*Amadís*, IV, 121, 1587-1588). De aquí a lo que concierne la prosa de Montalvo, Galaor ha satisfecho su delectación con el casamiento definitivo con Briolanja, fenómeno que parece resonar con el grave arrepentimiento que resalta el *Arcipreste de Talavera* de los lujuriosos:

Y ¿no es harto ejemplo notorio y palpable al que quisiere considerar en este vil y sucio pecado, que cuanto es el ardor y el fuego al su comienzo de cometerlo y poner por obra, tanto y mucho es más el arrepentimiento súbito, él acabado, que el viene al que le ha cometido? (*Corbacho*, 10).

¹¹ Aunque estos eventos transcurren en el Libro IV, Montalvo lo antecede desde el Libro I (*Amadís*, I, 40, 370-371). Este detalle parece ser añadido por Montalvo para enmendar cuatro supuestas versiones anteriores de un caso amatorio entre Amadís y Briolanja. Esta enmienda resuena con otras que se han identificado en la obra, mayormente en los Libros III y IV (cfr. Gómez Redondo, 1999, 1555).

3. Amadís el leal enamorado

El caso amatorio de Amadís es el más extenso de la obra. Su progresión amorosa para alcanzar a Oriana «la sin par» lo impulsa a acometer peripecias que lo transforman en un nuevo modelo caballeresco que personifica el ideal del amante perfecto y la extrema lealtad (Martín Romero, 2008, 161). Pese a que sus síntomas del enamoramiento se extienden a lo largo de los cuatro libros, solo basta con observar la primera etapa de su recorrido amatorio para comprender su extensión en los demás libros de Montalvo. Como observaremos a continuación, los síntomas del *amor hereos* en Amadís se aferran a la progresión escalonada de los *Gradus amoris*. A diferencia de su padre Perión y su hermano Galaor, el héroe protagonista personifica el tópico al pie de la letra, y con ello sus síntomas de *amor hereos*.

Su primer síntoma de amor lo podemos apreciar en el momento en que conoce a Oriana, cuando el Doncel del Mar¹² es puesto bajo su servicio por la reina de Irlanda. Desde la temprana edad de los doce años el Doncel reconoce su enamoramiento y, en imitación a las tendencias cortesas, se considera como inferior a Oriana desde la ignorancia de que su amor es correspondido:

El Donzel tovo esta palabra en su corazón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó [...] Mas el Donzel del Mar, que no conocía ni sabía nada de cómo le ella amava, tenía por muy ossado en haver en ella puesto su pensamiento según la grandeza y hermosura suya, sin cuidar de ser osado a le decir una sola palabra, y ella que lo amava de corazón guardávase de fablar con él más que con otro, porque ninguna cosa sospechassen. Mas los ojos avían gran plazer de mostrar al corazón la cosa del mundo que más amavan. Assí vivían encubiertamente sin que de su hazienda ninguna cosa el uno al otro se dixessen (*Amadís*, I, 4, 269-270).

Este primer momento entre ellos entra en paralelo con el primer encuentro entre los padres de Amadís: se reconoce el deseo femenino para

¹² Al principio de la obra el protagonista es llamado Doncel del Mar por sus padres postizos (*Amadís*, I, 2, 253). No será hasta que descubre su identidad que el narrador utiliza por vez primera el nombre Amadís.

amar a medida que se reafirma el principal síntoma de amor de la vista, el primer *Gradus amoris* de *Visus*. En ambos la imagen del objeto de amor se llega a la memoria (Amasuno, 2004, 257) pero Montalvo va más allá con decir que llega al corazón. El *amor hereos* siempre es asociado con el deseo sexual, pero aquí el refundidor señala que la relación de cortés entre Amadís y Oriana es, en su esencia, ejemplo de amor puro (*fin'amors*), y no al amor impuro (*fals'amors*) que también forma parte de las influencias trovadorescas del amor cortés. Ambos demuestran un grado de timidez el uno con el otro interpretable como lo dicta el primer escalón de *Fenbedor*. Incluso el mismo Doncel reconoce verbalmente sus síntomas y el efecto de la belleza de su señora en su corazón:

—¡Ay, Dios! ¿Por qué vos plugo de poner tanta beldad en esta señora y en mí tan gran cuita y dolor por causa della? En fuerte punto mis ojos la miraron, pues que perdieron la su lumbré, con la muerte pagarán aquella gran locura en que al corazón han puesto (*Amadís*, I, 4, 271).

El Doncel reconoce que si los deseos de su corazón no son alcanzados, solo encontrará locura de amor y muerte. La medicina medieval generalmente comprendía que la afección a la bilis negra (que refiere al humor de la melancolía) producía una enfermedad en el cerebro que se riega al corazón, que a su vez producía estados mentales patológicos de depresión y locura (Lacarra, 2015, 31). De la mezcla de estos síntomas entre locura y melancolía se produce la relación sintomática que amenaza al Doncel en su resolución del *amor hereos*: el deseo erótico insatisfecho atenta al enamorado con la demencia. El dolor corporal del Doncel refleja las imágenes paradójicas del amor en la poesía en las que el estado mental del enamoramiento es alegre y triste a la vez (Whinnom, 1985, 29). Esta misma paradoja del *amor hereos* se observa en el *Arcipreste de Talavera*: «Y el cuitado vive, y viviendo muere, y muriendo vive cada día» (Corbacho, 4).

Ante estas señales de amor Oriana se convertirá en una figura central de la obra, no solo para la resolución del *amor hereos* de Amadís, sino también para la exploración de peripecias que lo llevarán a la búsqueda de su identidad caballeresca (Cacho Blecua, 1979, 170). El crecimiento espiritual de Amadís, siempre fomentado por su amada, producirá una nueva sentimentalidad cortés que resultará en «el descubrimiento de un

hombre interior que tiene como sino el sentimiento, por ambiente la belleza y por ideal la perfección amorosa» (Ruiz, 1948, 186). Ella es quien intercede a su favor para ser nombrado caballero por el rey Perión, y ante este buen servicio que hace al Doncel los dos manifiestan su deseo de amor compartido. Con este primer intercambio de palabras el Doncel alcanza el *Gradus* de *Alloquium*, y de ahí en adelante ambos reconocen que su relación supera el servicio cortés de un principio:

—Acuérdese, señora —dixo el Doncel—, que el día que de aquí vuestro padre partió me tomó la Reina por la mano y poniéndome ante vos dixo: «Este donzel os doy que os sirva»; y dexiste que os plazía; desde entonces me tengo y me terné por vuestro para os servir, sin que otra ni yo mismo sobre mí señorío tenga en cuanto biva.

—Essa palabra —dixo ella— tomastes vos con mejor entendimiento que a la fin que se dixo, mas bien me plaze que así sea.

Él fue tan atónito del plazer que ende ovo, que no supo responder ninguna cosa; y ella vio que todo señorío tenía sobre él, [...] (*Amadís*, I, 4, 275).

La primera salida del Doncel como caballero novel marca también la primera vez que se distancia físicamente de su Oriana, y es así que transcurren varias señales de amor que implícitamente proyectan la deificación de la amada descrita por Martín Romero (2008, 122) como tópico del amor cortés. El Doncel «no dormía mucho, que lo más de la noche estuvo contemplando en su señora donde se partiera» (*Amadís*, I, 5, 284): el insomnio es uno de los síntomas del *amor hereos* (*Corbacho*, 7; Lacarra, 2015, 38). Al escuchar el nombre de su amada proclamado por la Doncella e Dinamarca «estremeciósele el corazón tan fuertemente, que por poco cayera del cavallo», y cuando Gandalín su escudero lo asiste le comenta «Muerto soy de corazón» (*Amadís*, I, 5, 290). Uno de los tratamientos recomendados por Gordonio consiste en dictar al paciente muchos nombres de mujer hasta que uno cause que su pulso se despierte (*Lilio de medicina*, 20, 108), tal y como ocurre aquí con el Doncel. Su comentario de la muerte, aunque tratado aquí como metáfora para su dolor de *amor hereos*, alude a una verdadera preocupación médica de la enfermedad de amor: de no ser tratado el paciente puede caer en manía o morir (*Lilio de medicina*, 20, 108; Lacarra, 2015, 33). Tan distante se encuentra el Doncel de su amada tanto físicamente como en la jerarquía

feudal que ha permanecido «tanto en poder de amor» que percibe de manera diferente el canto de las aves y la belleza de las flores (*Amadís*, I, 8, 306). En un monólogo el Doncel reafirma sus sentimientos por Oriana y su baja posición «como aquel que no sabe parte de donde viene»:

—Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, ¿cómo fueste tan osado de meter tu corazón y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y linaje? ¡O cativo!, por cualquier destas tres cosas, no devía ser osado el mejor cavallero del mundo de la amar, que más es ella fermosa que el mejor cavallero en armas, y más vale la su bondad que la riqueza del mayor hombre del mundo, y yo cativo que no sé quién so, que bivo con trabajo de tal locura que moriré amando sin selo osar dezir (*Amadís*, I, 8, 306).

La sensibilidad de nuestro caballero se presenta también en su llanto nocturnal, sus ojos bermejos y su faz mojada de lágrimas cuando piensa en su amor desesperanzado (*Amadís*, I, 8, 312): los suspiros llorosos son síntoma del deseo amatorio (*Corbacho*, 7; Lacarra, 2015, 40; *Lilio de medicina*, 20, 108). Gracias a la carta que recibe de Oriana y a las peripecias que transcurren tras el fin de la guerra que hace Abiés contra Perión, el Doncel descubre su linaje y es reconocido como Amadís de Gaula, hijo de Perión y Elisena. En su travesía a la corte del rey Lisuarte Amadís se enfrenta a Dardán el soberbio y en medio del combate se desata un síntoma de amor devastador:

Estonces oyó hablar Amadís a la Donzella de Denamarca, y conoçióla en la habla, y cató suso, y vio a su señora Oriana que estava a una finiestra, y la donzella con ella, y assí como la vido, assí la espada se le rebolvió en la mano, y su batalla y todas las otras cosas le fallescieron por la ver. [...] tenía el pensamiento mudado en mirar a su señora (*Amadís*, I, 8, 373).

Los ojos de Amadís (y sus pensamientos) se mudan hacia Oriana, y por ese momento Dardán comienza a tomarle ventaja en el enfrentamiento. Su *amor hereos* es tan intenso que se sobrepone sobre su razón y atenta contra su propia vida. Hasta la doncella de Dinamarca reconoce esta mudanza de los ojos y maldice el momento tan inesperado en que se manifiesta: «En mal punto vio aquel cavallero acá alguna» (*Amadís*, I, 13, 373). Y ante el constante estado de deseo de amor que se

ha extendido por toda su salida, Amadís envía a Gandalín a organizar un encuentro secreto con su amada (I, 14, 379). Una vez reencontrados, el diálogo que se desenvuelve entre los enamorados revela un dominio del lenguaje cortés y una retórica discursiva para convencer a Oriana de unirse en la intimidad. Aquí Amadís exhibe conciencia de sus síntomas de amor y los proyecta en su discurso:

[...] Y si yo, mi señora, fuesse tan dino, o mis servicios lo meresciessen, demandarvos ya piedad para este tan atribulado corazón antes que del todo con las lágrimas desfecho sea; y la merced que os, señora, pido no para mi descanso, que las cosas verdaderamente amadas quanto más dellas se alcança mucho más el desseo y cuidado se aumenta y cresce [...].

—Señora —dixo él—, en todo haré yo vuestro mandado sino en aquello que mis fuerças no bastan.

—¿Y qué es esso? —dixo ella.

—El pensamiento —dixo él. —, que mi juicio no puede resistir aquellos mortales deseos de quien cruelmente es atormentado (*Amadís*, I, 14, 384-385).

Los «mortales deseos» de Amadís son la unión con la amada. A diferencia de su hermano Galaor, Amadís decide remediar su *amor hereos* a través de su progresión cortés con Oriana: decide sufrir los síntomas de amor hasta que logre convencer a su amada de remediarlo a través del acto sexual. Este momento de súplica denota el progreso de Amadís como *Pregador*. Otra señal de su progreso es apreciable cuando, al final de este intercambio, Amadís llora sobre las manos de Oriana, y prosigue a tocarlas y secarlas con sus besos (*Amadís*, I, 14, 386); estas son señales claras del progreso según el *Gradus amoris* de *Contactus* y *Basia*. Consecuentemente Amadís recibe de Oriana la promesa de la unión en otro diálogo a través de la proyección de sus síntomas:

—Señora, de aquella dolorosa muerte que cada día por vuestra causa padezco, pido yo que vos doláis, que de la otra que se dixo ante, si me viniessse, sería en gran descanso y consolación puesto; y si no fuesse, señora, este mi triste corazón con aquel desseo que de serviros tiene sostenido, que contra las muchas y amargas lágrimas que dél salen con gran fuerça, la su gran fuerça resiste, ya en ellas sería del todo deshecho y consumido, no porque dexé de conocer ser los sus mortales desseos en mucho grado satisfechos en que solamente vuestra memoria dellos se acuerde, pero como a la grandeza de su necesidad se requiere

mayor merced de la que él meresce para ser sostenido y reparado, [...].

Cuando estas palabras Amadís decía, las lágrimas caían a hilo de sus ojos por las hazes, sin que ningún remedio en ellas poner pudiesse, que a esta sazón era él tan cuitado, que si aquel verdadero amor que en el tal desconsuelo le ponía, no le consolara con aquella esperanza que en los semejantes estrechos a los sus sojuzgados suele poner, no fuera maravilla de ser en la presencia de su señora su ánima dél despedida. [...]

—Amigo señor, no vos desconortéis, que yo haré cierta la promessa que os doy, [...] (*Amadís*, I, 30, 526-527).

Los dos no volverían a reencontrarse hasta el momento en que Amadís la rescata del encantador Arcaláus (*Amadís*, I, 35, 570). Tras el rescate, en un momento en el que descansa la compañía de Amadís, el caballero efectúa nuevamente su retórica cortés para pedir el remedio amoroso a Oriana, y ella responde cumpliendo la promesa a través del matrimonio secreto:

—Muy más espantosa y cruel es aquella muerte que yo por vos padezco; y, señora, doledvos de mí y acordaos de lo que me tenéis prometido, que si hasta aquí me sustuve, no es por ál sino creyendo que no era más en vuestra mano ni poder de me dar más de lo que me daba; mas si de aquí adelante veyéndovos, señora, en tanta libertad no me acorriéssedes, ya no bastaría ninguna cosa que la vida sostenerme pudiesse; antes sería fenecida con la más ravisosa esperanza que nunca persona murió.

Oriana dixo:

—Por buena fe, amigo, nunca si yo puedo, por mi causa vos seréis en ese peligro. Yo haré lo que queréis, y vos hazed como, aunque aquí yerro y pecado parezca, no lo sea ante Dios (*Amadís*, I, 35, 572-573).

Con sus palabras Oriana reconoce el matrimonio secreto como remedio apto para el deseo sexual de ambos: es una solución válida para el *amor hereos*, y aunque no corresponda con la moral cristiana de su sociedad caballeresca, puede interpretarse como una unión válida ante Dios debido a su correspondencia con el *fin'amors*. Y es por estas razones que el amor entre ellos debe ser secreto, pues ni siquiera es reconocido aún por sus pares en la sociedad caballeresca de Lisuarte hasta más tarde en la historia:

El autor se complace en presentar los amores de Amadís y Oriana como

completamente al margen de las instituciones humanas, al menos por algún tiempo. Su intención pudo muy bien ser hacer resaltar los derechos del corazón que tan ultrajados habían sido en la sociedad feudal con matrimonios de conveniencia, falso sentido del honor, etc. (Ruiz, 1948, 206-207).

Tras numerosas aventuras que le ganaron renombre y fama, tras numerosas señales y síntomas de su *amor hereos*, al fin Amadís alcanza el *Gradus amoris* de *Factum* y se convierte en el *Drutz* (amante) de Oriana:

Assí que se puede bien decir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo (*Amadís*, I, 35, 574).

Esta entrega amorosa de la dama hubiera sido suficiente para sanar el *amor hereos* según los textos médicos, pero el mero hecho de que falte toda una serie de peripecias para que el héroe obtenga la resolución definitiva de sus amores dice mucho sobre el caso amatorio particular de Amadís. Lobato explica que Amadís nunca logra remediar su *amor hereos* sino hasta el Libro IV, cuando contrae nupcias públicas con Oriana (2012, 128). Para Amadís su amada es tanto remedio como causa de su condición de enamorado (Lobato, 2012, 123), y por ende constantemente vuelven a resurgir sus síntomas cuando anda distante de Oriana. Mientras Galaor busca deleitarse constantemente, Amadís vive en un constante estado de enamoramiento que lo impulsa a convertirse en el leal enamorado. Su amor por Oriana lo motiva a superar todos los obstáculos que le impiden avivar la continuación y preservación de su relación cortés:

Sin embargo, debido a la naturaleza del remedio, Amadís no sana por completo de la enfermedad; antes, como advierte el narrador, se acrecienta. Recordemos que los inicios del género marcaron un remedio concreto para el mal: el casamiento. Amadís sufre todavía a lo largo de muchos episodios sus síntomas, sobre todo el pensamiento constante de su señora y los suspiros y llantos que provoca la tristeza de verse alejado de ella, antes de encontrar la medicina definitivamente eficaz (Lobato, 2012, 124).

La constancia del *amor hereos* de Amadís es la que convierte su relación con Oriana sea el punto central de la obra (Ruiz, 1948, 200). La forma en

que siente el amor y su comportamiento emotivo son reflejo de cómo la obra logra fusionar en su personaje lo heroico (la prosa) y lo sentimental (el verso) en las tradiciones literarias que influyeron la composición del *Amadís primitivo* (Ruiz, 1948, 189).

Conclusiones

Habiendo examinado estos tres casos de *amor hereos* presentes en el *Amadís de Gaula*, podemos apreciar la diversa y compleja noción del amor pasional presente en el pensamiento medieval. Pese a la intervención refundidora de Montalvo, los casos amatorios aún conservan diferentes nociones del amor cortés de ese *Amadís primitivo* reflejado en sus síntomas de *amor hereos*. Los tres casos preservan el espectro dual del amor cortés en la tradición trovadoresca: el amor puro y leal (*fin'amors*) y el amorío carnal (*fals'amors*). En el extremo de la fidelidad amorosa y sentimental tenemos a Amadís y Oriana, contrapuesto a su hermano hallamos la delectación mañosa de Galaor, y en un punto medio (aunque más inclinado hacia el *fin'amors* de Amadís) están Perión y Elisena. La rápida resolución de las pasiones de Perión y Elisena parecería un caso de satisfacción lujuriosa instantánea, pero los síntomas de amor manifestados tanto por Perión como Elisena orientan a interpretar su caso como *amor hereos* ligado al *fin'amors*, respaldado por el hecho de que ambos alcanzan el «fin de sus deseos» con las nupcias públicas (*Amadís*, I, 3, 263). Galaor como amador infringe la cortesía a través de la seducción (Ortiz-Hernán, 2009, 130), aunque lo hace apelando al mismo recurso del diálogo cortés por el cual su hermano remedia sanamente su *amor hereos* para con Oriana. Amadís logra dirigir sus síntomas (con la excepción del combate contra Dardán) hacia el servicio cortés de Oriana a favor de una progresión sana que culmina en el matrimonio secreto.

Los tres caballeros han demostrado un reconocimiento íntimo de sus síntomas de amor, aunque cabe destacar a Amadís como el único que lo exterioriza con su monólogo. La iniciativa que ejercen para remediar su *amor hereos* los diferencia en gran grado: Perión y Elisena logran remediar sus pasiones por la intervención de Darioleta, Galaor en ocasiones

persuade con un discurso cortés y en otras instancias las damas se entregan a él voluntariamente, y Amadís opta por la progresión cortés.

Eloy R. González argumenta que el *Amadís de Gaula* es el primer intento castellano «de crear una vasta realidad ficticia en que lo verosímil y lo puramente fantástico conviven y se fecundan mutuamente» (1991, 825), argumento por el cual es completamente verosímil que el mundo caballeresco del *Amadís* posea diferentes tipos de amor entre caballeros y damas. El *fin'amors* y el *fals'amors* son reflejo literario de las complejas nociones medievales del amor que aún permanecen vigentes en los tiempos de Garci Rodríguez de Montalvo. Como refundidor, Montalvo juega con los tópicos cortesés y reelabora gran parte del *Amadís* para exaltar a su héroe como el leal enamorado, un nuevo modelo caballeresco ejemplar tanto en su ejercicio de las armas como en su fidelidad amorosa. Montalvo conserva la esporádica intimidad de Perión y Elisena de la misma forma que lo hace con los amoríos de Galaor para destacar de entre los diferentes modelos de amor a Amadís, quien se prueba ante el lector y ante su compañía social como «el cavallero del mundo que más lealmente manterná amor», según profetizó Urganda la Desconocida (*Amadís*, I, 2, 255-256). Pero ahí es que se limita la novedad de Montalvo en cuanto al manejo de sus caballeros sufrientes de amor: preserva una variedad de comportamientos amatorios para «acentuar el carácter superior de Amadís por comparación» (González, 1974, 83). Los numerosos referentes a los discursos médicos, morales y literarios anteceden a Montalvo por siglos, y parecen manifestarse en su *Amadís* como líneas argumentales superpuestas a lo largo de la evolución literaria del romance amadisiano (Gómez Redondo, 1999, 1548). Los ecos de las nociones medievales del amor parecen confirmar los argumentos de Place, los cuales plasman la primera parte del *Amadís* de Montalvo como la más cercana a alguna composición anterior del *Amadís primitivo*. Esto no nos debería sorprender debido a la misma naturaleza proteica de los romances medievales, los cuales se van transformando a medida que nuevos autores y refundidores aportan, modifican o anulan líneas argumentales desde sus diferentes contextos sociohistóricos:

Un romance, por el simple hecho de serlo, debe absorber —y no sólo

proponer— imágenes de la realidad que envuelve su recepción; ello es lo que provoca que unas líneas argumentales desaparezcan mientras que otras, totalmente inesperadas, se susciten mediante originales combinaciones de personajes que, en un principio, parecían secundarios, pero que, luego, en la conciencia de autores y de oyentes/lectores, adquieren distintos rasgos, convirtiéndose en signos que permiten comprender los cambios y las modificaciones históricas y sociales (Gómez Redondo, 1999, 1563).

En conclusión, las señales de amor manifestadas en Perión, Galaor y Amadís representan la pluralidad de perspectivas, posturas e ideas medievales sobre el *amor hereos* que antecede las inclusiones particulares del refundidor Garci Rodríguez de Montalvo. Como en su tiempo, la observación detenida de estos casos amatorios puede ser de provecho para quien los lee: son manifiesto de la complejidad plurisensorial del *amor hereos*, la universalidad del amor en el espíritu humano, y ejemplo de sus diversas interpretaciones en la Edad Media. Los síntomas del *amor hereos* y la forma en que se incorporan en los tópicos amatorios del *Amadís de Gaula* son en sí señal de cómo las ideas influyentes en la sociedad medieval sirvieron de inspiración para las mentes artísticas de su tiempo, preservadas aún en nuestros días por el ingenio de Montalvo.

§

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Alvar, Carlos, *El rey Arturo y su mundo: Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991 < <https://online.fliphtml5.com/ndqsq/cobv/#p=1> > (cons. 13/09/2021).
- Amadís* = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2012.
- Amasuno, Marcelino V., «El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen amor*: ‘loco amor’ y ‘amor hereos’», *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de Buen Amor*, ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, pp. 247-270 < <https://walde.moheno.net/Amor-Mujer-Misoginia/Amasuno%20El%20saber%20m%C3%A9dico.pdf> > (cons. 13/09/2021).
- Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa Editorial, 1979 < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-heroismo-mitico-cortesano--0/> > (cons. 13/09/2021).
- , Introducción y notas de *Amadís de Gaula*, vol. 1, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 19-206; 219-655.
- Cátedra García, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Editorial Universidad de Salamanca, 1989.
- Corbacho* = Alonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera, Corbacho, o Reprobación del amor mundano*, ed. Cristóbal Pérez Pastor, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901 < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/fedfb970-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1 > (cons. 13/09/2021).
- Friedman, Lionel J., «*Gradus amoris*», *Romance Philology*, vol. 19, 2, 1965, 167-177 < <https://www.jstor.org/stable/44940119> > (cons. 13/09/2021).
- García Rojas, Axayácatl Campos, «Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos», *Tirant*, 15, 2012, 47-60 < <https://roderic.>

- uv.es/bitstream/handle/10550/37617/2084.pdf?sequence=1 >
(cons. 13/09/2021).
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, Tomo II: El desarrollo de los géneros, la ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1540-1577.
- González, Eloy R., *El Amadís de Gaula: Análisis e interpretación*, 1974, Ohio State University, disertación doctoral < <https://www.proquest.com/openview/954b0d2561ed4ab279d7022c90075ab2/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> > (cons. 13/09/2021).
- , «Tipología literaria de los personajes en el *Amadís de Gaula*», *NRFH*, vol. 39, 2, 1991, 825-864 < <https://www.jstor.org/stable/40299109> > (cons. 13/09/2021).
- El collar de la paloma* = Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, ed. Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Lacarra Lanz, Eukene, «El ‘Amor que dicen hereos’ o Aegritudo Amores», *CEHM*, 38, 2015, 29-44 < <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniques-medievales-2015-1-page-29.htm> > (cons. 13/09/2021).
- Lida de Malkiel, María Rosa, «El desenlace del *Amadís* primitivo», *Romance Philology*, vol. 6, 4, 1953, 283-289 < <https://www.jstor.org/stable/44939769> > (cons. 13/09/2021).
- Lilio de medicina* = Bernardo de Gordonio, *Lilio de medicina: un manual básico de medicina medieval*, ed. John Cull y Brian Dutton, s.l., Madison, 1991, pp. 107-109.
- Lobato Osorio, Lucila, «Caballeros enfermos de amor: Amadís de Gaula y Oliveros de Castilla», *Tirant*, 15, 2012, 113-134 < <https://roderic.uv.es/handle/10550/37615?show=full> > (cons. 13/09/2021).
- Lucía Megías, Juan Manuel, «*Amadís de Gaula*: Un héroe para el siglo XXI», en *Tirant*, 11, 2008, 99-118 < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3462> > (cons. 13/09/2021).
- Martín Romero, José Julio, «Del ‘fin’amors’ al neoplatonismo: Amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica», *Tirant*, 11, 2008, 119-142 < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3463> > (cons. 13/09/2021).

- , «Fidelidad sentimental y catarsis amorosa en el ciclo de *Amadís de Gaula*», *RLM*, 22, 2010, 155-184. < <https://core.ac.uk/download/pdf/58909073.pdf> > (cons. 13/09/2021).
- Tratado de amor* = Juan de Mena, «Tratado de amor». *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*, ed. Pedro M. Cátedra Gracia, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 31-49.
- Minic-Vidovic, Ranka, «El contexto sociohistórico del refundidor Garci Rodríguez de Montalvo y su construcción del honor de la heroína de *Amadís de Gaula*», *EHumanista*, vol. 45, 2020, 127-143.
- Ortiz-Hernán Pupareli, Elami, «El motivo del caballero seductor en *Amadís de Gaula* y *Lisuarte de Grecia*, de Feliciano de Silva», *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, El Colegio de México, 2009, pp. 127-138.
- Place, Edwin B., «Fictional evolution: The old French romances and the primitive *Amadís* reworked by Montalvo», *PMLA*, vol. 71, 3, 1956, 521-529.
- Ramos, Rafael, «*Amadís de Gaula*», *The Arthur of the Iberians*, ed. David Hook, University of Wales Press, 2015, pp. 364-381.
- Raymond, H. Bruce, *The courtly ancestry of Amadís de Gaula*, 1977, University of Arizona, disertación doctoral < <https://www.proquest.com/openview/38cb782e3630fdef4476d152f906995c/1?pqorigsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> > (cons. 13/09/2021).
- Riquer, Martín de, *Los trovadores, I*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- Ruiz de Conde, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948.
- Smith, Wendell Patrick, *Knight to queen: Defense of gynocracy in the prose of Garci Rodríguez de Montalvo*, 2000, University of Texas at Austin, disertación doctoral < <https://www.proquest.com/openview/fd2fa4434f04e5c8f29ff2cad8545fef/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> > (cons. 13/09/2021).
- Triplette, Stacy, *Chivalry, Reading and women's culture in Early Modern Spain*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.
- Whinnom, Keith, «Introducción crítica», *Obras completas, II: Cárcel de amor*, Barcelona, Castalia, 1985, pp. 7-43.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



De ciudades y caminos: geografía urbana y viaje en *Adramón*

Jesús Ricardo Córdoba Perozo
(Universidad Complutense de Madrid)

Abstract

A partir del periplo del protagonista de *Adramón*, un libro de caballerías castellano manuscrito de comienzos del siglo XVI, se propone una reflexión sobre el papel que las ciudades, ampliamente representadas y descritas en la trama, juegan en el desarrollo del personaje principal de esta obra. Se destaca, además, el interés del autor anónimo por configurar un mundo literario realista, propuesta de ficción que encuentra fundamento en las herencias de los libros de viaje medievales y de las cuales se vale el escritor para crear el entorno urbano en el que se desenvuelve el caballero.

Palabras clave: *Adramón*, libros de caballerías, ciudad, geografía, libros de viaje, realidad histórica, ficción caballerescas.

Adramón, a manuscript romance of chivalry written at the beginning of the 16th century, gives rise to a reflection on the role that cities play in the development of the main character of the work, widely represented and described in the plot line and issues. In addition, the anonymous author's interest in configuring a realistic literary world marks out a work that finds its foundation in the legacies of medieval travel books which are used by the author to create the urban environment in which the protagonist develops.

Keywords: *Adramón*, romances of chivalry, travel books, historical reality.



Introducción

A comienzos de la década de 1580 el papa Gregorio XIII encargó al matemático, cosmógrafo y sacerdote perugino, Ignazio Danti, la elaboración de una serie de cartas geográficas de toda la península itálica, con el objetivo de que éstas decoraran una larga estancia del Palacio Apostólico de Roma. Después de tres años de trabajo, el sumo pontífice pudo contemplar el maravilloso resultado: cuarenta paneles pintados al fresco que representan las distintas regiones italianas, así como sus ciudades y puertos de importancia se aferraban a las dos paredes laterales del extenso corredor de 120 metros de largo por seis metros de ancho. Por

las mismas fechas, resguardado en algún anaquel de una desconocida biblioteca de la misma ciudad, yacía el manuscrito de un anónimo libro de caballerías castellano que la posteridad ha bautizado con el nombre de su héroe protagonista: *Adramón* (Lucía Megías, 2000, 50).

Al igual que la Galería de los Mapas (nombre con el que se conoce al corredor vaticano decorado bajo las instrucciones de Danti), las páginas del *Adramón* ofrecen un recorrido por la península italiana. El periplo del joven aspirante a caballero lleva a los lectores de este peculiar libro de caballerías de viaje por las principales ciudades italianas del *Quattrocento* y del *Cinquecento*. Sin embargo, a diferencia de la Galería de Danti, la representación de los espacios urbanos de Italia en el *Adramón* no se construye a partir de un plano estático o de la belleza de una imagen capturada para la eternidad. En las líneas que describen el viaje de Adramón y los suyos bulle la agitada vida de las cortes del Renacimiento italiano y sus más variados aspectos: la moda veneciana, los estudios de Padua, el espíritu caballeresco ferrarés, el palacio ducal de Urbino, las fiestas romanas, las populosas calles de Nápoles o la forma de gobierno sienés son detalles que se incluyen en la narración.

Teniendo en cuenta lo anterior, la pretensión de este texto no es otra que la de evidenciar el profundo sentido realista que subyace a la configuración de la geografía caballeresca del *Adramón*, atendiendo específicamente a la representación de las ciudades y su función dentro de la trama. Como se verá a continuación, el papel que desempeñan las urbes italianas en el argumento es fundamental para el desarrollo de la axiología del personaje principal y su crecimiento como caballero andante. Asimismo, se señala la importancia que para la génesis de este libro de caballerías tiene la influencia de otros géneros literarios del momento, como los libros de viajes, así como el ambiente cultural y literario de la Italia de los siglos XV y XVI.

***Adramón*, un libro de caballerías muy particular**

Sobre el *Adramón* se tejen más incógnitas que certezas. Hoy por hoy se desconoce la identidad de su autor, su fecha de redacción y su lugar de

composición. Algunas alusiones al interior del texto ratifican la nacionalidad castellana de la pluma que lo escribió («Este noble rrey traya un mote en lengua gryega que tornado en *la nuestra castellana dyze*» *Adramón*, I, 16, cursiva mía); así como su posible ocupación como hombre de armas, por los saberes que demuestra del oficio en algunos capítulos. La data de la obra ha sido objeto de debate entre distintos investigadores y las propuestas de esta oscilan entre finales del siglo XV y 1530¹. En cuanto al lugar, parece muy probable que *Adramón* se haya compuesto en tierras italianas, tanto por el exhaustivo conocimiento que el narrador demuestra de la geografía rural y urbana de la península como por el «sentir extranjero» del mismo en algunos pasajes de la obra².

La composición del libro en algún lugar de Italia habría inspirado la configuración del cronotopo caballeresco. Como escenario de las aventuras de los personajes, tres son los espacios de primer orden: el reino de Polonia, como lugar de origen del linaje protagonista, punto de partida y de llegada de la narración; las cortes italianas, lugar de crianza del héroe desterrado y donde alcanza la plenitud al ser proclamado confaloniero de la Iglesia y rey de los Estados de su padre; y el reino de Inglaterra, país en el que *Adramón* es armado caballero y donde se enamora por primera vez. Cabe aclarar que otros lugares aparecen también de forma episódica en la narración: para viajar de Italia a Inglaterra, el héroe y los suyos atraviesan el sur de Francia, el norte de Aragón y Castilla e incluso visitan la tumba del apóstol Santiago en la ciudad homónima; para volver a Roma después de ser investido por el rey inglés, el novel caballero pasa por Flandes, Bretaña, Francia y Alemania, donde participa y triunfa en torneos caballerescos.

De esta manera, la trama de este particular libro de caballerías transcurre enteramente dentro de los márgenes del viejo Occidente medieval. Esta circunstancia no es innovadora pues se halla presente en

¹ Anderson (1992) sostiene que el libro tuvo que componerse poco antes de 1492; Lucía Megías (2001) en su análisis del código afirma que *Adramón* puede datarse a principios del siglo XVI mientras que Cacho Blecua (1995) sostiene que el libro solo encuentra sentido después de las primeras ediciones de *Amadís*, (¿Sevilla, 1496?; Zaragoza, 1508) e incluso adelanta la posible datación hasta 1530.

² Ya se ha visto cómo el anónimo narrador se refiere a la lengua castellana como *nuestra*. Más adelante, durante las descripciones de algunas ciudades, acudirá a las comparaciones entre aspectos de las urbes italianas y las castellanas. Las citas se encuentran a lo largo del artículo.

otros títulos del género como el *Félix Magno*, el *Clarián de Landanís*, el *Florambel de Lucea*, el *Palmerín de Inglaterra* o el *Polismán de Nápoles* (Marín Pina, 2018, 101-102). Lo realmente innovador es el tratamiento de esta geografía literaria, que escapa a las funciones meramente referenciales o nominales de otros ejemplares del género y ahonda en la construcción de un paisaje más realista. Así pues, no se trata únicamente del amplio uso de topónimos sino también de la relación, más o menos exhaustiva, de la situación de las ciudades que visita el joven caballero: su estatus político, su posición geográfica, la presencia de monumentos religiosos y civiles o sus costumbres.

Entronca así el *Adramón* con una serie de libros de caballerías en los que el interés por la constitución de una geografía verosímil o de tendencia realista es más evidente. En esta línea se sitúan títulos posteriores como el *Felixmarte de Hircania*, en el que «las toponimias y las indicaciones de lugar introducidas en la obra coinciden ampliamente con la geografía real y son perfectamente ubicables y corroborables en los repertorios geográficos de la época» (Aguilar Perdomo, 2005, 237); o *El Caballero de la Fe*, del sacerdote Miguel Daza, en cuya composición se intuye el uso de fuentes como la *Suma de geografía* de Martín de Enciso, la *Cronografía* de Jerónimo de Chaves o los *Historiarum* de Paolo Giovio «en un fiel reflejo del creciente interés que la ciencia cosmográfica despertó en el Renacimiento, al calor de los recientes y constantes descubrimientos que acontecían en la realidad extraliteraria» (Martínez Muñoz, 2017, 21).

Sin embargo, *Adramón* no es solamente un antecedente solitario de obras como las de Ortega y el padre Daza. La evidente preocupación por una geografía realista en la composición poética es un rasgo que el anónimo autor hereda de otras fuentes caballerescas previas, como lo es el *Guarino Mezquino*, traducción castellana del original florentino, *Il Guerrin Meschino*, escrito por Andrea da Barberino a comienzos del siglo XV. Dado el conocimiento que demuestra el autor anónimo del *Adramón* sobre Italia, como de sus lenguas y su cultura literaria, valdría la pena preguntarse a qué *Guarino* acudió durante la composición de la obra: si al *Meschino di Durazzo*, la versión en lengua italiana redactada por Barberino, o bien, a la traducción castellana de Sevilla, firmada por Alonso Hernández y salida de las prensas de Jacobo Cromberger en 1512. Lo cierto es que, como

apunta Nieves Baranda (2002, 298), para la fecha de publicación de la versión sevillana en castellano (la primera de tres ediciones conocidas en el siglo XVI en español) circulaban por Italia ya, al menos, 25 ediciones del *Guerrin* italiano.

Más allá de las distancias entre las dos versiones, que según Baranda serían pocas puesto que un cotejo entre dos testimonios de ambas demuestra que Hernández «fue muy fiel al original, sin supresiones ni adiciones notables» (2002, 298), no hay que perder de vista el hecho de que el *Guarino* funge como modelo caballeresco para la construcción del *Adramón*. La geografía de tintes realistas es solo uno de los factores en los que se inspira el autor anónimo en la obra de Barberino, pero, hay más: el protagonismo de un único caballero (y la notable ausencia del entrelazamiento), la búsqueda del verdadero linaje como motor de casi toda la acción, la aparición de la figura de las sibilas y la poca importancia que se le concede al amor, son algunos de los elementos que enlazan ambas obras caballerescas y que distancian al *Adramón* de otros modelos fundacionales del género como el *Amadís* refundido por Montalvo. No es este el espacio para profundizar en las deudas y en las reflexiones que el *Adramón* hace del *Guarino* como su modelo, pero es importante señalar el vínculo porque puede explicar la disposición del anónimo español hacia la geografía y su función en el relato caballeresco.

Como *Adramón*, *Guarino* es un caballero con amplia experiencia viajera. La visita de todas las partes del mundo conocido en el libro ha hecho plantear a algunos investigadores el uso de la cartografía medieval de raíz ptolemaica como fuente para Barberino (Baranda, 2002, 293 citando a Hawickhorst, 1902, 689-784). De esta manera, el joven caballero se mueve en la narración «dentro de los límites de la realidad y la fantasía medievales» (Llácer Carbó, 2017, 87). La cueva de la Sibila al sur de Italia, el purgatorio de San Patricio en Irlanda o el reino del Preste Juan de las Indias son solo algunos de los lugares maravillosos, pertenecientes al acervo cultural medieval, que visita *Guarino* en la búsqueda de su linaje. La presencia de la geografía imaginaria no riñe con el consistente cronotopo real en el que transcurren la mayor parte de las aventuras pues, de hecho, los ámbitos hoy considerados imaginarios estaban perfectamente integrados en la concepción espacial del hombre

tardomedieval.

Para Mauro Cursietti, la integración de elementos tan heterogéneos y dispersos en la tradición cultural medieval sólo puede explicarse a partir del deseo de captar la atención global de un público cada vez más diverso, así como el deseo del propio Barberino de constituir en su *Guerrin* un universo complejo y «omnicomprensivo»:

Il pellegrinaggio in tutte e tre le parti del mondo allora conosciuto di un cavaliere discendente dai Reali di Francia in cerca della sua origine, i riferimenti alla Sibilla, al Pozzo di san Patrizio e ai leggendari Alberi del sole e della luna sono perfettamente rappresentativi dei diversi patrimoni di fonti cui attinse Andrea e che dovettero esercitare grande suggestione sul suo pubblico: anzitutto la rielaborazione della materia cavalleresca, su cui egli impianterà il suo grande ciclo narrativo; quindi il soprannaturale classico, quello cristiano e infine la mitologia dell'Oriente [...] nel *Meschino* l'aspirazione alla costruzione di un edificio narrativo omnicomprensivo è ancora più evidente, tanto che indagare e arrivare a stabilire con precisione la nutrita serie di fonti leggendarie sfruttate in questo romanzo è impresa assai dispendiosa (Cursietti, 2005, XV-XVI).

En contraste, el autor de *Adramón* no comparte esas aspiraciones de reconstruir en letras toda la tradición geográfica del mundo circundante. Al menos, no de forma tan ambiciosa. El registro espacial manejado por el autor anónimo se circunscribe al viejo Occidente medieval y lo maravilloso, aunque aparece, se reduce notoriamente respecto al modelo que representan el *Guarino* y el *Guerrin*. Por su parte, el sentido del viaje y su importancia para el personaje principal sí permanecerá en ambas obras: tanto para *Guarino* como para *Adramón* las peripecias por el mundo significarán algo. Cabría pensar fácilmente que la vocación geográfica «más realista» del *Adramón* parte también del ejemplo de su modelo en el uso de fuentes cartográficas, pero la respuesta no es tan sencilla.

A pesar de la patente influencia del *Guarino Mezquino* en *Adramón*, dentro del libro no se percibe, al menos de forma directa, el uso de fuentes cartográficas, fenómeno que, como ya se mencionó, se manifestará también en obras más tardías como el *Felixmarte de Hircania* de Ortega o *El caballero de la Fe* firmado por Daza. Parece, más bien, como ya ha apuntado Sales Dasí, que algunos elementos empleados por el autor a la hora de configurar aspectos importantes de la geografía de la narración

proviene de los libros de viajes. Según el investigador:

la variedad de escenarios que pasan a formar parte de la ruta italiana de nuestra *Crónica* sitúa a su creador más cerca de aquellos viajeros que vertieron sobre el papel su experiencia personal que de esos otros autores de libros de caballerías que inventaron fantásticas geografías en sus relatos (2002, 399).

En este sentido, es plausible que el autor anónimo tuviera presente a la hora de componer las aventuras de Adramón, relatos de viajes de pretensión realista (a diferencia de otros que dan mayor cabida a lo maravilloso) como la *Embajada a Tamorlán* de Ruy González de Clavijo y las *Andanças é viajes* de Pero Tafur (García Sánchez, 2010). Mención especial a este respecto merece *El Victorial* de Gutierre Díez de Games, biografía caballerescas centrada en la figura del conde Pero Niño, escrita en el siglo XV a medio camino entre la ficción y la crónica histórica y que cuenta, como el *Adramón*, con una herencia notable de los libros de viajes. Detalles como la descripción de un itinerario de viaje (principalmente en la parte segunda de *El Victorial*, que narra las campañas marítimas del protagonista), el uso del tópico del *laudibus urbium* a la hora de dibujar con letras las ciudades, el ascenso de una ligera preocupación por la cronología o la introducción de *mirabilia* son algunos elementos que, de los libros de viajes, se incorporan en el armazón caballeresco de *El Victorial* (Beltrán, 1991, 131-137).

Así pues, no hay que perder de vista que es posible que *El Victorial* haya ejercido algún tipo de atracción estética y literaria en el autor anónimo de *Adramón*. En ambos casos se trata de obras adscritas a la literatura de caballerías, de cariz realista, biografías únicas de un personaje y en las que se cuelan bastantes elementos de los libros de viajes que, a la postre, terminan haciendo tambalear su adscripción genérica. Naturalmente, la respuesta es clara también para ambos textos. «*El Victorial* no es un libro de viajes, porque su autor se ha preocupado de reelaborar e insertar dentro de la trayectoria de una biografía todo un material que sólo potencialmente pudo haber tenido las características de libro de viajes», y, además, «porque cada episodio del viaje de Pero Niño está, por su forma y por su sentido, destinado a recalcar las virtudes caballerescas del biografiado» (Beltrán, 1991, 137). De igual forma, *Adramón* tampoco es un relato de viajes. Ni

quiera el libro IV, en el que se concentran con mayor densidad los elementos importados del género viajero. El largo periplo de Adramón adquirirá todo su sentido cuando se convierta en el caballero líder de la cruzada convocada por el papa Inocencio y encuentre sus verdaderos orígenes. El viaje se subordina al sentido caballeresco.

Cabe anotar que la influencia de los libros de viajes sobre el *Adramón* ha sido también señalada ya por otros autores. Anderson se refiere a ella en su introducción a la edición moderna del manuscrito que preparó e incluso sugiere una conexión con *El Victorial* (1992, XIV); Marín Pina (2018, 127) llega a definir este libro de caballerías como una obra entre «las fronteras entre la narrativa caballeresca y la literatura de viajes»; al igual que Lucía Megías (2006, 184), para quien el texto «ofrece un sincretismo singular entre un texto caballeresco y un relato de viajes». Ahora bien, habiendo establecido las posibles fuentes de inspiración para la configuración del realismo geográfico en el libro de caballerías, es conveniente detallar cómo éste se hace visible en su desarrollo, qué mecanismos emplea para su constitución, así como esbozar el rol que desempeña en la narración.

Las ciudades italianas en *Adramón*

A diferencia de otros caballeros andantes de papel, para quienes las aventuras aguardan en parajes desconocidos, deleitosas florestas o castillos encantados³, en *Adramón* son relativamente pocas las hazañas que el héroe protagonista acomete en este tipo de lugares. El joven heredero de Polonia sería, más bien, un caballero cortesano, acostumbrado a la participación en justas y torneos organizados por las distintas casas nobiliarias de Europa. No socorre frecuentemente a alguna doncella menesterosa perdida en un camino ni vence a monstruosos animales. Adramón migra de corte en corte, de ciudad en ciudad, y es en estos espacios donde se da

³ Serían aquellos títulos más fieles al modelo amadisiano. Piénsese, por ejemplo, que el *Primalción*, segundo libro del ciclo de los palmerines y publicado por primera vez en Salamanca en 1512, comienza con la aventura del encantamiento de la princesa Francelina, custodiada por fuerzas mágicas en una fortaleza.

a conocer y donde su fama se acrecienta. Naturalmente, existen eventos que ocurren fuera de las ciudades y que atañen directamente a Adramón o a su familia: las apariciones de las sibilas o la batalla final contra los cismáticos son algunos ejemplos. Pero, en cualquier caso, son las ciudades las que adquieren relevancia como espacios de acción. Y muchas veces, como más que eso, como auténtico interés del narrador.

No obstante, el tratamiento de las ciudades es desigual a lo largo de toda la narración. Solamente las ciudades italianas, mayoritariamente presentes en el libro IV, reciben toda la atención del anónimo autor, quien aprovecha el viaje de sus personajes para ofrecer a sus lectores todo tipo de detalles sobre las mismas. El resto de espacios urbanos, como por ejemplo las ciudades de Polonia o la corte londinense, no son descritos ni valorados. Curiosa resulta también la ausencia de relaciones sobre las ciudades aragonesas y castellanas que visitan los personajes, si tenemos en cuenta la nacionalidad del autor. Sin embargo, el narrador explica más tarde que la ausencia de detalles sobre estas urbes se debe a que su público lector estará familiarizado con ellas y que, por tanto, no es necesario ofrecer detalles sobre aquellos lugares: «D'aquí adelante no dyré nada de nynguna cibdad de Francya ny d'España ny de las noblezas dellas ny cosas devotas, porque quien esto leyere será español –pues en lengua castellana está– y ser enojosa escritura leer lo que él sabe» (*Adramón*, IV, 341).

De la cita anterior puede deducirse parte de la intención del autor con las extensas descripciones de su libro de caballerías: la de instruir a sus lectores, darles a conocer el aspecto y las costumbres de Italia, región de vital importancia para el desarrollo cultural español y para las pretensiones políticas de sus monarcas de entonces. Solo esta motivación explica el hecho de que algunas ciudades que, aunque a simple vista no tienen importancia para el desarrollo de los personajes o de la trama, sean ampliamente descritas en la narración. Para comprender mejor este fenómeno, es necesario acudir a la descripción de las ciudades italianas presentes en el *Adramón* y comprender el mecanismo de su funcionamiento.

Se ha señalado ya previamente el enorme peso que sobre este libro de caballerías ejercen los libros de viajes. Esta influencia se hace patente en la relevancia que en la narración adquieren las ciudades. Recuérdense

que, en los libros de viajes, «la ciudad se convierte en el índice de referencia esencial a través del cual progresa la descripción del itinerario. De esa manera, las ciudades se van constituyendo en los verdaderos núcleos narrativos en torno a los que se organiza el resto del relato, la relación del viaje» (Pérez Priego, 1984, 226). Lo mismo ocurre en *Adramón*. Aunque se trata de un fenómeno recurrente a lo largo de la narración, es en el libro IV, durante el periplo formativo del joven protagonista, cuando se evidencia más esta herencia de los libros de viaje medievales.

Sin embargo, las herencias del género no se limitan a la relevancia del espacio urbano como núcleo narrativo sino también a la forma en que éste es presentado e incorporado en el marco de la narración. Al igual que en los libros de viajes, en *Adramón* la descripción de las ciudades se hace bajo los parámetros del *laudibus urbium*, un tópico que se encuentra ya en la poesía romana y la antigua retórica (Curtius, 2017, 228). El consagrado esquema, mediante el cual se hacía una relación de las ciudades, debía hacer referencia «a la antigüedad y fundadores de la ciudad, [...] a su situación y fortificaciones, [...] a la fecundidad de sus campos y sus aguas, [...] a las costumbres de sus habitantes, [...] a sus edificios y monumentos, [...] a sus hombres famosos» (Pérez Priego, 1984, 227). En los siglos medievales el esquema se modificó dando cabida a un «sentido eclesiástico: el mérito mayor de una ciudad son ahora sus mártires (y las reliquias de los mártires), sus santos, sus príncipes de la iglesia y sus teólogos» (Curtius, 2017, 228).

Ahora bien, para apreciar el uso que el autor anónimo del *Adramón* hace del *laudibus urbium* se ofrece a continuación un fragmento de la imagen de Ferrara transmitida por el narrador en el momento de la llegada de sus personajes a la ciudad:

Llegado Fedrique a Ferrara: vyo la cibdad, que es muy hermosa cosa de muy buen asiento, de más de XII myll vezinos, cabe un gran rryo que se llama Pon, que la mayor parte della çerca byen çercada y torreada, de que mucho se contentó. Vyo el palacyo del duque, y a él, byen aconpañado de señores y cavalleros; aunque otras çibdades tyene, en aquella está de asyento. Tyene CCC myll ducados de rrenta (1992, 272).

Como puede verse en el fragmento anteriormente citado, muchos de

los elementos señalados por Pérez Priego y por Curtius del esquema *laudibus urbium*, importado de los libros de viajes, está presente en esta descripción de Ferrara en el libro de caballerías. Se propone ahora, como ejercicio ilustrativo, la descripción que de la misma ciudad realiza el hidalgo castellano, Pero Tafur, en su conocida obra, *Andanzas y viajes*, compuesta varias décadas antes de la redacción del *Adramón*:

Esta çibdat es de las gentiles que yo e visto por el mundo, e es de grandeza como Valladolid, pero muy bien encasada e muy gentiles calles e muy bien murada con barrera e fossado, un castillo a un canto sobre la rivera de Po, muy fermoso de dentro e muy mucho más de fuera; la tierra muy gruessa de lavor, e entorno de muchas huertas de todas frutas. Esta çibdat es tributaria al Papa, e dicen que estava en çiento e çinquenta mil ducados, e de poco en poco se deçendió á diez é seys mil, é agora queda en tres mil, é adelante diré la raçon como (Tafur, 1874, 223).

Y aunque para Molina la descripción que Tafur hace de Ferrara pueda considerarse parca (2014, 288), por no ser tan generosa como la de otras ciudades visitadas por el castellano, ofrece los suficientes detalles para evidenciar como el anónimo autor de *Adramón* se ha valido de un género literario de acento realista para configurar el cronotopo caballeresco de su obra. Datos como la renta de la ciudad, su apariencia o su situación geográfica, son explicitados por ambos viajeros. Estamos entonces frente a una reacomodación del consabido tópico del *laudibus urbium*, reacomodación que obedece a los intereses individuales y estéticos de cada autor. Para comprender mejor la magnitud de este fenómeno en el libro de caballerías que nos ocupa, se presenta en seguida una tabla con los cuarenta y un topónimos italianos del libro IV, señalando además qué partes del esquema se referencian levemente o a profundidad en cada uno:

Ciudad	Antigüedad, fundadores, historia y política	Situación y fortificaciones	Campos y aguas	Costumbres	Edificios y monumentos	Hombres famosos Reliquias
Venecia		X		X	X	
Padua		X	X	X	X	X
Ferrara	X	X	X	X	X	
Rávena	X	X				
Rimini	X	X				
Urbino	X			X	X	
Gubbio	X					
Perugia	X				X	
Asís	X				X	X
Foligno	X	X				
Spoletto	X	X		X		
Roma	X	X		X	X	X
Marino	X					
Terracina	X	X				
San Gernán					X	
Gaeta					X	
Pozzuoli					X	
Nápoles	X	X	X	X	X	
Castelamar						
Salerno	X	X				
Cosenza						
Reggio di Calabria						
Mesina		X	X	X	X	
Catania	X	X		X		X
Agrigento	X	X	X			
Palermo		X	X	X	X	
Monreale	X				X	
Civitavecchia						
Viterbo	X				X	X
Montefiascone	X		X			
Siena	X			X	X	
Florecia		X		X	X	
Bolonia	X		X		X	
Reggio	X					
Módena	X					
Parma	X					
Piacenza	X					
Castel San Giovanni						
Tortona						
Alessandria		X				
Asti		X				

Tabla 1. Topónimos italianos del libro IV de *Adramón*

Como puede apreciarse en la anterior tabla, ninguna ciudad cumple con todos los elementos que debería contener un *laudibus urbium* completo. Sin embargo, esta situación no debe llevar a engaño. Tampoco en los libros de viajes, como ya se ha visto, la *descriptio urbis* atiende a todos los parámetros en todos los lugares visitados. Además, la extensión de cada una suele variar dependiendo del interés del autor. Veamos, por ejemplo, la descripción que se realiza de la ciudad de Bolonia:

Boloña es una gran çibdad del papa, de gran poblacyón. Govyérnase como Florency a o Sena en todo; tyene un palacyo donde byven los que govyernan - bueno. Çerca dél está la yglesya mayor, que se llama San Petronyo: para en aquellas partes harto buena. Ay un estudio -dygo, letores, que no ay escuelas ordenadas como acá- de muchos estudyantes y muchos doctores con grandes partydos. Ay algunas casas muy buenas, en especyal unas de Bentenollo. Ay buenos monesteryos: en especyal Santo Domyngo. Ay buenos ospitales y muchos. Pasa por casy en medyo de la çibdad un rryo, en el qual ay muchos molinos. Dentro de la çerca ay un colegio bueno que llaman el palacyo d'España, porque lo hizo el cardenal Albornos, gran hombre en la corte rromana. En el colegio no pueden estar syno españoles, los quales an de ser presentados por los prelados adonde el cardenal tuvo la dynydad y llevó rrentas. De ally fueron a Rrejo y a Modana: dos cibdades que tyene el duque de Ferrara: una del iglesya y la otra del inperio (*Adramón*, IV, 333).

La información que se brinda de la ciudad es amplia y se corresponde con algunos de los elementos planteados para la *descriptio urbis*. El narrador comienza introduciendo la situación política de la ciudad: de entrada, los lectores saben que Bolonia se halla bajo jurisdicción y protección papal. No se dice nada de su antigüedad o de su historia, pero se hace referencia a su política: la forma de gobierno es similar a la de Florencia y Siena. Un lector avezado recordará que algunos folios atrás se ha descrito precisamente la forma de gobierno sienesa: «Eligen de los de la çibdad los que mejores les parecen para el gobyerno de la çybdad, los quales están en un palacyo bueno que tyenen para los que govyernan, que llaman los señores». Información que se complementa con analogías con las figuras de poder castellanas: «Para las cosas de crymen y cyvyles tyenen un potestad que es como corregidor. Él tyene dos colatorales, como acá alcaldes» (*Adramón*, IV, 329-330). Así pues, la descripción del gobierno de

Bolonia se vale de datos ya ofrecidos para el caso de otras ciudades.

Sin embargo, otro tipo de información, atada a los demás elementos del *laudibus urbium*, apenas se esboza o no se menciona siquiera. No se hace ninguna acotación sobre la situación geográfica de la ciudad y no se explicitan sus fortalezas. Esta última situación no deja de ser, por demás, curiosa. Recuérdese que, gracias a las disputas entre familias por el control de la ciudad, Bolonia llegó a ser una urbe densamente poblada por torres de piedra, de las cuales hoy Asinelli y Garisenda son apenas testigos mudos y vestigios silenciosos de una historia turbulenta. La única mención al aspecto militar es, quizá, aquella vaga referencia a una «cerca» dentro de la cual se halla el Colegio de España. Sobre los campos y las aguas y las costumbres tampoco se profundiza mucho. El autor anónimo se limita a decir que Bolonia es atravesada por un río (del cual ni menciona su nombre, como sí ocurre con la descripción de Ferrara) y que en su entorno proliferan los molinos.

A lo que sí se presta gran atención es a los edificios y monumentos que pueblan la ciudad. El primero en aparecer es el palacio de gobierno de Bolonia, «un palacyo donde byven los que govyernan» (*Adramón*, IV, 333), el cual recibe un juicio estético favorable. Es muy probable que, con esta mención, el autor se refiera al Palazzo del Podestà, bella edificación de toques medievales y renacentistas que todavía hoy flanquea uno de los costados de la piazza Maggiore. El narrador parece estar de pie, precisamente, en esta plaza pues luego nos describe que «Çerca dél [el palacio] está la yglesya mayor, que se llama San Petronyo: para en aquellas partes harto buena» (*Adramón*, IV, 333). A ojos del autor de *Adramón*, la ciudad tiene un buen aspecto arquitectónico. Posteriormente, se relacionan algunos detalles de la universidad de la ciudad y, para explicar su funcionamiento, el autor nuevamente acude a la comparación con realidades conocidas por sus futuros lectores, los castellanos: «Ay un estudio –dygo, letores, que no ay escuelas ordenadas como acá– de muchos estudyantes y muchos dotores con grandes partidos» (*Adramón*, IV, 333). En este sentido, la ciudad entronca con descripciones previas como la de Padua, en la que destaca el carácter estudiantil de la urbe.

El interés por los edificios y monumentos continúa. El narrador se preocupa más tarde por relatar que en Bolonia «Ay algunas casas muy

buenas, en especyal unas de Bentenollo» (*Adramón*, IV, 333). Con esta escueta mención, se suman así los Bentivoglio al elenco de familias italianas principescas del renacimiento que figuran en *Adramón*. Como se verá un poco más adelante, el contacto de los personajes con algunas de ellas será crucial para su devenir. Cabría pensar, además, que tras el anuncio de estas «casas muy buenas» se esconde el recuerdo del Palazzo Bentivoglio, un hermoso edificio renacentista que terminó convertido en ruinas luego de unas revueltas populares contra la familia ocurridas en 1507. Estos acontecimientos no solo terminaron con una joya de la arquitectura boloñesa sino también con el dominio efectivo de los Bentivoglio sobre la ciudad, quienes ya habían perdido la hegemonía un año antes. La familia terminó exiliada en los dominios de los Este después de haber gobernado la urbe universitaria por poco más de un siglo. Sin embargo, el narrador de *Adramón* no hace mención alguna de estos acontecimientos y se refiere a las casas de los Bentivoglio como si los miembros del linaje aún permanecieran en la ciudad. Muy probablemente el silencio de estos acontecimientos y el hecho de que se describa a Bolonia aún con la presencia de esta familia se deba a la pretensión autorial de ambientar los hechos que narra en la segunda mitad del siglo XV.

Otras edificaciones también encuentran cabida dentro del interés del narrador: «Ay buenos monesteryos: en especyal Santo Domyngo. Ay buenos ospitales y muchos» (*Adramón*, IV, 333). La iglesia de Santo Domingo es el segundo monumento de carácter religioso que se menciona en la narración, aunque, como ocurre con los otros edificios boloñeses, no se dan más detalles de su construcción. Por otra parte, se nombra la presencia de varios hospitales en la ciudad. Posiblemente, el autor anónimo de *Adramón* tenía en mente el Ospedale di Santa María della Vita, el más antiguo de la ciudad (sus orígenes pueden rastrearse a las últimas décadas del siglo XIII), y también el Ospedale di Santa María della Morte, fundado una centuria después y en completo funcionamiento ya en el siglo XV.

Particular atención merece la descripción que se hace del Colegio de España de Bolonia. Sea porque tiene relación con la historia de Castilla o porque el autor anónimo se sentía vinculado a la figura del cardenal Gil Albornoz, el Colegio de España es el monumento boloñés del que se

demuestra mayor interés y del que se hace una relación un poco más extensa. El narrador comienza hablando de su ubicación al interior de la ciudad, «Dentro de la çerca ay un colegio bueno que llaman el palacyo d'España»; cuenta después la razón de su nombre y el carácter de su fundador, «porque lo hizo el cardenal Albornos, gran hombre en la corte rromana»; y, finalmente, se describe el funcionamiento de la institución: «En el colegio no pueden estar syno españoles, los quales an de ser presentados por los prelados adonde el cardenal tuvo la dynydad y llevó rrentas» (*Adramón*, IV, 333). La relación de esta institución finaliza la descripción de la ciudad de Bolonia, espacio en el que los personajes no han tomado un papel activo: podemos, simplemente, deducir que, como nosotros, han paseado por todos los monumentos cuya descripción se hace en el libro de caballerías.

Por otra parte, como se ha apuntado previamente, no todas las ciudades reciben la misma atención por parte del narrador. Cuando la acción se traslada a aquellas urbes que no despiertan gran interés para el autor anónimo, es común encontrar algunas fórmulas de abreviación. De Mesina, por ejemplo, se dice que los personajes «no vyeron en ella cosa que de notar sea» (*Adramón*, IV, 320). Lo mismo ocurre en Catania, pues al pasar por ella el narrador aclara que «No ay en ella cosa qué dezyr sea» (*Adramón*, IV, 324); o en Piacenza, cuya relación se omite al finalizar el viaje «porque no ay qué dezyr della» (*Adramón*, IV, 335). Ahora bien, habiendo visto la importancia que otorga el narrador a la imagen de las ciudades italianas en el libro de caballerías, es conveniente entonces explorar el sentido que estas descripciones adquieren al interior de la trama, cuál es su función y cómo intenta integrarlas el autor anónimo en el argumento caballeresco y en el desarrollo axiológico de los personajes.

El sentido del viaje por Italia en *Adramón*

Para una mejor comprensión del primer viaje de *Adramón* por Italia, he clasificado en dos tipos las ciudades, atendiendo a su función narrativa primaria. En primer lugar, se encuentran las ciudades de establecimiento. Se trata de urbes en las que los personajes viven un tiempo muy

prolongado y de las que se especifica su importancia para el desarrollo de la axiología del joven protagonista. En segundo lugar, se encuentran las ciudades de paso. Se trata de urbes que, como sus nombres lo indican, forman parte del trayecto o ruta seguida por Adramón y los suyos, pero de las cuales no se especifica que tengan impacto en el desarrollo del personaje. Según la tabla previa, de los cuarenta y un topónimos italianos que figuran en el libro IV, solo cuatro corresponden a ciudades de establecimiento; los treinta y siete restantes pueden considerarse a ciudades de paso.

A nivel narrativo, las ciudades de establecimiento suelen situarse a inicios del periplo: son las urbes de Venecia, Padua, Ferrara y Urbino. En todas ellas, Adramón y los suyos habitan durante estancias prolongadas (en Venecia ocho años, en Padua y Ferrara dos años y en Urbino al menos siete meses). Su importancia radica, además, en el impacto que tienen en la evolución del personaje. En Venecia, Adramón aprende las primeras letras; en Padua continúa sus estudios de Artes Liberales y aprende a montar a caballo; mientras que en Ferrara y en Urbino perfecciona sus modos de comportamiento en la corte gracias a sus contactos con los señores de ambas ciudades, trasuntos literarios de los Este y los Montefeltro históricos.

La aparición de estos linajes en *Adramón* no es gratuita. Recuérdese, por ejemplo, que fue su experiencia en la corte de los duques de Urbino, Guidobaldo de Montefeltro y Elisabetta Gonzaga, lo que motivó a Baldassare Castiglione a componer *Il cortigiano*, tratado dialogado de absoluta exquisitez donde se definen los modos propios que debe interiorizar y manifestar el cortesano ideal. Aún más comprensible resulta la aparición de los Este en *Adramón*, grandes aficionados a la literatura caballerescas: no hay que olvidar la dupla que formaban la duquesa Isabela de Este, mecenas de Ariosto y coleccionadora de libros (muchos de caballerías entre ellos) y su esposo, el duque Federico II de Mantua quien, de hecho, contaba con un ejemplar del *Guerrin Meschino* de Barberino en su biblioteca, libro del que ya he anotado algunas cuestiones previamente (Borsari, 2012, 197).

En contraste, las ciudades de paso no tienen, aparentemente, un gran peso para el desarrollo del personaje. De estas sobresaldrían únicamente

Rímíni, donde Adramón y Fedrique se enemistan con el señor de la ciudad, Segismundo Pandolfo Malatesta (problema que será resuelto en el libro VI); Spoleto, lugar en el que el joven aprendiz promete ponerse al servicio de las sibilas; Catania, ciudad en la que la alianza entre las sibilas y Adramón se pone a prueba; y Roma, sede de la Iglesia, centro de la cristiandad, que merece unos comentarios singulares más adelante.

En este punto cabe aclarar que esta clasificación entre ciudades de establecimiento y ciudades de paso no debe entenderse más que en un sentido pragmático, pues no necesariamente se corresponde con la atención dedicada por el narrador para la descripción de las mismas. Si bien las cuatro ciudades de establecimiento son referidas de forma generosa, ofreciendo detalles sobre su estatus político, su posición geográfica, su actividad económica, sus monumentos civiles o religiosos y sus costumbres⁴; las ciudades de paso también son objeto de amplio interés por parte del narrador. De esta manera, resulta curioso el hecho de que lugares como Nápoles, Siena, Florencia o Bolonia, que a simple vista no tienen un impacto profundo en la vida de Adramón, sean descritas con bastante interés y precisión, como ya hemos tenido oportunidad de apreciar.

Para analizar este fenómeno es pertinente señalar dos elementos. El primero de ellos es la intención autorial. Ya se ha visto antes cómo el narrador omite detalles sobre las ciudades de los reinos de Castilla y Aragón porque presupone que sus lectores ya las conocen. De esta manera, debe tenerse en cuenta que la descripción extensa de las urbes italianas no solo está en relación con las necesidades del desarrollo de Adramón como personaje literario, sino con las pretensiones del mismo autor anónimo de dar a conocer a su auditorio lugares, acontecimientos y anécdotas que él considera de interés. No puede olvidarse el hecho de que la ruta trazada por los personajes obedece también al juicio estético del

⁴ Curiosa resulta la descripción de la vestimenta veneciana. Llegados a la ciudad huyendo de Polonia, un comprometido ayo Fedrique y un pequeño infante Adramón se establecen en un mesón. Al otro día «Fedrique dexó al infante durmyendo, çerró la puerta, y fuese a la plaça de San Marco y compró una rropita a la venecyana, y un bonetyco y unas calçytas de aguja y un jubón y dos camysytas y para sy un bonete y una rropa negra [luenga] a la veneciana» (*Adramón*, III, 256). Durante la estancia veneciana, Fedrique y Venturín (el nuevo nombre de Adramón) visitan otros lugares de la ciudad como los almacenes del puerto o el puente de Rialto.

autor. Así pues, el viaje de Adramón se articula como una guía de viaje para los españoles que desean pasar a Italia. Llamo una vez más la atención sobre el hecho de que muchas de las ciudades de las que se omite su descripción es porque, a juicio del autor, «no ay qué dezyr della» (*Adramón*, IV, 335). De esta manera, *Adramón* opera como un sugerente repositorio de información turística para los lectores castellanos de entonces: el narrador ofrece detalles sobre qué ciudades resultan interesantes, qué monumentos vale la pena ver, qué reliquias guardan las urbes e incluso algunas de sus costumbres. Todo ello, además, recuérdese, en frecuente diálogo con lo que se puede encontrar en Castilla, para mejor comprensión por parte de los receptores⁵.

El segundo elemento es el sentido del viaje. Valdría la pena preguntarse ¿cuál es el sentido del viaje para el autor anónimo de *Adramón* y qué persigue a través del periplo de su personaje homónimo? Así, es necesario comprender que nada se dispone de manera gratuita en el libro. La selección de las ciudades es acorde con la experiencia viajera del autor que ha filtrado los elementos a través de su propio conocimiento. En ese sentido, a pesar de que no se explicita continuamente en la narración, la estadía en las ciudades de paso es también un aprendizaje para Adramón. El joven aspirante a caballero crece a medida que visita nuevos lugares, nuevas ciudades, aprende nuevas costumbres y observa. Así al menos lo quiere Fedrique, su ayo y padre adoptivo. De hecho, es la necesidad de aprender y de conocer un estilo de vida más acorde con el origen del desterrado heredero lo que motiva a Fedrique a abandonar la ciudad de Venecia, en donde han conseguido una vida holgada, en busca de otras experiencias:

Parescyóle al ayo que aquella vyda ya no hera buena para ponelle en las cosas que a tal persona pertenecyan. Delyberó salyr de ally a tierra fyrme y yr a casa de algún gran señor seglar para le hazer aprender las maneras, servycyo y cryança de las cortes, y que podrya mostralle a cavalgar en todas syllas; y para esto conpró sedas y paños y otras cosas que le parescyó ser neçesaryas (*Adramón*, IV, 267).

⁵ Líneas atrás, durante la descripción de Bolonia, se ha visto cómo el autor compara el mecanismo estudiantil en la ciudad de los Bentivoglio y en Castilla. Asimismo, durante las mismas reflexiones, se ha señalado como para describir el gobierno sienés el autor anónimo hace la analogía entre algunas figuras de poder de la ciudad italiana y cargos políticos comunes en Castilla como el corregidor y los alcaldes.

Este sentido educativo o formativo del viaje por las ciudades italianas se hace evidente en otros momentos de la narración y es lo que, en el fondo, motiva al autor anónimo a importar distintas estructuras literarias procedentes de otros géneros ajenos a los libros de caballerías, como los ya ampliamente citados libros de viajes. Para hacer una mixtura adecuada de todas las herramientas, el narrador procura mantener presentes a los personajes durante el periplo, aunque no lo logre en todas las circunstancias. El anónimo autor acude a estrategias que salvaguarden la verosimilitud de la narración, como cuando en Urbino pone en boca de un personaje local, el caballero Nuncio de la corte ducal, la amplia descripción del palacio de la ciudad con el precioso *studiolo* de Federico de Montefeltro. Otras veces, simplemente, nos recuerda que son los personajes quienes están viajando y observando todas aquellas cosas que él narra: «estuvieron todo un dya myrando estas cosas que muy poco les parescyó aver estado» (*Adramón*, IV, 329). Sin embargo, la mayoría de las veces es simplemente el narrador quien describe a los lectores las vistas de las ciudades, sin la mediación de terceros personajes o terceras voces, en detrimento del armazón caballeresco, pero ganando elementos a favor de la dimensión viajera de la misma.

Esta discrepancia en algunos momentos de la narración del viaje intenta subsanarse al final del mismo cuando, llegados a Galicia, Fedrique y Adramón tienen una conversación en la que se deja claro nuevamente el objetivo formativo del periplo. Dice el ayo:

Hijo, ya veys quantas tierras avemos andado. Lo que he hecho –como muchas vezes os tengo dycho– es porque veáys la tierra o corte que más a vuestro contentamiento sea, para que en ella asentés y byváys. (...) Quiero saber de vos en quál parte de las que avés vysto estaríades de mejor gana de asyento, syn jamás pensar partyros, y no dygáys que donde yo quisyere, porque quiero que vos lo dygáys y la verdad –lo que más os plaze– que yo haré después lo que más y mejor me parescerá (*Adramón*, IV, 341-342).

A la pregunta de Fedrique, Adramón no titubea en elegir Ferrara como su destino favorito:

Pues mandáys que dyga my voluntá, micer padre, digo que es estar en alguna gran corte y sy otra mayor no se pudyese aver; pues la de Nápoles no os contentó ny vynos la de Francya ny la d'Aragón ny de Castilla –en Ferrara me hallarya muy bien, porque ay muchos cavalleros y ya nos conocen y los conocemos. Esta es my voluntá y deseo (*Adramón*, IV, 342).

El ayo se contenta con la respuesta de su pupilo y termina recomendándole que al ser armado caballero se dirija a Italia:

Yo huelgo, hijo, de aver sabydo vuestra volunta y buena inclinación, que es a cosas grandes de cavallerya. Quiero deziros que sy Dyos os llega que lo séays, que jamás parés ny procurés d'estar sino en Rroma o en Ytalya, ally syrváys y ayudéys a todas las personas que avrán menester con vuestra persona y hazienda; y quanto mayor fue el necesitado o la necesidad, con mucho mejor voluntá y gana lo avés de hazer. Que haziendo cosas dynas de loar y de notar en aquellas partes, luego se sabe y suena por todo el mundo (*Adramón*, IV, 342).

Más tarde, queda en evidencia nuevamente el hecho de que el motivo del viaje es el afán por conocer, por ver nuevos lugares, por enriquecer el intelecto y, ¿por qué no?, también los bolsillos. Así convence Fedrique a Adramón de ir a Inglaterra:

Hijo, yo he sabydo que sy queremos yr por mar III o IIII días, podríamos llegar a una corte muy grande –una de las tres mayores del mundo– adonde he sabydo que son muy amados y estimados los forasteros, donde ay muchos grandes y señores; el rrey muy rrico, el rreyno no tyene par de mercaderes y riquezas; es ysla como Cecylya. Los forasteros que ally van, estando algún dya, y queriendo se tornar para sus tierras, les dan tanto –rrey, rreyna, y señores– que van rricos para syenpre. Yo tenya pensado de yr allá sólo por ver la corte y el rreyno, mas yr por mar no querrya porque os haze mucho mal (*Adramón*, IV, 343).

Así pues, el primer viaje de Adramón por la península itálica tiene un profundo sentido formativo para el joven y también para los lectores quienes, a través del periplo de los personajes, conocen las agitadas urbes de la Italia del *Quattrocento*. Sin embargo, no es éste el único viaje del personaje protagonista. Llegado a Inglaterra sin Fedrique (a quien cree muerto durante un naufragio en el Mar Tenebroso) Adramón es armado caballero en la corte londinense, aunque no permanece por mucho tiempo

allí: por orden de las sibilas debe abandonar el reino inglés y dirigirse nuevamente a Roma. Entonces, el joven emprende el viaje inverso y continúa su crecimiento axiológico. Atraviesa en un barco el Canal de la Mancha e inicia su andadura por tierra. Su nuevo periplo lo lleva a la villa de Tournai y a la corte flamenca en Bruselas; a la ciudad de Letur y a la corte ducal de Bretaña; al palacio del emperador de Alemania; a la corte francesa en París; a la ciudad de Lyon; a Viena y finalmente a tierras italianas a las que ingresa por la ciudad de Asti. Nuevamente en Italia, Adramón pasa por Pavía, Binasco, Milán y Ferrara, corte conocida y desde la que parte finalmente para Roma por una ruta descrita en el libro y que lo lleva a atravesar Florencia, Siena y Viterbo.

A diferencia del viaje de ida, este viaje de regreso no se acompaña de prolijas descripciones de las ciudades visitadas. No obstante, aún persisten algunos residuos de las herencias de los libros de viajes. De Viena, por ejemplo, se mencionan las reliquias de San Antonio y de Milán se explicitan el Duomo, el palacio de gobierno y algunas calles famosas por su actividad comercial. Existen varias razones que explican este fenómeno. En primer lugar, no hay que olvidar que el desarrollo del personaje le permite ahora tomar mucho más margen de acción: armado caballero, el narrador puede dedicarse a contar las hazañas de Adramón, como así sucede en Flandes, Bretaña, Francia, Alemania y Milán. Así pues, el espacio que antes ocupaban las descripciones urbanas pasa ahora a tratar del personaje en primer plano.

En segundo lugar, es probable que la experiencia viajera real del anónimo autor no haya alcanzado los reinos en los que transcurre este segundo viaje y, por tanto, no tenga la capacidad de elaborar detalladas relaciones como en el libro IV. Evidentemente, el autor anónimo conoce muy bien y de primera mano muchos rincones de la Italia renacentista, como así lo demuestran sus visiones de palacio ducal de Federico de Montefeltro o la belleza decadente de la Catedral de Monreale:

Supieron que una legua de ally estava Monreal, que solya ser una cibdad muy grande y de grandes edefycyos, de lo qual ya no queda syno la yglesya mayor, que hera y es arzobispado. Fueles dycho aun en el yglesya avya cosas de ver; fueron allá y no hallaron syno solo el cuerpo del yglesya en pye, que lo demás todo hera caydo; en el qual hallaron muchos mármores y alabastros y jaspes y

porfides, tantos y tales que no se podrán creer, y dellos hechas columnas y pylares muy grandes, y por las paredes puestas mesas y tablas de porfydes y jaspes: unas verdes, otras coloradas, otras pardyllas, otras de muchas colores y otras salpicadas de infnyntas colores. Están tan luzientes y bruñydas que se veen en ellos como en espejos. Ay por el techo y por las paredes y encyma de los altares muchas lavores y ymagynes de santos, hechos de musáyco –que es labor tan costosa que no se podrá dezyr– la qual agora no se usa por la mucha costa y tienpo que en ello se gasta. (...) estuyeron todo un dya myrando estas cosas que muy poco les parescyó aver estado (*Adramón*, IV, 328-329)⁶.

Por otra parte, el autor anónimo, al parecer, no estaría en disposición de hacer las mismas prolijas descripciones con las ciudades de otros países y regiones como Francia o Alemania, pues no los habría visitado durante largo tiempo. La impresión que transmiten las experiencias de *Adramón* por Italia es la de un viajero de carne y hueso que plasma sus recuerdos poetizados y literaturizados con tinta sobre el papel. De cualquier forma, la experiencia formativa de *Adramón* a través de su viaje es evidente: más patente a lo largo del libro IV, ligeramente diluida a través de los libros subsecuentes, pero presente. *Adramón* se forma, crece, se educa, aprende y reflexiona.

Valdría la pena preguntarse si el sentido formativo del viaje es un desarrollo auténtico del autor anónimo de *Adramón* o si se trata de una herencia literaria. La cuestión está servida. Naturalmente, la vista se extiende hacia uno de sus modelos principales, el *Guarino Mezquino*, ya sea en su versión castellana o en el original italiano. Para algunos, como Wild, es innegable que en la obra existen destellos de la valoración positiva del viaje como un elemento transformador del espíritu. Según el crítico, el *Guarino* «anuncia un cambio en el modo medieval de viajar. Es cierto que

⁶ Esta extensa cita ilustra, además, un fenómeno que aparece de forma más o menos frecuente en *Adramón* y que halla su expresión más acuciante en las urbes italianas del *Quattrocento* y el *Cinquecento*: la vivencia de la ciudad como experiencia estética. Sorprende que no se le dedique tanto espacio a los palacios de Ferrara, por ejemplo, cuyo panorama arquitectónico se transformó radicalmente por las mismas fechas de composición del libro gracias a la Adición Hérculea, pero es probable que los silencios del narrador se deban precisamente a su falta de conocimiento de estos edificios de primera mano. De cualquier forma, la jerarquía implícita de las ciudades italianas que establece el narrador, según lo que hay o no hay que ver en ellas, es reflejo de los efectos que causaban en los hombres de letras la lucha de las cortes italianas por embellecer sus ciudades: la experiencia estética era símbolo de poderío, de magnificencia y de autoridad (Chaves, 2012, 165).

Guarino inicia su odisea para encontrar a su familia; pero, finalmente, el texto sugiere un afán renacentista de la experiencia» (Wild, 1988, 351). Más tarde, el mismo crítico sentencia que puede verse en el personaje principal el desarrollo de la *concupiscentia oculorum*, «es decir, aquella curiosidad que en la Edad Media cristiana aún era considerada un vicio» (352). La hipótesis se sustenta, además, haciendo alusión a la posible intención enciclopédica del *Guarino* que, como el *Adramón*, se acompaña de descripciones más o menos extensas de los lugares visitados por el caballero protagonista.

No obstante, no hay consenso al respecto. No al menos en lo que respecta al modelo italiano, *Il Guerrin Meschino*. Para Cursietti «non se ne deve immediatamente dedurre la cosciente e matura partecipazione di Andrea alla nuova mentalità, come, forse troppo entusiasticamente, è stato fatto» (2005, XVIII). Según el investigador italiano, la obra de Barberino sigue anclada a los cánones culturales y literarios medievales y aunque algunos elementos anticipan y esbozan la experiencia humanística y renacentista, no son lo suficientemente fuertes, en su opinión, como para establecer que la obra puede adscribirse sin titubeos a una nueva estructura mental, cultural e intelectual. El sentido del viaje en el *Guerrin* vendría a ser pues, puramente medieval y no renacentista, como afirmara Wild. Claro que, para este caso particular, deben tenerse en cuenta las distancias entre la composición del italiano y la traducción sevillana, con todos los avatares que entre una y otra median y que no se refieren solamente al ámbito lingüístico: las experiencias históricas bien pudieron transformar códigos ideológicos del *Guerrin* original hasta ser completamente diversos en el *Guarino* castellano. De cualquier forma, sea cual sea el origen de la concepción del viaje en *Adramón*, es innegable que éste es concebido como una experiencia positiva para el desarrollo psicológico y axiológico del personaje protagonista.

A este respecto, mención especial merece la ciudad de Roma. Adramón visita en tres ocasiones distintas la Ciudad Eterna y en todas ellas se habla de la misma con el dominio propio de quien la ha visto, la ha visitado y la ha vivido. La primera estancia romana ocurre en el libro IV y es parte del periplo formativo del joven y su ayo. La segunda tiene lugar en el libro V, cuando acude Adramón por orden de las sibilas y ante

el llamado del Papa a la Cristiandad, quien ha convocado una cruzada para liberar Polonia del dominio de los cismáticos. La tercera y última estancia se da a finales del libro VI, cuando la verdadera identidad de Adramón como príncipe de Polonia ya es conocida por todos. Es allí, en su tercera vez en Roma, donde el protagonista es coronado como monarca de su país natal gracias a la previa abdicación de su padre, el rey Dionís.

En perspectiva, las tres estancias romanas de Adramón se corresponden con las tres principales etapas de su vida: la juventud, la formación caballerescas y la madurez. De la misma forma, la descripción de la ciudad varía por cada una de ellas. Viendo la ciudad como un joven aspirante a caballero, Adramón y Fedrique participan de las fiestas romanas y conocen los lugares de interés cultural de la urbe. Vuelto al centro de la cristiandad occidental ya armado caballero, Adramón conoce a los círculos políticos romanos, ingresa a la corte papal y se pone al servicio de la ciudad y de la Iglesia. En su visita final, habiendo alcanzado su plenitud, los roles se invierten y es esta vez la ciudad la que sirve al rey y no al revés. De esta manera, Roma se erige como un punto nodal en la narración. Quizás como una urbe análoga a la Constantinopla literaria de otros libros de caballerías que ya en el siglo XVI se halla convertida en una ciudad tópico.

No deja de llamar la atención el hecho de que en *Adramón* se transmita una imagen de Roma completamente diversa de aquella que circulaba más ampliamente en otras obras literarias del período. Para dar una idea del asunto, la primera vez que Adramón y su ayo Fadrique visitan la ciudad, se dedican principalmente a participar de las fiestas religiosas que, aparentemente, se realizan con bastante fe y serenidad en la sede de San Pedro:

En myrar estas cosas y otras muchas pasó tienpo hasta el primer dya de Cuaresma, que fueron a San Pedro porque el papa dezya misa, la qual oyeron con mucha devocyon y tomaron la cenya; acabada la mysa, el papa dyo la bendycyon. Fue mostrada la santa veronyca y el hierro de la lanza con que dieron la lanzada a Nuestro Señor. Luego anduvyeron los syete altares y otras estacyones y lugares santos donde se ganan muchas indulgencyas y perdones. (...) Cada dya yvan al iglesya donde era la estacyon y se ganavan perdones: toda la cuaresma gastaron en ganar perdones y indulgencyas y vysytar yglesyas y ver

rreliquias y cosas santas. (...) Pasada la cuaresma estuvo otros XV dyas, tanbyen vysitando cosas santas y vyendo edyfycyos y cosas antyguas, que cosa de memoria y dyna de ver no dexó que no vyesen (*Adramón*, IV, 314-315).

Roma se presenta como una ciudad volcada y dedicada a las celebraciones religiosas y también como un lugar cultural e histórico de interés. Más adelante, Fedrique y Adramón visitan monumentos como el Castel Sant'Angelo o la Basílica de San Juan de Letrán. Contraste abrupto representan textos como *La lozana andaluza* de Francisco Delicado o el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Alfonso de Valdés, ambos de la primera mitad del siglo XVI y fuertemente impactados por los sucesos del Saco de Roma de 1527. La imagen que transmiten esta dupla de obras es la de una ciudad absolutamente corrompida en el sentido moral, de vida apicarada y disoluta. Curioso resulta que mientras que Fedrique, durante su estancia en Roma, «aposentóse en un mesón, tras Campo de Flor hacia Tyber» (*Adramón*, IV, 313) sin experimentar ningún tipo de problema, en *La lozana andaluza* el *Campo dei Fiori* junto al *Rione Ponte* figuran como espacios de «intercambio comercial y, sobre todo, frecuentados por “embusteros y charlatanes”, así como por las prostitutas de la ciudad» (Torres, 2017). Dos visiones opuestas, casi coincidentes cronológicamente, de la plaza y del barrio que después y hasta hoy albergarán el último recuerdo de Giordano Bruno.

¿Qué se esconde tras el retrato romano que configura el *Adramón*? Ciertamente, se trata de un asunto que no puede agotarse en estas pocas líneas, pero, sin duda, atiende al profundo sentido ideológico que el autor anónimo le imprimió a su texto de armazón caballeresco y espíritu viajero. La compleja y poliédrica realidad romana escapaba tanto al lente de Delicado como a la pluma del anónimo autor de *Adramón*, pero ambos emplean ópticas coherentes con sus proyectos narrativos para aprehenderla. Investido confaloniero de la Iglesia, en el estado más alto de su evolución personal y caballeresca, Adramón no puede enarbolar las banderas de una ciudad en decadencia y de dudosa moral, sino representar, en analogía con su espíritu, los más altos grados alcanzados por la capital del cristianismo occidental. A final de cuentas, lidera una cruzada contra los enemigos de la fe.

***Adramón* y la literatura española en Italia**

En su discurso al recibir el premio Nobel de Literatura en 1990, el escritor mexicano Octavio Paz afirmó que «las lenguas son vastas realidades que trascienden a las entidades políticas e históricas que llamamos naciones» (Paz, 1990, 2) y, para explicar el origen de la literatura hispanoamericana, definió a las lenguas como plantas bastante particulares, capaces de arraigar en cualquier tierra distinta de la que han brotado. Esta bella metáfora sirve también para toda la producción literaria en lengua española producida en tierras italianas. Desde la génesis hasta la difusión y la definición, la literatura española se enriqueció de forma incalculable gracias al aporte italiano. No hay que olvidar que «l'Italia costituisce lo scenario della prima espansione della letteratura castigliana al di là delle sue frontiere, prima ancora che la si potesse propriamente identificare come letteratura spagnola» (Cabo Aseguinolaza, 2013, 181).

Naturalmente, ningún conocedor de la literatura española niega la importancia que para su desarrollo tuvo Italia como motor cultural de la Europa premoderna. Italia como referente, como inspiración o como tema irrumpe en el espíritu literario español y lo enriquece. La impronta italiana en las letras peninsulares comienza a sentirse con fuerza en el siglo XIV, en una Castilla «deslumbrada», en palabras de Gómez Moreno, por los trabajos de los grandes creadores del *Trecento*, y se extenderá a lo largo del Siglo de Oro. Vínculos intelectuales que se fortalecerán por las experiencias políticas de la corona de Aragón en el Mediterráneo y el sur de Italia, consolidadas también por aquellas fechas (Gómez Moreno, 1994, 37-39). Inútil sería intentar comprender el hecho de que el libro IV de *Adramón* sea una curiosa mixtura entre una narración caballerescas y un libro de viajes por la península itálica si nos olvidamos de estas circunstancias históricas. El príncipe polaco perdido y su ayo no serán los únicos personajes salidos de una pluma española que vaguen por el país vecino en busca de aventuras. Recuérdese, por ejemplo, a ese despechado caballero sevillano, Luzmán, cuya historia conocemos gracias al genio de Jerónimo de Contreras (autor, por cierto, de otro libro de caballerías de espíritu italiano, el *Polismán de Nápoles*), cuya obra, la *Selva de aventuras*, se

publicó por primera vez en Barcelona en 1565.

Sin embargo, los dos narradores distan mucho de ser similares pues dispares eran sus intereses. Luzmán, como Adramón, visita Roma, Venecia o Ferrara, pero de ninguna de estas ciudades se refieren detalladas relaciones sino simplemente escuetas menciones de algunos monumentos públicos. Resulta comprensible esta circunstancia, pues el sentido del viaje en la obra de Contreras «se realiza desde la perspectiva cortesano-sentimental de un héroe que evoluciona hacia una dirección ascética dentro de un proceso de formación cristiana» (Fernández, 1997, 83); mientras que en *Adramón* el viaje por las ciudades tiene un sentido formativo cortesano-caballeresco. Curiosamente, este libro de caballerías anónimo estaría más cercano de obras aún más lejanas en el tiempo. Piénsese por ejemplo en los comentarios que sobre Italia incluye Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero*, cuya relación del reino de Nápoles, por ejemplo, ofrece todo tipo de información minuciosa⁷ tal y como hace el anónimo libro de caballerías, aquí objeto de estudio.

No hay que olvidar, pues, que la relación de las ciudades italianas en el *Adramón* acentúa el carácter realista de la obra. No deja de sorprender la elección del autor anónimo de combinar dos estructuras que, a simple vista, parecen tener direcciones opuestas. Por un lado, los libros de caballerías, abocados a la creación de mundos con límites de verosimilitud bastante amplios; por el otro, los libros de viajes de tendencia realista, atados a lo pragmático de la vida y del mundo cotidiano. En cualquier caso, el autor anónimo de *Adramón* apostó por una propuesta ficcional de acento verosímil, con la que buscaba instruir deleitando a sus lectores, ofreciéndole a su público la posibilidad de visitar las vecinas tierras

⁷ Sirva de ilustración la introducción a la descripción del reino de Nápoles en boca del doctor en *El pasajero*: «Pásase después a Nápoles, cabeza del reino, a quien antes de entrar en la ciudad será acertado describir. Confina hacia poniente con el Estado Eclesiástico por espacio de cincuenta leguas; lo demás es ceñido del mar Tirreno, Jonio y Adriático. Tiene quinientas de circuito. Su longitud es de ciento cuarenta y ocho; la mayor latitud, de cincuenta. Comúnmente se divide en doce partes: Tierra de Labor, Abruzo, citra y ultra, Apulia llana, Capitanato, Principado, citra y ultra, Basilicata, Calabria inferior y superior, Tierra de Bari y de Otranto. Escriben contener dos mil y setecientas poblaciones, de quien las veinte son arzobispados, obispados las ciento y veinte y siete, donde se alimentan poco más de dos millones de almas. El número de príncipes, duques, marqueses, condes, etcétera, es por extremo crecido y va de continuo cobrando aumento. Corre a todos obligación de servir personalmente por la defensa del reino» (Suárez de Figueroa, 2018, 384).

italianas al tiempo que le daba la oportunidad a sus personajes de ir creciendo gracias a las experiencias del viaje.

§

Bibliografía citada

- Adramón* = Anónimo, *La corónica de Adramón*, ed. Gunnar Anderson, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1992.
- Aguilar Perdomo, María del Rosario, «Geografía real y geografía imaginaria en el *Felixmarte de Hircania* (1556) de Melchor de Ortega», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña: 18 – 22 de septiembre de 2001)*, Vol. 1, coords. Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, A Coruña, Universidade da Coruña, 2005, pp. 235-250.
- Baranda, Nieves, «El *Guarino Mezquino* [1527]», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 289-304.
- Barberino, Andrea da, *Il Guerrin Meschino*, ed. Mauro Cursietti, Roma – Padua, Editrice Antenore, 2005.
- Beltrán, Rafael, «Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes medievales castellanos?», *Revista de filología románica*, Anejo 1 (1991), pp. 121-164.
- Borsari, Elisa, «Los libros de caballerías en la corte de los Gonzaga, señores de Mantua: la biblioteca de Isabela de Este y Federico II», en *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, ed. Lenia Márcia Mongelli, Sao Paulo, Humanitas, 2012, pp. 191-204.
- Cabo Aseguiolaza, Fernando, «L'Italia o l'invenzione della letteratura spagnola. *Frenching Amadis*. Stampa e orizzonte europeo. Ancora traduzioni. I viaggi di *Diana*. Picari pellegrini», trad. de Anna Bognolo, *Historias Fingidas*, 1 (2013), pp. 177-199.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «Observaciones sobre el texto de *La corónica de Adramón*», *Romance Philology*, 49, 1 (1995), pp. 52-72.
- Chaves Martín, Miguel Ángel, «La ciudad como obra de arte. Un nuevo modelo de ciudad en la Italia del Renacimiento: Ferrara (1492-1505)», *Arte y ciudad*, 2 (2012), pp. 155-178.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras», *Criticón*,

- 71 (1997), pp. 65-92.
- García Sánchez, Enrique, «Libros de viaje en la península Ibérica durante la Edad Media: Bibliografía», *Lemir*, 14 (2010), pp. 353-402.
- Gómez Moreno, Ángel, *España y la Italia de los humanistas: Primeros ecos*, Madrid, Gredos, 1994.
- Llácer Carbó, Laura, «El Más Allá de las Sibilas en la traducción castellana de *Il Guerrin Meschino*», *Tirant*, 20 (2017), pp. 85-100.
- Lucía Megías, José Manuel, «Notas sobre el código y la fecha de la *Corónica de Adramón*», en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron: estudios sobre la ficción caballeresca*, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 41-60.
- , «Tres postales caballerescas para un viaje literario (con un epílogo poético)», *Revista de filología románica*, 4 (2006), pp. 183-187.
- Marín Pina, Carmen, «Los libros de caballerías en el espacio y el espacio en los libros de caballerías», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, coord. María Morrás Ruíz-Falcó, Salamanca, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2018, pp. 87-139.
- Martínez Muñoz, Ana, «Geografía y libros de caballerías: Martín Fernández de Enciso, Jerónimo de Chaves y Paolo Giovio como fuentes de la cartografía caballeresca», *Historias Fingidas*, 5 (2017), pp. 3-23.
- Molina Molina, Ángel Luis, «Pero Tafur en Italia (1436-1439)», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 16 (2014), pp. 277-320.
- Paz, Octavio, «La búsqueda del presente», (1990). URL: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1990/paz/25350-octavio-paz-nobel-lecture-1990/>> (cons. 23/04/2021).
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Estudio literario de los libros de viaje medievales», *Epos: Revista de filología*, 1 (1984), pp. 217-240.
- Sales Dasí, Emilio José, «Literatura de viajes y libros de caballerías: la *Crónica de Adramón*», en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, coord. Rafael Beltrán Llavador, Valencia, Universidad de Valencia, 2002, pp. 385-409.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 22 (2018), pp. 355-648.

Tafur, Pero, *Andanças é viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1874.

Torres Salinas, Ginés, «Algunas notas sobre *La lozana andaluza* y el retrato renacentista de ciudad», en Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor: Dueñas, cortesanas y alcabuetas. Libro de buen amor, La Celestina y La lozana andaluza: Congreso en homenaje a Joseph T. Snow*, coord. Francisco Toro Ceballos, 2017, s. p.

URL:

<https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/05/torressalinas.htm> (cons. 22/04/2021)

Wild, Gerhard, «Guarino caminando a Santiago de Compostela (Geografía, conocimiento del mundo e ideología en la *Corónica del noble cauallero Guarino Mezquino*)», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Sociedad Rencesvals, Barcelona, 22-27 agosto 1988, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, 1988, pp. 347-357.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Para una edición crítica del *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, duodécimo libro amadisiano

Giada Blasut
(Università di Verona)

Abstract

El presente estudio analiza algunas particularidades de la tradición textual del libro de caballerías *Silves de la Selva* escrito por Pedro de Luján e impreso en Sevilla en 1546 en el taller de Dominico de Robertis, donde se vuelve a publicar en 1549. Asimismo, se presenta una propuesta de edición crítica del texto, todavía inédito en edición moderna.

Palabras clave: *Silves de la Selva*, Pedro de Luján, Dominico de Robertis, libros de caballerías castellanos, ciclo amadisiano.

This paper aims to analyse the textual tradition of the Spanish chivalric romance *Silves de la Selva*, written by Pedro de Luján and published in Dominico de Robertis' Sevillian printing house in 1546 and 1549. Additionally, the paper aims to propose a critical edition of the text.

Key words: *Silves de la Selva*, Pedro de Luján, Dominico de Robertis, Spanish chivalric romance, Amadisian saga.



Introducción

La estrecha relación entre los libros de caballerías castellanos y la imprenta viene desde lejos. En los albores de la difusión de la imprenta castellana, entre finales del siglo XV y comienzos del XVI, los tipógrafos peninsulares -con los hispalenses al frente-, ya se habían dado cuenta de la importancia que la imprenta tenía en el desarrollo y difusión del género caballeresco. Así lo demuestran las copiosas ediciones y reediciones en letras de molde que salieron de los talleres tipográficos de la Península Ibérica durante el siglo XVI, al igual que los numerosos libros en lengua original que se imprimieron en los territorios europeos de dominación española (Amberes), o que tenían una estrecha relación geopolítica y cultural con España (Lisboa, Évora, Roma, Venecia). Como es notorio,

Giada Blasut, «Para una edición crítica del *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, duodécimo libro amadisiano», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 145-164.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1029> - ISSN: 2284-2667

esta vasta producción editorial convirtió el género de los libros de caballerías castellanos no solo en uno de los pilares de la imprenta castellana -al lado de las impresiones celestinescas y, sucesivamente, picarescas-, sino también en un verdadero género editorial, además de literario¹. En efecto, según ha demostrado la crítica, las comunes características editoriales que guardaban estos libros: el formato en folio, la extensión de las obras entre los cien y los trescientos folios, la disposición del texto a doble columna, la letra gótica, las iniciales adornadas, y el dibujo xilográfico en la portada generalmente representando un caballero jinete, son las típicas señales características de este vasto corpus de obras que permiten distinguirla física y materialmente de las demás publicaciones de la época (Lucía Megías, 2000).

Pero, pese a la difusión y al éxito del que gozaron por aquel entonces los libros de caballerías castellanos y a la vasta eclosión que experimentaron en el continente europeo a partir de los años cuarenta del XVI, cuando estas obras empezaron a traducirse a las principales lenguas europeas (francés, italiano, alemán, inglés, holandés), en las centurias sucesivas los libros de caballerías cayeron en el olvido y las tajantes observaciones que Cervantes puso en boca de sus personajes como el canónigo toledano, cuando no del cura y del barbero, y las interpretaciones literales de algunas frases del *Prólogo* de 1605 como «derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros» (*Don Quijote*, «Prólogo», 19), redujeron el conocimiento de este vasto corpus a unos pocos textos, coincidentes, generalmente, con los escasos títulos que se salvaron del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, y rebajaron su estimación a la parcial cuanto más errónea afirmación «cual más, cual menos, todos ellos son una misma cosa» (*Don Quijote*, I, XLVII, 599).

Hoy en día contamos, sobre todo gracias al trabajo de numerosos grupos de investigación, con una visión distinta de la narrativa caballerescas castellana. Asimismo, gracias a la valiente labor del grupo de investigación coordinado por Carlos Alvar, el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares -hoy Instituto Universitario de Investigación en Estudios

¹ La definición de los libros de caballerías castellanos como género editorial fue desarrollada por José Manuel Lucía Megías (2000), si bien tal denominación fue propuesta originalmente por Víctor Infantes (1992) al referirse a las novelas caballerescas breves.

Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes»-, disponemos de ediciones fiables de muchas novelas en la colección *Los libros de Rocinante* (cuarenta títulos al día de hoy), y de unos sesenta estudios detallados recogidos en las *Guías de Lectura Caballeresca*.

En la misma estela de revalorización de este precioso corpus de obras aspira a insertarse el presente estudio ofreciendo algunas observaciones preliminares a la edición crítica del libro de caballerías *Silves de la Selva*, de Pedro de Luján, -aún inédito en edición moderna²-, que estoy realizando como tesis doctoral, bajo la dirección de los profesores Anna Bognolo y José Manuel Lucía Megías en cotutela entre la Universidad de Verona y la Universidad Complutense de Madrid. Por ser el *Silves de la Selva* un libro poco conocido dentro del vasto panorama caballeresco, considero útil abrir esta contribución presentando brevemente las peculiaridades literarias y editoriales de la obra, para centrarme sucesivamente en la descripción de la edición crítica que deseo proponer.

La obra

El *Silves de la Selva* es un libro de caballerías castellano perteneciente al así llamado ciclo amadisiano -o saga amadisiana-, dedicado a relatar las hazañas amorosas y caballerescas de Silves, hijo de Amadís de Grecia y tataranieta del fundador de la saga, Amadís de Gaula³. Desde el punto de vista literario, el *Silves de la Selva* ocupa un lugar especial dentro de la tradición narrativa del ciclo de *Amadís de Gaula* por ser al mismo tiempo un elemento de su engranaje -en cuanto continuación de la historia de los de Gaula-, y la última publicación -la duodécima de la saga- destinada a la narración de las aventuras amorosas y bélicas de los miembros del linaje amadisiano. Cabe especificar que en verdad esta dúplice denominación que experimenta la obra, como libro constituyente de un ciclo narrativo a la vez que terminación del mismo, se debe en realidad a una situación

² Algunos fragmentos de la obra, al cuidado de Romero Tabares, han sido editados por Lucía Megías en la *Antología de libros de caballerías castellanos* (2001, 68-76).

³ Para un resumen detallado de la obra consúltese la *Guía de Lectura* realizada por María Isabel Romero Tabares (2004, 11-63).

fortuita: en la Península Ibérica nadie después de Pedro de Luján puso mano a la pluma para redactar la decimotercera parte de la saga y retomar así los hilos narrativos dejados abiertos en el duodécimo libro⁴. Con todo, el ciclo amadisiano castellano termina, si bien no se agota, con el *Silves de la Selva*, cuyo plan narrativo, así como las últimas afirmaciones del narrador situadas al final de la obra⁵ demuestran cómo Pedro de Luján no se propuso finalizar la saga con su publicación, sino ofrecer un punto de anclaje con la tradición textual anterior y de referencia para las sucesivas publicaciones que, supuestamente, y como sería de esperar tratándose del ciclo narrativo más exitoso del género, habrían seguido a su obra.

La tradición textual y las características editoriales

El *Silves de la Selva* de Pedro de Luján fue publicado dos veces en lengua original: por vez primera en 1546 en Sevilla, por Dominico de Robertis, y por segunda vez en 1549, en el mismo taller, pero cuando el impresor ya había fallecido y su sobrino Pedro de Luján había heredado el taller⁶. La tradición textual de la obra está por lo tanto constituida por dos ediciones de las que se conservan hoy en día los ejemplares enumerados

⁴ Como es sabido, la decimotercera parte del ciclo, el *Esferamundi*, no se redactó originariamente en castellano, sino en italiano de la pluma del prolífico traductor y escritor Mambrino Roseo da Fabriano. Para un análisis exhaustivo de las relaciones entre el ciclo castellano e italiano de *Amadís de Gaula*, así como de las continuaciones italianas del ciclo, véase Bognolo-Cara-Neri (2013). Asimismo, consúltese Orisini Federici para el análisis de los hilos narrativos del *Silves de la Selva* retomados por Roseo (2019, 75-88).

⁵ A falta de una edición moderna transcribo el texto propuesto en mi trabajo de tesis, respetando los criterios de edición que se comentarán sucesivamente: «Todo lo qual será bueno dexar por agora por dar fin a esta dozena parte y amainar las velas y echar las áncoras en tan profundo y tempestuoso mar como hasta agora avemos navegado por dar principio a la trezena parte d'esta gran historia de Amadís, donde se habla de los grandes hechos destos príncipes Espheramundi y Amadís de Astra y assí mismo de los príncipes Fortunián y Astrapolo, que en el reino de Palamor se criavan, con las grandes maravillas que este excelente príncipe don Argantes hizo, con otras grandes aventuras que estos príncipes todos hizieron andando por el mundo para lo qual el divino auxilio imploro [...]» (f. 150r).

⁶ Adviértase que ambas ediciones fueron publicadas anónimas, aspecto que no sorprende dado que solamente más tarde, con la Pragmática de 1558, se impondría la impresión obligatoria del nombre del autor en la portada, pena la censura de la obra. Para la atribución del texto a Pedro de Luján se remite a los estudios de Gayangos (1857, XXXIV, XXXVI, LII) y Romero Tabares (1998, 30-31).

(con indicación de biblioteca y signatura) en el listado siguiente, donde se informa también de las siglas empleadas en nuestra edición⁷:

- S*¹-1546: Sevilla, 1546 (Dominico de Robertis)
Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Bon-9-III-22
Londres: British Library, C. 189.bb.7
- S*²-1549: Sevilla, 1549 (herederos de Dominico de Robertis)
Londres: British Library, C.20.d.29
Madrid: Biblioteca Nacional de España, R.865
Madrid: Biblioteca Nacional de España, R.9031
Múnich: Bayerische Staatsbibliothek, 2°. P.o.hisp.3
París: Bibliothèque Mazarine, Rés. 36

Las siglas que se han elegido para indicar la primera y la segunda edición, respectivamente *S*¹-1546 y *S*²-1549, siguen la propuesta de Lucía Megías (2002, 306-307), donde la letra mayúscula indica la ciudad donde se llevó a la cabo la edición (Sevilla en el caso presente); el número que la acompaña el «lugar que ocupa en el conjunto de las ediciones realizadas en ese lugar» (Lucía Megías, 2002, 306-307); y el último dato el año de impresión⁸.

De la descripción tipobibliográfica de ambas ediciones⁹, se nota cómo fueron impresas respetando las mismas características editoriales: formato en folio (285x193)¹⁰; 150 hojas de extensión; encuadernación a-s⁸ t⁶; numeración romana en la esquina superior derecha; letra gótica; disposición del texto a doble columna -con la excepción de la portada y

⁷ Las signaturas de los ejemplares y la indicación de la biblioteca donde se custodian proceden de Eisenberg y Marín Pina (2000, 259-260).

⁸ En la tesis, al fin de simplificar la lectura del aparato crítico se omitirá de la sigla de la edición el año de impresión.

⁹ Para realizar la descripción tipobibliográfica de las dos ediciones del *Silves de la Selva* así como para el estudio filológico se han cotejado los siguientes ejemplares: los dos de la primera edición, que se custodian, respectivamente, en la Biblioteca de Catalunya (Bon-9-III-22) y la British Library (C. 189.bb.7); y los ejemplares de la segunda edición que se conservan, uno, en la Biblioteca Nacional de España (R.865) y, el otro, en la Bayerische Staatsbibliothek (2°. P.o.hisp.3). Estamos a la espera de consultar los demás ejemplares de la tradición textual. Asimismo, se ha tenido en consideración la descripción tipobibliográfica del ejemplar de la Bibliothèque Mazarine (Rés. 362) realizada por Lucía Megías (1999, 137-140).

¹⁰ Las dimensiones del ejemplar están sacadas de Lucía Megías (1999, 139).

de los dos prólogos donde el texto se ha impreso a línea tirada¹¹; división de la obra en dos partes con numeración independiente de los capítulos (sesenta en la primera y setenta y tres en la segunda); y una xilografía en la portada, representando un caballero jinete montando a caballo y acompañado por un escudero¹². Por tratarse de dos ediciones realizadas en la misma tipografía y por el hecho de que el arco temporal que las separa es muy breve, sería lógico esperar que la segunda edición fuera una reedición de la primera, tal vez hecha a plana y renglón, según se podría sospechar a simple vista, pero el cotejo de las dos ediciones apunta hacia una conclusión distinta. Efectivamente, la segunda edición es no solo una edición corregida (como mostraremos seguidamente), sino también una edición que presenta numerosas variantes, supuestamente realizadas por el impresor-editor de la segunda edición, Pedro de Luján, el mismo autor del texto. De ahí que nos hallemos frente un caso muy peculiar, quizás único, en la narrativa caballerescas áurea: el escritor de la novela sería el mismo impresor-editor de la segunda edición y, por consiguiente, la persona que ha propuesto y realizado las variantes que se analizarán en las siguientes páginas¹³.

Por este motivo y a raíz de la peculiar tradición textual del *Silves de la Selva*, así como para cumplir con el objetivo propuesto (la exposición de apuntes y problemas concernientes a la edición crítica), en el presente estudio se tendrán en consideración metodologías propias de la filología tradicional, de la bibliografía textual y de la filología de autor para intentar

¹¹ Adviértase que el *Silves de la Selva* viene precedido por dos prólogos: el primero es, según la definición de Lucía Megías (2000), un «prólogo-dedicatoria», destinado a la presentación del destinatario del texto, don Luis Ponce de León; y el segundo, un prólogo literario, externo al texto, del que se sirve el autor para describir, según un célebre motivo del género caballeresco, el supuesto hallazgo del manuscrito original de la obra.

¹² En la parte izquierda del dibujo se nota también la presencia de un espacio inusual en los grabados xilográficos caballerescos: el mar, donde navegan incluso dos barcos, probablemente una embarcación de vela y un bote de remos.

¹³ Considérese además que los pocos, pero esenciales, datos sobre la biografía de Pedro de Luján no atestiguan la presencia de otra persona (cual, por ejemplo, un intelectual o un corrector de pruebas) en la tipografía que pudiese haber realizado las modificaciones que se detectan en la edición de 1549. Al contrario, todo parece apuntar a que fue el mismo autor quien se comprometió directamente en la revisión de su obra. Los datos más recientes acerca de la biografía de Pedro de Luján y su labor de impresor-editor se hallan en Rallo Gruss (1990), Romero Tabares (1998), Maillard Álvarez (2007), Álvarez Márquez (2009), Castillejo Benavente (2019) y Bazzaco (2020).

solucionar algunos interrogantes de naturaleza ecdótica que la historia editorial plantea. En efecto, la presencia de una segunda edición corregida y modificada por el autor obliga a preguntarse sobre el concepto de última voluntad del autor¹⁴, ahora ya no identificada como se da en los demás casos de la narrativa caballeresca castellana con la *editio princeps* del texto, sino con la segunda edición, impresa en 1549.

Estructura de la edición

En cuanto a la organización de la edición crítica del *Silves de la Selva*, esta se presentará como sigue: se ofrecerá ante todo una descripción tipobibliográfica de las dos ediciones del texto siguiendo el modelo propuesto por Lucía Megías en su trabajo *Los libros de caballerías en la bibliotecas públicas de París* (1999). Seguirá la edición crítica del texto, cuyo pie de página estará compuesto por un aparato crítico positivo donde se modernizan las lecturas aceptadas en el texto crítico, y se redactan en diplomática las variantes¹⁵.

Por fin, a las variantes lingüísticas se reservará un estudio final donde se informará, mediante algunos ejemplos, de las modificaciones concernientes: la ortografía (incluyendo el uso de mayúsculas, minúsculas y de los signos de puntuación), la fonética y la morfología¹⁶.

Las variantes

Como hemos apuntado arriba, el cotejo ofrece informaciones esenciales para entender los cambios y las correcciones que se han realizado antes de imprimir la segunda edición del texto. En efecto, son copiosas las divergencias que presenta S²-1549: aproximadamente una cincuenta de variantes por folio, de las que se contabilizan una

¹⁴ Sobre el concepto de última voluntad del autor véase Tanselle (2008) y Lucía Megías (2002).

¹⁵ Se respetan los mismos criterios también para los ejemplos propuestos en el presente estudio.

¹⁶ Por lo que concierne los criterios de edición, el texto del *Silves de la Selva* se presentará respetando los criterios de la colección *Los libros de Rocinante*, ampliados por los del Proyecto CHARTA.

cuarentena de variantes lingüísticas. Es por eso por lo que, debido a la gran cantidad de estas últimas y a la sistematización de algunos fenómenos (casi total sustitución en S^2 -1549 de la inicial «E» por «Y» y del signo de puntuación «/» por «:», cuando no por otro), las variantes lingüísticas quedan excluidas del aparato crítico de la edición, pero se analizan en un apéndice. Asimismo, y teniendo en consideración que algunas variantes lingüísticas pueden explicarse como intervenciones propias del componedor y no del impresor-editor, en las páginas siguientes solo se tendrán en consideración las variantes probablemente debidas a Luján.

Del estudio de tales variantes destacan las siguientes situaciones: sustitución, inversión, adición u omisión de palabras y enunciados. Empezando por los *loci critici* donde se verifica una sustitución de palabras, se evidencia que las variantes conciernen exclusivamente a la inversión del orden originario de dos términos en S^2 -1549, como se da, por ejemplo, en los siguientes casos¹⁷:

cómo **Marfria gozava [gozaua Marfria]** de sus amores (f. 14r)
por el solaz que **avía comigo [comigo auía]** avido (f. 12v)
llegados a la gran sala **salieron luego [luego salieron]** todas aquellas altas reinas (f. 63r)
más conviene [conuiene mas] que la resciban por mano del emperador (f. 147r)

Análogamente, al lado de esta inversión que afecta exclusivamente a dos términos, es posible detectar pasajes en los que se desplazan frases enteras, pero guardando siempre el mismo significado. En el ejemplo propuesto se transcribe primeramente el texto de S^2 -1549 y seguidamente el de S^1 -1546:

Llegados pues que fueron a los palacios, **apeados y metidos en la gran sala, la cual era muy ricamente adereçada, don Rogel fue maravillado de la riqueza d'ellos, y** (f. 17v)

¹⁷ En todos los ejemplos propuestos se ha transcrito el texto crítico propuesto en la tesis, indicando, por razones de practicidad entre paréntesis y no a pie de página, las variantes de la primera edición. El signo «-» se utiliza para señalar las omisiones, mientras «+» para las adiciones.

Llegados pues que fueron a los palacios **don rogel fue marauillado de la riqueza dellos. Apeados que fueron y metidos en la gran sala: la qual era muy ricamente adereçada** (f. 17v)

En ambos casos, tanto en la sustitución de términos como de frases, se trata de innovaciones de la segunda edición; unos cambios estilísticos que están finalizados a mejorar la exposición del texto y, por tanto, incluso su inteligibilidad.

Siguiendo con los casos de sustitución del orden de los enunciados, se subraya cómo adquieren notable interés los *incipit* de los capítulos por afectar también a una inicial grabada. Así se da, por ejemplo, en el recto del folio 23 donde el orden del pasaje de 1546: «NO uvo mucho descansado/el excelente príncipe: quando se leuanto y fue contra el castillo», se altera en la segunda edición -invirtiendo los primeros dos enunciados-, pero sin modificar el contenido: «EL excelente príncipe no uvo mucho descansado /quando se leuanto y fue contra el castillo».

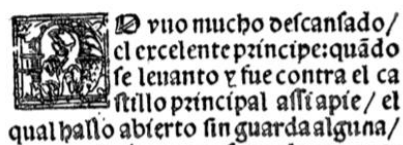


Fig.1 : S¹-Lon (f. 23r)

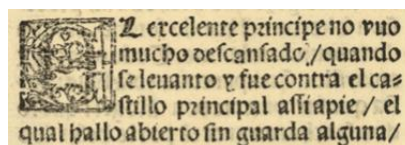


Fig. 2: S²-Mad¹ (f. 23r)

Por el hecho de que este *locus criticus* afecta a una inicial adornada se podría incluso pensar que en 1549 el taller dirigido por Luján ya no disponía, o no disponía inmediatamente, del taco de la letra «N» y que para hacer frente a esta omisión, decidieron invertir el orden de la frase -que por lo tanto empezaría con una letra adornada diferente. Pero en realidad, en la segunda edición se utiliza hasta siete veces una «N» inicial adornada, que si bien pertenecen a dos series diferentes, la una simple (fig. 3) y la otra con decoraciones florales (fig. 4), habrían podido encajar perfectamente en el pasaje ahora comentado¹⁸. Con todo, la explicación de esta sustitución habrá que buscarla en otros aspectos. Tal vez el estudio de las demás obras que por aquel entonces, en 1549, se estaban imprimiendo en

¹⁸ Además, «en esta época era muy frecuente que los impresores se prestasen o se alquilaran los unos a los otros sus materiales tipográficos» (Wagner, 1982, 33).

este mismo taller, podrían arrojar luz sobre la cuestión. En efecto, no es de excluir que el taco de la letra «N» no se estuviese utilizando en el mismo momento para la impresión de otro libro.



Fig. 3



Fig. 4

Pasando ahora a los *loci critici* donde *S*²-1549 sustituye un término de *S*¹-1546 por otro, cabe especificar que en la mayoría de los casos se trata de predicados que en la segunda edición se conjugan en modo o tiempo distinto para mejor encajar en el pasaje del que forman parte. Seguidamente, se enumeran algunas de estas variantes:

«El árbol que no frutificare, **será [sea]** cortado y echado en el fuego» (f. 2r)

Y con esto alzó una fuerte maça de un fino azero pensando partir la batalla con solo aquel desmesurado golpe, pero el buen cavallero con mucho tiento se **guardó [guardando]** d'el hiriendo al gigante con toda su fuerça, pero no hizo nada la espada por ser tan fuertes las armas del gigante, el cual tornó alçar la maça otra vez y con ella alta se fue para el cavallero. (f. 13r)

Mucha pena sintió don Rogel de lo que la infanta dezía y levantándose en pie metió mano a su espada y tomándola por la punta, dando la mançana a Persilea, **dixo [diziendo]**: «Mi señora, tomad la emienda de mí con cortar esta cabeça que tanto os ha enojado porque si vós no lo hazéis, yo lo haré.» (f. 21r)

Del mismo modo, tampoco escasean las partes donde se sustituyen uno o más enunciados, de mayor o menor extensión, a veces guardando el mismo significado (primer ejemplo propuesto), mientras que en otras, modificándolo leve o radicalmente, como ocurre en los demás ejemplos:

traíanlos tales que en poca de ora en ambos escudos no avía defensa, e las armas padecían y **assí mismo [junto con ellas]** las carnes (f. 48r)

allí viérades salir **gran cantidad de cavallos [mas de veynte mil cauallos]** y otras bestias por el campo sueltos sin señores (f. 55r)

el tercero era el fuerte y muy esforçado **gigante Enceo, que por hijo de la Tierra era tenido por su grandeza [Sanson: todo armado (que jayan en su demassuada grandeza parencia)]** (f. 100v)

se vino a abraçar con el príncipe don Silves de la Selva **con tan grandes fuerças que a todos los passados sobrepujaron y por esso no dexava el buen [Que puesto que sus fuerças grandissimas fuessen no eran tan grandes como las de Sanson: pero por esso no dexaua]** don Silves de la Selva (f. 101r)

aviendo cenado, passaron lo que de la noche quedava, **no olvidando de entender y aparejar lo necessario para [Donde los dexaremos por contar lo que mas les acontecio en]** el torneo del siguiente día. (f. 122r)

Los últimos dos pasajes propuestos están sacados del capítulo 36 de la segunda parte de la obra cuando Silves se enfrenta a algunos héroes mitológicos y legendarios: el rey Arturo, Héctor y Hércules, entre otros, pero si en la *editio princeps* Silves lucha también contra Sansón, al contrario, en S²-1549 este personaje se reemplaza por Anteo («Enceo» en la edición). Nótese además, que este *locus* es el único de toda la obra en el que se elimina un personaje a favor de otro.

Pero las variantes más frecuentes atañen a omisiones o adiciones de un solo término, cuando no de una breve frase. Así, el anacoluto «el emperador [...] le dio tal golpe en un muslo que sin poderse tener sobre el pie» (f. 144v), dejado sin concluir en la *editio princeps*, se finaliza en la segunda edición por medio de la frase «cayó muerto en tierra», completando así el pasaje y dotándolo de significado. Se transcriben seguidamente algunos de los casos que afectan a la adición u omisión de una sola palabra:

hasta que ya **viéndose [+ ya]** al fin de su vida (f. 7r)

ella les puso tales unguentos que don Rogel **no [-]** tardó en sanar doze días, y don Brianjes treinta. (f. 12r)

Entonces don Rogel se fue para el que primero avía caído y poniéndole **la [-]** lança, que aún sana la tenía, en la vista, le dixo:

-¡Eal, don cavallero, cumplid luego la condición si no muerto sois. (f. 14r)

pero assí como llegaron, el príncipe don Silves asió del espada y la sacó muy ligeramente, y la imagen de la reina quitándose la corona **[+ y]** la puso sobre la cabeça de la princesa Pantasilea (f. 106v)

Aún así, no siempre todas las variantes de *S*²-1549 pretenden ofrecer una mejor lectura del texto. En efecto, de los resultados de la *collatio*, tampoco faltan variantes sinonímicas para las cuales no se han encontrado válidas explicaciones, sino solamente razones estilísticas. A continuación se enumeran algunos ejemplos:

el rey Armato fue sobre Constantinopla con no menor **poder [exercito]** que tú puedes llevar (f. 5r)
pues un captivo cavallero osa ante mí dezir [dezer] tales **locuras [sandeses]** pensando que en solo mirarme muriera (f. 13r)
Capítulo. XIJ Como yendo don Rogel y las infantas camino de la mar hallaron una aventura en unas tiendas, y de lo que más allí les **avino [acontescio]** (f. 13r) de lo cual recibieron **grande [tanto]** pesar (f. 145r)

Al contrario, merecen un comentario aparte las variantes que pueden indicar de manera más evidente un intento de perfeccionamiento estilísticos de la segunda edición. En efecto, los siguientes casos parecen apuntar hacia esta dirección, donde frente a la primigenia lectura de *S*¹-1546, en la edición siguiente se prefiere un término diferente que no produzca efectos cacofónicos o que no se haya repetido poco antes. Ejemplifica el primer caso el enunciado: «assí fue pues que **estando [quedando pues]** don Silves como diximos» (f. 132r) donde es posible que se haya cambiado el verbo «quedar» por «estar» para evitar la cacofonía producida en la *editio princeps* por la cercanía del término anterior «que». Al contrario, en el enunciado: «assí nosotros estando puestos en la alta cumbre de nuestros desseos no podemos matar el ardiente fuego de **nuestras passiones [nuestros desseos]**» (f. 135v), se produce la sustitución de una palabra para evitar la reiteración de un mismo término, «desseos», en un espacio tan reducido.

Prosiguiendo con el estudio de las variantes, se observa cómo muchas comparten una finalidad común que se mantiene constante en toda la obra, además de implicar un gran número de lecturas. El *Silves de la Selva* se abre con el anuncio de una gran batalla colectiva entre el ejército de los cristianos y el bando enemigo para la conquista de Constantinopla, ciudad en la que reside la corte de Amadís de Gaula, y cuyo desarrollo ocupará numerosos capítulos de la primera parte de la obra. Pero si en la

editio princeps los enemigos son moros, en cambio, en la segunda son paganos.

Capítulo. XXXI] Cómo se embarcaron los **paganos [moros]** y cómo vinieron camino de Constantinopla y cómo llegaron a vista d'ellos, y cómo el puerto les fue defendido y la gente que de ambas partes murió. (f. 33r)
si a la sazón la segunda batalla de los **paganos [moros]** no moviera en su favor (f. 55v)
todos los muertos, assí cristianos como **paganos [moros]**, avían sido mandados enterrar y quemar (cada uno según su ley y costumbre lo mandava) (f. 59v)
mandó llamar a su tienda a todos los grandes señores de los **paganos [moros]** (ff. 120r-v)

Esta variación en el nombre del enemigo se nota no solamente en esta batalla colectiva, sino también en las demás aventuras de la novela. En efecto, cuando en la segunda parte de la obra se organizan unos torneos en Constantinopla, acuden allí el emperador de Tartaria, Agrián, y su hermano, Leopante, acompañados por un gran número de caballeros «moros» en la primera edición, mientras que son «paganos» en la segunda:

y luego aquella noche mandó llamar a su tienda a todos los grandes señores de los **paganos [moros]** y siendo sentados todos en sus assientos, el emperador Agrián començó a decir (ff. 120r-v)

La corrección que venimos comentando determina también otros ajustes del texto de *S*² para una necesaria coherencia. De ahí que las invocaciones a Mahoma, o a Alá, presentes en la *editio princeps*, en la edición sucesiva estén dirigidas a los «Dioses» o a alguna divinidad grecorromana, como se da en los siguientes casos:

destruir al nombre de Jesú Cristo, y ensalçar al de **sus falsos y vanos dioses [su falso profeta mahoma]** (f. 3r)
Esforçados señores del paganismo, reyes, soldanes, tamorlanes, califas aquí ayuntados bien sabéis nuestra venida a estas partes a qué fue, que es a dos cosas: la primera y principal, por ensalçar el nombre de **nuestros dioses [nuestro profeta mahoma]**, y la segunda, a tomar vengança de nuestros enemigos (f. 34r)
por **Hércules [mahoma]** os juro (f. 36v)

Cavallero del vellocino, yo os doy la licencia, -dixo el soldán-, y por **Júpiter [Mahoma]** prometo de la tener y guardar y cumplir y que agravio no sea hecho alguno. (f. 93v)

Del **cielo [ala]** ayáis el galardón, señor cavallero, -dixo la otra donzella. (f. 93r)

Análogamente, este cambio de naturaleza religioso-cultural afecta también a los demás personajes secundarios, y no solamente a los enemigos que encontrarán los príncipes cristianos a lo largo de sus viajes. En una aventura Silves y Lucendus de Francia acompañan a dos mujeres al Cairo para solucionar un supuesto caso de abandono por parte de sus prometidos esposos, los hijos del soldán. Incluso en el presente caso, la segunda edición sustituye la lectura «moros» de la primera edición por «paganos»:

luego vieron salir al príncipe don Silves de la Selva y al príncipe Lucendus y a las infantas **pagana^s [moras]** de las manos preguntando qué tierra era aquella, fueles dicho que el Cairo (f. 93v).

Asimismo, en un pasaje anterior del texto se había destacado la vestimenta de las dos mujeres, definiéndola «morisca» en *S*¹-1546, mientras que «africana» en *S*²-1549: «dos apuestas donzellas assaz hermosas, vestidas al trage **africano [morisco]**, prometiéndoles su ayuda si menester les fuesse» (f. 93r). Las lecturas de la segunda edición parecen, por lo tanto, apostar por una denominación más neutral del enemigo que evite cualquier connotación religiosa o cultural. Del mismo modo, parecen incluso retrotraer el tiempo de la historia mediante las alusiones a los paganos, o por lo menos hacerlo más indeterminado, introduciendo asimismo un barniz humanístico. Adicionalmente, desde la perspectiva ecdótica estas variantes adquieren interés si se considera que también en otros pasajes de la *editio princeps* aparece el término «paganos», y no «moros» como habría que esperar a la luz de cuanto hemos comentado más arriba:

Capítulo. XXXVJ Cómo aviendo los paganos gran pesar de la muerte de los dos gigantes hizieron un desafío de veinte por veinte y cómo fue acetado y quién entraron en el de ambas partes (f. 38r).

Salidos del consejo aquellos grandes señores paganos después de aver recebido a la reina Pantasilea, como avemos dicho, luego hizieron apregonar por los reales el combate del día siguiente. (f. 41r)

A partir de las lecturas comunes «paganos» que comparten las dos ediciones cabría, por lo tanto, preguntarse si estas se hallaban en el manuscrito original de la obra entregado por Pedro de Luján al primer impresor-editor del texto, Dominico de Robertis, y si fue este último quien mandó modificar las primigenias lecturas «paganos» en «moros». Análogamente, también se aprecian casos inversos cuando *S*²-1549 lee al igual que *S*¹-1546 «moros», pero es posible que se trate de pasajes que no fueron debidamente corregidos en la segunda edición que presenta por consiguiente la misma lectura que la edición anterior.

Sin embargo, y a pesar de leves despistes, la labor correctora de la segunda edición del *Silves de la Selva* parece haber sido realizada cuidadosamente, hasta el punto de comprender los textos poéticos insertados en la obra. En un pasaje de la primera parte, don Rogel y su escudero, Terindo, caen presos del principal antagonista de los príncipes cristianos, Fraudador de los Ardides, quien tras haberles prendido en una cueva, aparece desde una ventanilla tocando un laúd y cantando las siguientes cuartillas:

Buen señor, pues que estáis
cómo páxaro tomado,
parlaréis cuándo os veáis [depreended para quando esteys]
acá dentro enjaulado.
Pues, venistes a minar
este castillo tan fuerte,
llevaréis bien que lavar
lo que es peor que la muerte. (f. 11v)

Como se nota, en *S*²-1549 el tercer verso de la primera estrofa ha sido sustituido por otro, dado que su versión originaria, «depreended para quando esteys», impresa en 1546, no rimaba con el primer verso (á-i) como debía. Análogamente, por la presencia de un verso hipométrico, se corrige

también otra composición, un romance, según se indica incluso en las dos ediciones:

Romance.

Como la cierva herida
de **muy [el]** cruel caçador
va a buscar la füente
do amanse su dolor
assí, siendo yo herida
de la saeta de amor,
voy a buscar la füente
do mitigue mi dolor,
que es aquel don Rogel,
el mi cruel robador. (f. 89v)

Finalmente, se destaca que S^2 -1549 corrige buena parte de las erratas de la *editio princeps*, si bien no evita cometer nuevas, como se nota en los listados siguientes. A la izquierda se indican algunas erratas de la *editio princeps*, mientras que a la derecha se informa de otras de la segunda edición:

golpes] pes S^1
cavallero] caua S^1
estuuieron] estuieron S^1
fácilmente] fazilte S^1
ayudándole] ayundadole S^1
merced] mercedd S^1
quitaron] quitonron S^1
sabriadesme] sabriaedsme S^1
segunda] segduna S^1
fermosa] fermasa S^1
derregado] desregado S^1

Ilustríssima] Illustrissia S^2
excelente] excente S^2
buelta] bulta S^2
recibido] reccebido S^2
dezía] diezia S^2
levantó] leluanto S^2
Gaula] guala S^2
recibo] rccibo S^2
enano] epano S^2
estremada] estremeda S^2
todos] lodos S^2

A pesar de que en los ejemplos transcritos se ha querido ofrecer el mismo número de errores por cada edición, es S^2 -1549 la que menos erratas presenta. Adviértase incluso que S^2 -1549 comparte diferentes errores con S^1 -1546 que además de evidenciar la cuidada labor de corrección llevada a

cabo para la impresión de la segunda edición, se configuran como claros ejemplos de errores comunes conjuntivos, como es el caso, entre otros, de los escritos a continuación:

Pantasilea] Alastraxarea S^2 , S^1
D' Estraváus] destraus S^2 , S^1
Leopando] Pandonio S^2 , S^1

Tales errores demuestran, por lo tanto, la estrecha relación de las dos ediciones y constituyen una prueba evidente de que los impresores se sirvieron de S^1 -1546 para la impresión de la edición posterior, dado que, de modo contrario, no se explicaría la presencia de estos errores también en S^2 -1549. En efecto, es difícil pensar que dos componedores pudieran realizar los mismos errores de modo independiente el uno del otro, además porque, como ejemplifica el pasaje siguiente, en varias ocasiones se trata de palabras enteras utilizadas por error en lugar de otras. En el pasaje propuesto se asiste a un diálogo entre dos mujeres, Pantasilea y Alastraxarea, donde el componedor de S^1 -1546 se equivoca y atribuye dos parlamentos contiguos a un mismo personaje, Alastraxarea. Como se nota, el error se reitera también en la segunda edición del texto.

Vamos, -dixo **Pantasilea [Alastraxarea S^1 , S^2]**-, a quitar aquellos cavalleros por librar a mí engendrada de la mano de vuestro engendrado.

Vamos, -dixo Alastraxarea-, aunque a todos es notorio la ventaja que la estremada reina Calpendra, vuestra madre, a mi hijo tiene.

Conclusiones

Las variantes comentadas en este estudio se revelan fundamentales, por un lado, para informar de la cuidada labor de corrección realizada antes de imprimir la segunda edición del texto, y, por otro, para sustentar la hipótesis de que el autor del *Silves de la Selva* debió intervenir personalmente en la publicación de esta última aportando modificaciones específicas, la mayoría de ellas encaminadas a la mejora estilística de su creación literaria. Con todo, habida cuenta de estas variantes y considerada

la peculiar tradición textual del *Silves de la Selva* (la presencia de una edición supuestamente publicada por el autor del texto, Pedro de Luján), la edición crítica que está realizando adoptará como texto base el de la segunda edición (S²-1549), contrariamente a la moderna costumbre editorial de libros de caballerías que, en cambio, privilegia la *editio princeps*. Asimismo y para concluir, la presente edición aspira también a ser la primera edición moderna del *Silves de la Selva*, único ausente del ciclo narrativo de *Amadís de Gaula*, y cuya historia editorial, si no representa un caso único, es sin dudas excepcional dentro del vasto panorama de la narrativa caballeresca castellana.

§

Bibliografía citada

- Álvarez Márquez, María del Carmen, *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del quinientos*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2009.
- Bazzaco, Stefano, «Introducción», en Pedro de Luján, *Leandro el Bel*, ed. S. Bazzaco, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2020.
- Bognolo, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni Editore srl, 2013 (Biblioteca del Cinquecento, 157).
- Castillejo Benavente, Arcadio; López Lorenzo, Cipriano, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1500-1600)*, Córdoba, Sevilla, Editorial Universidad de Córdoba, Editorial Universidad de Sevilla, 2019.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Francisco Rico, Madrid, Barcelona, Real Academia Española, Espasa, Círculo de Lectores, 2015.
- Eisenberg, Daniel; Marín Pina, María del Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Gayangos, Pascual de, *Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1857.
- Infantes, Víctor, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editoriales», in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 467-474.
- Lucía Megías, José Manuel, *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*, Alcalá, Pisa, Universidad de Alcalá-Università degli Studi di Pisa, 1999.
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero & Ramos, Madrid, 2000.
- , *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- , «Cómo editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 30, N°2 (2002), pp. 279-316.

- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos: siglos 16-17*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2008.
- Maillard Álvarez, Natalia, *Difusión y circulación de la cultura escrita en Sevilla (1550-1600)*, tesi dottorale inedita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- Orsini Federici, Benedetta, *Lo “Sferamundi” di Mambrino Roseo da Fabriano Edizione e studio de “La prima parte del terzodecimo libro di Amadís di Gaula” (Venezia, Tramezzino, 1558)*, tesi dottorale inedita, Verona, Università di Verona, 2019.
- Rallo Gruss, Asunción, «Introducción», en Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*, ed. A. Rallo Gruss, Madrid, Real Academia Española, 1990.
- Romero Tabares, María Isabel, *La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- , *Silves de la Selva de Pedro de Luján: (Sevilla, Dominico de Robertis, 1546) guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Tanselle, Thomas G., «Il problema editoriale dell’ultima volontà dell’autore», en *Filologia dei testi a stampa*, ed. Pasquale Stoppelli, trad. Katia Lysy, CUEC editrice, Cagliari, 2008, pp. 157-203.
- Wagner, Klaus, *Martín de Montesdoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



El sutil hilo entre curialidad, academia y fiesta en los Siglos de Oro a la luz de *El palacio encantado* de Pérez de Montalbán. Con los libros de caballerías y la maestría de Cervantes al fondo

Alberto del Río Nogueras
(Universidad de Zaragoza)*

Abstract

En *El palacio encantado*, novela de Montalbán recogida en su *Para todos*, confluyen elementos narrativos ensayados con anterioridad en los libros de caballerías, notablemente en los de Feliciano de Silva. El recurso a los entretenimientos palaciegos, incluidas las sesiones de academia, ofrece a los escritores, empezando por Cervantes, un medio de combinar la verosimilitud con la admiración.

Palabras clave: libros de caballerías, literatura áurea y fiesta, prosa académica, Feliciano de Silva, Pérez de Montalbán.

Montalbán's *El palacio encantado*, a short novel included in his work *Para todos*, includes narrative elements already practiced in romances of chivalry, especially in those written by Feliciano de Silva. Pageantry and court spectacles, academic sessions included, offer means to match verisimilitude and *admiratio*, a lesson well learned by Cervantes.

Keywords: Spanish books of chivalry, Golden Age literature and feast, academic prose, Feliciano de Silva, Pérez de Montalbán.



* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en las tareas del grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

Lo ha dejado dicho Maricarmen Marín Pina con su habitual tino: los libros de caballerías son verdaderos «laboratorios de experimentación narrativa» (2008, 278), conclusión a la que llega tras haber repasado minuciosamente las deudas o anticipos detectables en el centenar cumplido de títulos, entre impresos y manuscritos, que conforman uno de los géneros de mayor éxito editorial durante una larga centuria: la que iría de muy finales del siglo XV, allá por 1496, fecha probable de la primera edición del *Amadís* de Montalvo, hasta el *Policisne de Boecia*, salido a la luz en 1602. Y eso sin contar con más de un manuscrito datable ya bien avanzada la primera mitad del siglo XVII y con las reediciones del ciclo de *El caballero del Febo* que salieron de imprentas zaragozanas en 1617 y en 1623¹.

Deudores de la materia de Bretaña, hasta el punto de constituirse en germen de la literatura neoartúrica del Renacimiento, con gran repercusión en los gustos lectores de toda Europa, son reconocibles en ellos indudables trazos del mundo amoroso de la ficción sentimental, así como de sus rasgos estructurales: empleo de epístolas, fragmentos líricos, alegorización y hasta diseño de la *mise en page* tipográfica². El denostado Feliciano de Silva cuenta con el mérito de introducir en el relato caballeresco episodios pastoriles desde la temprana fecha de 1530, cuando aún quedaban casi tres decenios para la aparición de la *Diana* de Jorge de Montemayor. Sus nove-dosos *toneles* recogen una proporción de composiciones poéticas que se acerca a los usos del *prosimetro* habitual en el género inaugurado por el portugués³. Menos evidente es la confluencia con la picaresca, que ante todo es una forma y una fórmula narrativas, la de la autobiografía ficticia; pero aun así, Alberto Blecua detectó en el *Baldo* rasgos que recuerdan al protagonista de esa estirpe literaria (Blecua, 1971/72). Peripecias marinas, naufragios, encuentros desafortunados con piratas que propician separaciones y reuniones habituales en el esquema bizantino de aventuras, son frecuentes en el género, que por otra parte tiene en el *Lepolemo*, como mínimo,

¹ Véase Lucía Megías (2000) para las cuestiones relacionadas con la imprenta. Y Lucía Megías y Sales Dasí (2008) para un panorama general. Es muy esclarecedor el trabajo de Ruiz Pérez (2015) sobre el conjunto de la ficción en el siglo XVI, con especial atención al papel que los libros de caballerías juegan en la evolución del entramado narrativo.

² Véase Guijarro Ceballos (2007) para una sensata caracterización de los libros de caballerías. Y Brandenberger (2012) a propósito de las conexiones con la ficción sentimental.

³ Véase el libro pionero de Cravens (1976) y Río Nogueras (2002).

una muestra temprana (sale en 1521) del interés por la novela de cautiverio, siempre en relación más o menos estrecha con la moda morisca⁴. Por no hablar del influjo de la obra de Rojas, que deja divertida e interesante huella en la producción de quien es autor de la *Segunda Celestina*⁵ y, por lo tanto, de aquellos que lo imitan en la renovación feliciana del género. Este mismo autor deja constancia de su interés por el diálogo en tanteos que nos lo muestran ensayando sobre las posibilidades narrativas del que pasa por ser género preferido de los humanistas para la transmisión de enseñanzas⁶. Pero hasta aquí no he dicho nada nuevo y me he limitado a repasar de manera muy sintética lo expuesto por la crítica atenta a los libros de caballerías.

Siguiendo en esa estela, quiero concentrarme en las singularidades de una novela del *Para todos* de Pérez de Montalbán en la que resuenan ciertos ecos, ya desde el título, de los relatos caballerescos que inundaron las prensas de la centuria anterior y que aún en la librería de su padre pudieron haber dado réditos a la familia, según dejan traslucir los inventarios. Él mismo se había atrevido con la adaptación a las tablas del *Palmerín de Olivia* y del *Don Florisel de Niquea*, además de titular uno de sus autos sacramentales *El caballero del Febo*. Concedamos, pues, que era conocedor del género y de sus posibilidades artísticas⁷.

El *Para todos*, editado en 1632, es una miscelánea que adopta el marco boccacciano del retiro a un lugar de asueto, aprovechado también como excusa para introducir, junto a novelas y comedias, materiales de acarreo. De hecho, el plan expuesto para entretener los ocios previos a una boda ya concertada en escrituras es retirarse una semana «a una quinta que estaba en la verde orilla de Manzanares». Allí una dama reparte «los asuntos y los días como divina musa de aquella cortesana academia» (489-90)⁸. De los discursos que ocupan la mayor parte de la obra, Willard King

⁴ Véanse, además de lo dicho en la introducción a Salazar (2016), Bognolo (2002); Neri (2007); Martín Romero (2015).

⁵ Silva (1988); Guijarro Ceballos (2001); Campos García Rojas (2013); Martín Romero (2019).

⁶ Además de lo dicho más abajo, puede verse Martín Romero (2007) sobre el *Ornamento de princesas* incluido en la cuarta parte del *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva.

⁷ Véase Cayuela (2005) para el inventario de la librería de Alonso Pérez de Montalbán. Y Demattè-Río Nogueras (2012).

⁸ Uso la edición de Laplana Gil (1999). Doy entre paréntesis las páginas en que se encuentran las citas.

dijo que son «pedantes, pesados, y, por lo general, tolerables sólo como curiosidades». No seré yo quien le contradiga. Y no entraré a discutir su gusto personal cuando de las novelas dice que son notables por «la originalidad de la trama, la agilidad narrativa, la simplicidad de lenguaje, unos personajes insólitamente coherentes» (King, 1963, 137). El refranero puede acudir en su ayuda, pues para gustos están los colores. Sin necesidad de echar mano de Villaizán o de Quevedo y su malvada *Perinola*, podríamos quedarnos con el juicio más razonado de José Enrique Laplana, cuando habla de «monótona uniformidad [...] limitaciones léxicas [...] y reiteración constante de las mismas estructuras sintácticas», para concluir destacando «la convencionalidad de los personajes principales» (Laplana Gil, 1999, XVI y XIX).

Pero ironías y críticas al margen, querría centrarme ahora sobre una de sus novelas, *El palacio encantado*, para resaltar algunos particulares de su escritura que podrían dar cuenta del intrincado ovillo de motivos, situaciones y elementos narrativos compartidos entre los libros de caballerías y el relato corto, y no tan corto, del siglo XVII. Me servirá además, en un recorrido a la inversa, de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, más que probable inspiración de Montalbán, y de la *Arcadia* de Lope, a su vez responsable de más de una huella en la obra del fraile mercedario. Mi intención es separar de esa forma algunos de los enredados hilos que hacen del mestizaje literario, del hibridismo en definitiva, una seña distintiva de la ficción en prosa en los Siglos de Oro⁹.

El resumen de la peripecia en el tramo que nos interesa podría quedar reducido a unas pocas líneas y me permito refrescarlo ahora: Cloridano se dirige a Tracia, cautivado por la fama de Fénix. En su camino salva a Ismenia de una segura muerte a manos de quienes la habían secuestrado. Esa intriga queda suspendida hasta el final de la narración y el relato se centra en la competición para obtener la mano de la princesa Fénix. Es aquí cuando la novela con marco de academia entra en un curioso juego de perspectivas, un tanto ingenuo y sin mayores consecuencias narrativas, pues uno de sus relatos, precisamente *El palacio encantado*, se constituye, a su vez, en un remedo de academia en la que el pretendiente, demostrada

⁹ Puede verse ahora el muy reciente estado de la cuestión en el interesante monográfico de la revista *Hipogrifo*, coordinado por Martínez Carro y Osuna (2021).

su prosapia noble, obtiene licencia para entrar en el recinto «donde por peregrino modo en el breve tiempo de dos meses experimenta su valor en las armas, su ingenio en las letras y su capacidad en las materias de estado» (647). En definitiva, se pone a prueba en su reclusión el dominio de la espada y la pluma concentrado en un mismo espacio: «torneos, máscaras y justas reales», por una parte, y por otra «academias de la corte donde los ingenios a porfía descubren los quilates que tienen, así en el verso como en la prosa» (649).

Nada nuevo para quienes están al tanto de los habituales ejercicios académicos registrados puntualmente en las actas de sus reuniones, pero nada sorprendente tampoco para quienes se han encontrado en los libros de Feliciano con pasajes en los que, recreándose en la sociabilidad curial, los enfrentamientos marciales dejan paso, o se van complementando, con otras lides menos cruentas que se tiñen de los modos de la etiqueta áulica. De esa manera los personajes que pueblan las salas palaciegas deben mostrar su manejo de la conversación faceta, hacer gala de destrezas con la pluma, demostrar agudeza en una heráldica y emblemática de tono menor, exhibida en invenciones y letras de justadores o en telas literatas y vestidos parlantes. No es extraño en ese contexto ver a los protagonistas de los libros de caballerías competir por el galardón prometido a un epigrama, que previamente se deberá dejar «en poder de dos secretarios». Para luego, en anticipo de la «hidra vocal» ligada a certámenes y palestras poéticas (Egido, 1987), leer que tras su exposición pública, según nos informa el narrador del *Rogel de Grecia* de Feliciano de Silva: «todo ese día se gastó en leellos y sacar traslados», sugiriendo así el fervor poético del que dan cuenta las relaciones de fiestas posteriores (*Rogel de Grecia*, I, 107r).

En el mismo libro, el protagonista redacta bucólicas que ensaya minuciosamente en un pasaje festivo. Y en otro similar, ligado a reunión convivial en el espacio reservado para encuentros al aire libre, se invita a los asistentes a participar en un diálogo, dando un paso definitivo hacia la conversación ordenada que acerca esas reuniones a las convenciones que rigen para el género dialógico (Martín Romero, 2007). Lo que se hace echando mano de fórmulas que transmiten el eco de determinadas imposiciones: las que obligan a la reclusión y que están en la base de muchas historias marco.

Trocando peste boccacciana por el peligro de acabar en manos de los gigantes que acechan el cerrado de Sinestasia donde quedan reunidas las damas, se programa un modo, no tanto de pasar el tiempo, como de aislarse de él, según nos advirtiera Pedro Ruiz Pérez en un buen trabajo sobre juego, ocio y literatura (2009): «Y después que huvieron cenado con muchos blandones, a la fuente quedaron. Y la reina Sidonia dixo: “Hordenemos alguna conversación provechosa y para passar tiempo los días, que el espanto de oy vedará las salidas a las que las solíades hazer”», en alusión, como he dicho, a la incursión previa de los gigantes (*Rogel de Grecia*, II, 80r-80v).

Es muy probable que, ensayando nuevas sendas por las que conducir sus relatos, Feliciano viese en el ámbito de las reuniones nobiliarias un buen resorte para introducir la variedad, que en este caso va asociada al didactismo, al *prodesse* clásico, sin olvidar tampoco el *delectare*:

Paréceme [...] que devemos tratar de cómo se an de criar las tales donzellas. Y la Reyna Lardenia tome papel y tinta y sea nuestro secretario en el tratado de lo que platicaremos y llamarse a *Ornamento de princesas* y para esto una de nos comience y cada una diga su parecer hasta tanto que brevemente lo concluyamos y la Reyna lo disponga por el mejor estilo que supiere (*Rogel de Grecia*, II, 80v).

La situación tiene un indudable resabio del modo de proceder en los diálogos renacentistas cuando, en los inicios de la discusión, se estructura la exposición de la materia, distribuida aquí en dos noches: «Ya que tenemos las niñas ilustres instruidas hasta los seis años, de aí hasta los doze me parece que es el tiempo en que las tales an de ser instruidas en aprender lo que conviene saber a donzellas» (*Rogel de Grecia*, II, 83r).

Este pasaje y algún otro que luego comentaré casan con lo que la documentación encontrada por Augustin Redondo en el Archivo General de Simancas desveló sobre la dedicación de Feliciano a la forma dialógica. Los papeles hallados formaban parte de una concesión de licencia de impresión: el día 14 de abril de 1548, «Feliciano de Silva, vezino de la ciudad de Ciudad Rodrigo» consigue, con relación a los reinos de Castilla, un privilegio de impresión de diez años para poner en letras de molde varias obras que ha compuesto: «un tratado del preçio de lo despreçiado y otro de la tiranía y otro de la inmortalidad del ánima y tres colloquios, el uno

entre la verdad y la fe y el otro entre la muerte y el mundo, y tres paráfrasis sobre tres salmos de David y una recopilación de cartas fechas sobre notables hechos de griegos y de romanos» (Redondo, 2007, 806). Las obras, aparentemente, no llegaron a la imprenta o se han perdido, pero dan cuenta del interés de Feliciano de Silva por los diálogos, cuyos rasgos formales parece ir ensayando en sus obras caballerescas, entendidas también como cajón de sastre en el que integrar sus variadas inquietudes y saberes. Y en ese intento por hacer de la escritura de ficción un lugar para mostrar su dominio de determinados temas y sus dotes para escribir poesía, dio con ese punto de intersección entre el diálogo y la academia, instituciones literarias y sociales que favorecen el contraste de pareceres, la difusión del conocimiento y la muestra de habilidades intelectuales y artísticas, sin olvidar su compromiso con la *variatio* y, por lo tanto, la guerra sin cuartel contra la monotonía en la escritura. Solo tuvo que trasladar las circunstancias, que recuerdan las de diálogos fundacionales como *El cortesano*, a las de las peripecias habituales en los libros de caballerías: convergencia de personajes en busca de renombre hacia cortes que actúan de espacio aglutinador; remanso de la acción bélica a la espera de nuevas salidas para adquirir fama y solucionar entuertos; potenciación de las relaciones curiales, especialmente las amorosas; planteamiento de nuevas aventuras como un reto que los caballeros habrán de resolver, a veces asociado a resortes comunes en el género y que pasan por explotar la faceta espectacular de la magia (Río Nogueras, 1995).

Por ejemplo, en los capítulos 47 y 48 de la Primera parte de la Cuarta del *Florisel*, tras la presentación que un mago hace de la aventura maravillosa de Fenisbel y Fenisbela, dos enamorados petrificados por un encantamiento, se invita a la siguiente prueba:

Que entre vosotros se elija un cavallero y una donzella o dueña de el estado y calidad que quisieredes para que mañana tornando yo aquí [...] diziendo y respondiendo cada uno de su parte y con fe de siete notarios defiendan quál destos amantes hizo más por el otro. Y acabado el tal día, luego signado y sellado de su real sello, yo lo lleve para poner por Epitafio con los demás de todos los que llevare en el templo donde se haze el sepulcro para estos amantes (*Rogel de Grecia*, I, 58v-59r).

Los detalles de la convocatoria hablan de la concepción del diálogo más como un debate o una *quaestio* medieval que como una exposición de saberes dirigida por el método socrático, aspecto que confirmarían también los títulos de las obras aludidas en la Cédula de Simancas de 1548. Recordemos las materias de los coloquios de Feliciano: entre la Verdad y la Fe y entre la Muerte y el Mundo. O la inclusión del debate sobre Lucrecia en el mismo libro que estamos comentando, el *Rogel*. Pero sobre ese asunto y otros del didactismo de su autor, Julio José Martín Romero ha dicho palabras muy sensatas que me libran de entrar en detalles (2004-2005).

Sí que querría llamar la atención sobre la contaminación, fácil de detectar, entre el ámbito formal presente en los retos propuestos, que recuerdan la práctica de la academia (encargos con límite de fecha, registro puntual de entrega ante secretarios, constitución del tribunal elegido para juzgar) y el encuadre festivo de las ocasiones. Este último es el que explotan episodios de *El palacio encantado* de Pérez de Montalbán que tienden a engarzar la maravilla exhibida en la reclusión iniciática de Cloridano con los resortes y juegos de tramoya habituales en las mansiones, villas y espacios de recreo donde tienen lugar las reuniones de asueto. Así el protagonista observa cómo, «divertido y aun atemorizado con un gran ruido que se oía al lado izquierdo de la sala, en el breve espacio de tiempo que gastó en volver los ojos para ver lo que era, se volvió toda la pared y estrado donde estaba Fénix» y «sintió que de repente se hundía toda la sala con tanta violencia que hubo menester todo su valor para no dar voces, porque en un instante se halló por una canal que correspondía a todas las cuatro partes de la sala en otra que estaba más de tres estados de la primera» (651-52).

El episodio no dista mucho del padecido por don Suero en el Cigarral segundo de Tirso, pues en ambos casos se desemboca de esa accidentada manera en un «deleitoso jardín», donde las nubes arrojan truenos y relámpagos, que él enseguida relaciona con la tramoya habitual en palacios, según el narrador apunta: «Bien echó de ver Cloridano que [...] era toda aquella tempestad artificiosa, porque muchas veces había visto semejantes engaños en Milán, Florencia y otras partes, donde si es menester, fingen en una sala un mar entero» (654). Este tipo de suceso admirable, que muy

bien podríamos tomar con Juan Manuel Cacho Blecua por ejemplo de lo maravilloso mecánico, también había entrado en los libros que secaron el cerebro a don Quijote, y en fecha pionera. Entre las páginas del *Amadís* de Montalvo escuchamos esta explicación que da cuenta de las malas artes de Arcaláus para encerrar a los caballeros andantes en su guarida: «Sabed que esos que dezís fueron en este castillo muy bien recibidos; y estando durmiendo, entraron aquí cuatro hombres, y trayendo aderedor esta palanca de fierro que aquí veis, baxaron con ella este sobrado, assí que han recibido gran traición». El mecanismo queda al descubierto y la magia de Arcaláus, enemigo acérrimo de Amadís, se combate no con conjuros o ayudas de Urganda la Desconocida, sino con una simple operación mecánica: accionar el ingenio que eleva el piso: «Entonces el cavallero y su fijo de una parte, y Gandalín y Orfeo de la otra començaron a rodear la palanca, assí que el sobrado començó luego a subir» (Cacho Blecua, 1988, 1060).

Aunque la tendencia es a disfrazar esas maravillas técnicas recurriendo a la magia o a lo secreto de sus misterios, no faltan los guiños de ojo que delatan el interés de la época por una explicación racional, casi de ingeniería, de lo insólito o asombroso. Por ejemplo, en el capítulo 55 del *Félix Magno*, libro III, se describe un juego de agua en estos términos inequívocamente deudores de la atracción por la mecánica:

en medio del patio avía una gran pila de agua y en medio d'ella avía un caño muy alto que jamás hazía sino echar perlas con el agua, las cuales caían en la gran pila y por un caño que en ella estava se tornavan todas a hundirse con el agua. El cavallero pensó que todas aquellas perlas, que por aquel alto caño salían y el agua las llevaba por el otro caño, que se perdían. Y no era así, porque aquella pila estava hecha por tal arte que todas las perlas que en ella caían tornavan al caño por donde antes salían (Demattè, 2001, III, 88).

Añádase a este circuito cerrado del *Félix Magno*, el órgano acuático que deleita a los que entran en una cámara extraña y maravillosa del *Libro primero del esforzado cavallero don Clarián de Landanís*. El esclarecimiento del mecanismo forma parte, y en fecha bien temprana, 1518, de esa fascinación por la maravilla que surge de la técnica:

[...] avía dentro della una fuente muy estraña que por más de cient caños salía y todos venían a dar en una pila de alabastro guarnida de piedras preciosas, la cual sostenían tres diversos animales de plata. Después salía por cada uno dellos un gran golpe de agua y davan en unas tres ruedas de metal, haziéndolas andar de tal guisa que hazían un son tan acordado que todos lo escucharon por una pieça, que cosa más dulce no avían oído. Mudando el agua por una maestría dexavan aquel son y hazían otro y cuando querían que aquella agua no corriese sin hazer ruido, podíase hazer y echávanla a la huerta (*Clarián de Landanís*, I, 437)¹⁰.

Cien años largos más tarde, Tirso resolvía así el final del Cigarral tercero con cena en una isleta servida entre fuegos artificiales: «Esperando estaban todos el modo con que se les habían de servir los manjares, porque distando igualmente de tierra en mitad del estanque, no les parecía podían venir, sin mojarse, menos que volando». Se describen con moderado estilo gongorino los mecanismos y elementos que hacen surgir de las cuatro esquinas las cajas convenientemente calafateadas con el servicio de los manjares: «Cada una de estas máquinas echó en llegando un pasadizo [...] por donde salieron, con gusto y admiración de todos, gallardos pajes y gentilhombres, que, sirviendo los principios, le dieron al banquete». Aparte de los manjares se disfrutaron,

poesías, motes y agudezas, hasta que fenecido, y levantadas las mesas con todos sus despojos, se cerraron las cuatro pirámides, poblando segunda vez la tercera región, a diferencia de la pasada, de infinitos y menudos pajarillos, las damas de ramilletes, y las aguas de peces, zambulléndose los artificiosos aparadores por las mismas partes que aparecieron» (*Cigarrales de Toledo*, 426-428)¹¹.

Ni el propio Tirso de Molina ni Montalbán renuncian a incluir en sus textos la confrontación de los protagonistas con los espejos deformantes tan habituales en las cámaras de maravillas de los palacios en la época. Pero el recurso puede hallarse también en los libros de caballerías. Este fragmento, también de la Huerta Deleitosa del *Clarián de Landanís*, bien podría servir de precursor para esos episodios: tras una divertida sesión de

¹⁰ Véase la discusión del entretenimiento en el contexto de los jardines en Aguilar Perdomo (en prensa). Agradezco a la autora la consulta de la primicia.

¹¹ Véase la llamada de atención de Riquer (1990, 150-156) sobre el sintagma *levantar las mesas* y similares como introducción a un espectáculo cortesano para entretener la sobremesa.

juegos en la que todos los participantes han salido malparados de agua y barro, la maga «puso un gran espejo donde todos se podían ver. E cuando así se veían tan feos e tan suzios los gestos, doblávaseles la risa. Mas la sabia dueña dio otra vuelta al espejo, donde otra luna avía, e díxoles: “Miráos todos aquí y quedaréis como de antes”» (*Clarián de Landanís*, II, 202)¹².

Tímidamente, y con el recurso a la magia tan arraigado en los libros de caballerías, la *admiratio* ligada a mecanismos hidráulicos y a la pericia de los vidrieros va ganando terreno en la ficción. Es, en el fondo, una mínima brecha por la que se filtra la búsqueda de un pacto no escrito con el lector en el que se emplean como moneda de cambio los referentes cotidianos en el ámbito de los espacios de divertimento e ilusión. Ahora bien, si eso sucedía muy a principios del siglo XVI, a las alturas de centuria en las que escribe Montalbán, la apuesta por la verosimilitud ha abandonado la timidez primera, e incluso ha salido de las discusiones teóricas y ha ganado un terreno ya franco en la escritura novelística. Me detendré ahora en algunos detalles de *El Palacio encantado* que dan cuenta de esa circunstancia.

Para empezar, los lectores, ya estábamos en guardia, pues apenas tomada la decisión de encaminarse hacia la residencia de Fénix, varias páginas antes de la primera mutación de decorado en la sala que acabo de comentar, se nos había dicho que «la Princesa estaba en una casa de campo distante seis millas de la corte, cuyo nombre era El Palacio Encantado, por estar hecho con tal artificio que lo parecía» (645). El siguiente obstáculo que encuentra nuestro protagonista en su recorrido por pasillos y estancias es un autómatas, «un hombre vestido de soldado» que ya no logra aterrorizarlo sin remedio, a pesar de su fiera apariencia¹³. Esto es así porque «tenía conocido que todo cuanto había en aquel palacio era supuesto, aunque verisímil» (655). Cloridano no se deja engañar tan fácilmente como don Quijote, simplemente porque no es un personaje hecho y derecho, creíble, bien construido psicológicamente, como lo es el hidalgo manchego. Que Montalbán juega con no mucha pericia sus cartas es patente a nada que tengamos presente la maestría como tahúr de Cervantes al dosificar genialmente las informaciones en una situación similar, cimentada igualmente sobre lo maravilloso mecánico: la aventura de la cabeza encantada

¹² Véase también el excelente trabajo de Guijarro Ceballos (1999).

¹³ Véase para los autómatas en los libros de caballerías Duce García (2016).

en casa de don Antonio Moreno en Barcelona; allí el enigma y, por lo tanto, la atención del lector, se mantienen hasta el final de la aventura. Y la responsabilidad de la ocultación y desvelo del misterio se achaca al historiador arábigo, que parece disponer a su antojo del plan narrativo y de los tiempos ligados a la sorpresa¹⁴:

Con esto se acabaron las preguntas y las respuestas, pero no se acabó la admiración en que todos quedaron, excepto los dos amigos de don Antonio que el caso sabían. El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo creyendo que algún hechicero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba, y, así, dice que don Antonio Moreno, a imitación de otra cabeza que vio en Madrid fabricada por un estampero, hizo esta en su casa para entretenerse y suspender a los ignorantes. Y la fábrica era de esta suerte: [...] (*DQ*, II, 1141).

Por no hablar de las aventuras del núcleo central de esa segunda parte ejecutadas por una tropa de criados, aleccionada en su papel de actores un punto chapuceros a las órdenes de los duques, desdoblados en directores de escena cortesana. Evidentemente, cualquiera puede salir mal parado si el término de comparación es el genial escritor alcalaíno. No obstante, ese adjetivo explícito en la frase de Montalbán: «todo cuanto había en aquel palacio era supuesto, aunque verísimo» da cuenta de cómo las esencias del debate neoaristotélico han ido a parar a la práctica de la ficción. Esta debe incluir una maravilla *supuesta*, siempre bienvenida para causar la *admiración*, pero debe introducirse en el relato sin pedirle al lector la suspensión de su experiencia de la realidad¹⁵.

Es sintomático que Cervantes decidiera pasear a sus personajes, en la segunda parte de 1615, por las salas, jardines de recreo y espacios de caza de un palacio ducal, así como por las calles de una ciudad que, no se olvide, era Zaragoza en un principio, hasta que se cruzó el falsario. Y era Zaragoza la elegida, entre otras cosas, porque estaba bien bregada en los

¹⁴ No se me olvida que, como apuntó sagazmente Martín de Riquer, en la resolución de la aventura hay también algo de no querer entrar en el espinoso terreno de la magia adivinatoria. Véase el comentario de Riquer (1998).

¹⁵ Véanse las excelentes reflexiones de Blasco (2005) en su estudio preliminar a las *Novelas ejemplares*, especialmente las páginas XVII-XXI, cuyas ideas resumo y aplico.

torneos de la cofradía del Señor San Jorge¹⁶. Con su inteligencia narrativa había captado que si don Quijote había de seguir metiendo «las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras», la única manera, si convenía prescindir de fiarlo todo a una imaginativa en lucha extenuante con la realidad sosegada de los páramos manchegos, era confiar la trama a los logros de la práctica escénica cortesana y a los mecanismos de tramoya que en los festejos ciudadanos trasladaban la fantasía de sus libros preferidos a las calles y plazas de las ciudades¹⁷.

Pero el camino de ida y vuelta entre ficción y realidad festiva ya se había hollado en las páginas del género. Por ejemplo, el *Polindo* y el *Florindo* (salidos a la luz en 1526 y 1530), aunque poco difundidos en comparación con los volúmenes pertenecientes a ciclos, toman ese derrotero en sus páginas. Destaca el último de los citados, obra de Fernando Basurto, en la incorporación de arcos triunfales, preparados para entradas regias y descritos puntualmente en sus estructura e inscripciones; conceden los dos amplio espacio a los cortejos procesionales ciudadanos, así como a la poesía ligada a torneos y saraos cortesanos: en ellos se encuentra un abundante elenco de invenciones y letras de justadores, de preguntas y respuestas, géneros poéticos que, como bien se sabe, hacen las delicias de los lectores y escritores durante todo el siglo XVI¹⁸. El propio Lope en su *Arcadia* echará mano de ellas en la naumaquia de su libro cuarto. Montalbán lo emulará con las del lance final de su novela con ocasión del torneo para celebrar la elección de Cloridano como pretendiente oficial de Fénix. En ellas se aprecian motivos no muy diferentes de los recogidos por Hernando del Castillo en su recopilación, escorados hacia la emblemática al uso:

Traía por pintura al Amor ciego, lleno todo de lenguas y con dos candados en la boca, dando a entender que aunque con las palabras no decía su amor, con su

¹⁶ Baste con lo dicho magistralmente por Egidio (1988 y 1989).

¹⁷ Véase el trabajo clásico de Ferrer Valls (1991). Y para cuestiones sociológicas e históricas vinculadas a la restauración de la caballería de cuantía: Cátedra (2005-2006 y 2007).

¹⁸ Baste con este dato: en el *Cancionero General* el apartado dedicado a ese pequeño género poético de las invenciones y letras de justador se mantiene sin apenas variación, o con ligero aumento, en las nueve ediciones que van de 1511 a 1573.

silencio le publicaba. Y cifrábase la letra en solos dos versos, que decían: Harto dice / quien calla y sirve (665).

En la misma estela, Tirso ensayará una variante no muy alejada de esa conjunción de imagen y poemas mínimos en el recorrido por el jardín al hilo del Juego de las Suertes en el Cigarral Segundo. Pero es que juegos de motes no muy diferentes había en el *Cirongilio de Tracia*.

Feliciano de Silva, el gran renovador, aglutina esas tendencias dispersas por el género y las impulsa en su prolífico y exitoso ciclo de los amadises, cuyo testigo recogerá a final de siglo el de los libros editados bajo el marbete de *Espejo de príncipes y caballeros*¹⁹.

Los libros de caballerías son un campo de pruebas del que los narradores pueden ir extrayendo material para sus experimentos, aun detestando sus más que evidentes lacras. Un poco al modo de lo confesado por el cura en conversación con el canónigo toledano:

[...] hallaba en ellos una cosa buena, que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas [...] (*DQ*, I, 549).

Se olvida el cura en su diatriba de las fiestas y del ámbito curial, cosa que no le ocurre a don Quijote en su magistral resumen de un libro de caballerías en el capítulo 21 de la primera parte: «y si bien pareció armado, tan bien y mejor ha de parecer en farseto», o en la aventura del Lago Hirviente del 50. Tampoco se le olvidó a Cervantes en la parte central de la segunda parte en casa de los duques, como acabo de decir.

De los datos anteriores, espigados de unas cuantas lecturas pertenecientes a diversos géneros en boga en los siglos XVI y XVII: libros de caballerías, especialmente en su confluencia con lo pastoril y la ficción sentimental, y miscelánea cercana a la prosa académica, creo que se podrían sacar algunas conclusiones interesantes al respecto de la importancia del ámbito de sociabilidad curial y del fenómeno festivo en su traslado a

¹⁹ Véase Río Nogueras (1994 y 2012), y Campos García-Rojas (2015) para la aparición de ese pequeño género poético de las invenciones y letras en los libros de caballerías. Sobre el juego de motes en el *Cirongilio* véase Río Nogueras (1993).

la ficción, y muy especialmente a la novela. Los escritores encontraban complicada en un primer momento, por falta de modelos, la inclusión de temas cotidianos en sus novelas. Pesaba esa falta de prestigio que la habitual experiencia del día a día tenía tanto en la historia como en la épica. La comedia *morata*, en palabras de López Pinciano, se adelantó claramente a la prosa, llevando peripecias a las tablas en torno a enredos amorosos, celos y cuestiones de honor²⁰. En la novela, no obstante, el interés por lo doméstico fue ganando poco a poco terreno en la ficción del siglo XVI. No es nada desdeñable, en ese sentido, la tendencia a integrar acontecimientos que recrean la condición de literatura aplicada, de poesía y diálogos vivientes, comunes en las reuniones de asueto habituales en la clase aristocrática o simplemente letrada. Y ahí es donde la labor de zapa de los libros de caballerías debe destacarse, empezando por la introducción de temáticas festivas, fuesen nobiliarias o ciudadanas, con un referente anclado en la práctica real²¹. La maravilla propia de la fiesta era la solución más verosímil para remitir los prodigios incluidos en sus páginas a la experiencia de cada hijo de vecino: quien más quien menos, en las salas exclusivas de la nobleza y de la burguesía acomodada, o bien como simple espectador en las calles de cualquier ciudad en recibimientos triunfales y en justas previstas para tal o cual ocasión, pudo haber disfrutado de espectáculos sorprendentes que ponían en juego una maravilla tangible, conseguida a fuerza de lujo, arrojado en el diseño coreográfico y maestría volcada en los mecanismos de tramoya. Esa era una forma de «casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeran», según proponía el canónigo toledano en conversación con el cura, «de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas» (*DQ*, I, 549).

No me resisto a traer aquí para terminar, a riesgo de cansar a quienes me lo han leído repetidas veces, el impagable párrafo del *Clarisel de las Flores* de Jerónimo Jiménez de Urrea. Una observación del narrador nos sitúa expresamente en el ámbito de referencia al que remiten en algunas ocasiones los episodios maravillosos de los libros de caballerías. Y no se olvide

²⁰ Retomo la argumentación de Blasco (2005).

²¹ Pudo ser determinante, en un principio, el acercamiento a la ficción sentimental, pues tanto en la continuación de la *Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez, como en la *Cuestión de amor* y la *Coronación de la Señora Gracisla*, se usan tempranamente esos recursos.

que con este texto estamos en fecha posterior a 1547, en torno a los fastos del Felicísimo viaje, en el que casi con toda seguridad participó el capitán poeta aragonés²². En la aventura de la Extraña Maravilla del capítulo 24 de su primera parte nos topamos con un gran carro «lançando a una y otra parte fuego a guisa de relámpagos, a la manera que en fiestas solemnes suelen lançar por los ayres artifficiosos fuegos» (*Clarisel*, 309).

Repárese en que ya no estamos ante las «cosas de Amadís», única solución que acudió a la pluma de Bernal Díaz como término de comparación con las maravillas sin cuento del Nuevo Mundo, sino que el proceso se ha invertido diametralmente: ahora, en las páginas de un libro de los de la calaña de *Amadís*, el aparato de la magia no encuentra mejor referente que el desplegado en fiestas y solemnidades bien reales. La verosimilitud ha encontrado un puntal donde apoyarse sin perder un ápice de la maravilla que siempre ha cautivado al lector de todas épocas: el montaje espectacular de las celebraciones festivas.

En *El palacio encantado* se añade a esta vertiente pública la más exclusiva de las mansiones de recreo con su tramoya sorpresiva, escenario ideal para albergar academias en las que darse a los placeres compartidos de la literatura.

§

²² Es posibilidad que apunto en Río Noguerras (en prensa).

Bibliografía citada

- Aguilar Perdomo, M.^a del Rosario, *Los jardines de la caballería literaria: entre la poética y los quehaceres jardineros de la nobleza española*, (en prensa).
- Blasco, Javier, «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores/Centro para la edición de clásicos españoles, pp. XIII-XLIII.
- Blecua, Alberto, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: La adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34, 1971/72, pp. 147-239.
- Bognolo, Anna, «El *Lepolemo*, Caballero de la Cruz y el *Leandro el Beb*», *Edad de Oro*, 21 (2002), 271-288.
- Brandenberger, Tobias, *La muerte de la ficción sentimental: transformaciones de un género iberorrománico.*, Madrid, Verbum, 2012.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, ed. Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987-1988.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor», *Celestinesca*, 37 (2013), 9-26.
- , «Letras y motes con función narrativa en el *Espejo de príncipes y caballeros* (parte III)», *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*, 4, 2015, pp. 13-46.
- Castro, Álvaro de, *Libro segundo de don Clarián de Landanís*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Cátedra, Pedro M., *Jardín de Amor. Torneo de invención del siglo XVI ahora nuevamente publicado con motivo del IV Centenario del «Quijote» (1605-2005)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Mundus Libri, 2005-2006.
- , *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada Editores, 2007.
- Cayuela, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, Instituto Cervantes/Crítica,

- 1998, 2 vols.
- Cigarrales de Toledo* = Molina, 1996.
- Clarián de Landanís*, I = Velázquez de Castillo, 2005.
- Clarián de Landanís*, II = Castro, 2001.
- Clarisel* = Jiménez de Urrea, 1879.
- Cravens, Sidney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Madrid, Castalia, 1976.
- Demattè, Claudia y Río Nogueras, Alberto del, *Parodia de la materia caballerescas y teatro áureo. Edición de «Las aventuras de Grecia» y su modelo serio, el «Don Florisel de Niquea» de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.
- Demattè, Claudia, ed., *Félix Magno III-IV (Sevilla, Sebastián Trugillo, 1549)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- DQ* = *Don Quijote de la Mancha* = Cervantes, 1998.
- Duce García, Jesús, *Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2016.
- Egido, Aurora, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», *Edad de Oro*, 6, 1987, 79-114.
- , «Las cofradías zaragozanas del siglo XVII y su proyección literaria (con un esolío al *Quijote*)», en *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, ed. Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 145-158.
- , «Don Quijote en Zaragoza o el espacio contra el tiempo», *Caracola*, 3-4, 1989, 26-31.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- Guijarro Ceballos, Javier, «La huerta deleitosa del *Libro segundo de Don Clarián* (1522) y otros jardines y banquetes mágicos caballerescos», *The-saurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54, 1999, 239-267.
- , «*La Celestina* y el *Libro segundo de don Clarián* de Álvaro de Castro», *Laurel*, 3 (2001), 5-36.
- , «Los libros de caballerías, género en prosa de tradiciones medievales e innovaciones renacentistas», en *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, ed. Miguel Ángel Tei-

- jeiro Fuentes; Javier Guijarro Ceballos, Cáceres, Universidad de Extremadura/Ediciones Eneida, 2007, pp. 27-71.
- Jiménez de Urrea, Jerónimo, *Primera parte del Libro del Invencible Caballero don Clarisel de las Flores y de Austrasia*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces/Francisco Álvarez, 1879.
- King, Willard, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963.
- Laplana Gil, José Enrique, «Introducción», en Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. IX-LXVII.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- Lucía Megías, José Manuel; Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2008.
- Marín Pina, M.^a Carmen, «Los libros de caballerías castellanos», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 165-190.
- Martín Romero, José Julio, «Buenas doctrinas y enxemplos. Aspectos sapienciales y didácticos en los libros de caballerías», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 8, 2004-2005 < <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/memorabilia8/martin/index.htm> > [cons. 09/08/2021].
- , «El *Ornamento de princesas*: un diálogo sobre la educación femenina de Feliciano de Silva», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de la literatura de cavalleries*, 10 (2007).
- , «La influencia de los libros de caballerías en las obras cervantinas sobre el cautiverio», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 63, 2 (2015), 371-397.
- , «Un motivo literario a la luz de *La Celestina*: de los libros de caballerías al teatro áureo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 67, 2 (2019), 473-502.
- Martínez Carro, Elena y Osuna, Inmaculada (eds.), «En los márgenes del canon: hibridismo literario y cultura áurea», *Hipogrifo*, 9 (2021), 11-326.
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid,

- Castalia, 1996.
- Neri, Stefano, «El Cautivo de la Cruz: l'infanzia dell'eroe fra romanzo cavalleresco e novela de cautivos nel *Lepolemo* (Valencia, 1521)», *Artifara*, 7 (2007), Sección Addenda, sin paginación.
- Redondo, Augustin, «Nuevas aportaciones documentales a la obra de Feliciano de Silva», en Piedad Bolaños Donoso (coord.), Aurora Domínguez Guzmán (coord.), Mercedes de los Reyes Peña (coord.), *Gebbin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, II, pp. 799-809.
- Río Nogueras, Alberto del, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Actas do IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Lisboa, Cosmos, 1993, II, pp. 73-80.
- , «Nuevas aportaciones documentales, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: Invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, I, pp. 303-318.
- , «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. 4, pp. 137-149.
- , «Las *Bucólicas* de Feliciano de Silva en sus libros de caballerías», en *VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro: la égloga*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 91-119.
- , «La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556)», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 13, 2012 < <https://journals.openedition.org/e-spainia/21208> > [cons. 09/08/2021].
- , «Los torneos con ajusticiamiento de Cupido. Contextos hispanoitalianos», en *Actas de las Jornadas de Literatura Caballescica. Febrero de 2014*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).
- Riquer, Martín de, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- , «Lectura comentada» de II, 62 en Cervantes (1998), pp. 222-225.
- Rogel de Grecia*, I = Silva, 1568a.

- Rogel de Grecia*, II = Silva, 1568b.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Días lúdicos: juego, ocio y literatura», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 35-58.
- , «Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría», *Studia Aurea*, 9 (2015), 9.48.
- Salazar, Alonso de, *Lepolemo, Caballero de la Cruz*, ed. Anna Bognolo y Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares/Zaragoza, Universidad de Alcalá/Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- Silva, Feliciano de, *La primera parte de la Quarta de la Chorónica del excellentísimo Príncipe Don Florisel de Niquea*, Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568a.
- , *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.
- , *Segundo libro de la quarta parte de la Chorónica del excellentísimo Príncipe Don Florisel de Niquea*, Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568b.
- Velázquez de Castillo, Gabriel, *Clarián de Landanís (Libro primero)*, ed. de A. J. González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



De los libros de caballerías a las tablas del siglo XVII: gigantes y salvajes en el teatro caballeresco

María Gutiérrez Padilla
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Abstract

En ocasiones los gigantes de los libros de caballerías proporcionan un antecedente para las realizaciones escénicas del jayán en el teatro caballeresco. Ocurre también que el personaje sufre adecuaciones y se asimila a otra figura también presente en la ficción caballeresca: el salvaje. El presente artículo es un estudio de los mecanismos de construcción de los gigantes y los salvajes en el teatro caballeresco del siglo XVII, a partir de las dos dimensiones que construyen al personaje teatral: el texto dramático y el texto espectacular. A través del análisis será posible esclarecer los mecanismos de adaptación entre códigos genéricos distintos: los signos teatrales que se convierten en convenciones dramáticas y las funciones que los personajes suelen desempeñar.

Palabras clave: teatro caballeresco, libros de caballerías, gigante, salvaje, Lope de Vega

Sometimes the giants of Castilian romances of chivalry provide a precedent for the giant's stage performances in the classical Spanish theatre on chivalric themes. Also, the giant assimilates to another figure present in chivalric fiction: the wild man. This paper studies the construction of giants and savages in the 17th-century chivalric theatre, from the two sides that build the theatrical character: the dramatic text and the spectacular text. Through this analysis it will be possible to clarify the mechanisms of adaptation between different generic codes: theatrical signs that become dramatic conventions and the roles that characters often perform.

Keywords: Classical Spanish Theatre, Castilian romances of chivalry, giant, wild man, Lope de Vega



En los libros de caballerías el gigante suele ser el adversario del héroe porque representa la antítesis de la caballería. Existen varios tipos de gigantes y suelen definirse por su función narrativa. Los hay guardianes, aquellos que custodian espacios encantados o tesoros; los hay también salvajes, aquellos indómitos seres que desuelan poblaciones; los hay también maltratadores de cristianos, aquellos que implementan prácticas como el azote o sacrificio de caballeros. Debido a las funciones narrativas que los gigantes desempeñan, resultan personajes muy atractivos dentro de la ficción caballeresca, incluido el teatro del siglo XVII.

El teatro caballeresco también rescata la figura del gigante para emplearla como adversario del héroe; sin embargo, de acuerdo con el código genérico, el gigante sufre adecuaciones en la configuración y frecuentemente se asimila a otra figura también presente en la ficción caballeresca: el salvaje. Son numerosas comedias en las que opera esta asimilación,¹ que se da en los dos aspectos que construyen la obra dramática: por un lado, en el texto dramático, se le confieren al personaje una serie de funciones que se asocian al gigante paradigmático de los libros de caballerías; por otro lado, en el texto espectacular, se le dota de una utilería y vestuario que hace al personaje identificable para el espectador.

Si bien ya para el siglo XVII contamos con una tradición teatral a partir de las fiestas cortesanas en las que ocasionalmente se recurre a la figura del gigante, en las comedias caballerescas no es tan común la aparición de este personaje, y quizá por esa razón la crítica no se ha ocupado específicamente de los jayanes en la comedia áurea. Teresa Ferrer Valls da cuenta de la inclusión de este personaje en fiestas cortesanas, en comedias e invenciones representadas en la corte (1993, 44 y 2000), siguiendo los objetivos de su propia investigación, pero no ofrece características del personaje.

En contraposición, el salvaje fue uno de los personajes recurrentes en el teatro áureo, no sólo en la comedia caballeresca, pues están presentes en varios subgéneros dramáticos debido a la multiplicidad de funciones que pueden representar. Isabel Hernando Morata estudia la significación de la cueva en algunas comedias religiosas de Calderón, por lo que toca tangencialmente el personaje del salvaje en el corpus que estudia (2017). Por su parte, Juan Oleza investiga la propuesta dramática temprana de Lope de Vega. Aunque el personaje del salvaje no es el centro de su estudio, sí distingue algunos tipos presentes en el teatro de Lope de Vega, como el caballero salvaje y las bestias salvajes (1981).

¹ Por ejemplo, en *La cueva de los salvajes*, comedia anónima, los salvajes raptan, son crueles y son antropófagos. Recuérdese también el caso de la *Farça llamada Paliana* de Juan de Timoneda, en que unos salvajes raptan a Filomancia por orden de Infantico, el hijo de Filomancia que ha sido criado por los salvajes. Incluso, esta asimilación en ocasiones opera con otro tipo de personajes que se encuentran fuera del ámbito cortesano; por ejemplo, en *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantes, un par de sátiros raptan a Angélica.

Quizá quien más ha trabajado la figura del salvaje en el teatro áureo es Fausta Antonucci, quien dedica un estudio en el que rastrea algunas tradiciones previas a su paso a las tablas del siglo XVII, entre las que menciona los textos caballerescos. La autora muestra algunos tipos de salvajes presentes en las comedias áureas entre las que incluye algunas caballerescas, pero no centra su estudio en ellas, pues su revisión consiste en analizar el proceso mediante el cual el salvaje pierde rasgos cómicos y cada vez adquiere mayor seriedad en el teatro áureo (1995). La autora subraya que algunos de los salvajes que ella estudia se relacionan con otras figuras como el fauno o el gigante y destaca cómo «las características y las funciones del oponente mágico, que en las fiestas es también una máscara, pueden encarnarse en uno cualquiera de los seres míticos que el folclore y la tradición clásica deparaban a la imaginación de los literatos» (1995, s.p.). Sin embargo, no ahonda en las funciones dramáticas desempeñadas por los personajes ni trata de explicar la relación entre ambas figuras, por lo que reduce la aparición de estos personajes a «oponentes mágicos».

Como se ha podido observar, pocos son los estudios que se han dedicado de lleno a alguno de los dos personajes. En términos generales, la crítica se ha ocupado de señalar la aparición de los gigantes o salvajes en el teatro áureo, se han generado tipologías del salvaje y los estudios se han centrado en las comedias áureas, dejando de lado otras formas de teatro cortesano como las invenciones, en las que también aparecen gigantes y salvajes. También se ha soslayado el aspecto de la escenificación como la utilería y el vestuario para caracterizar a los personajes, por lo que los estudios dan cuenta de la caracterización de las figuras únicamente a partir del texto dramático. Además, la crítica no se ha centrado en el teatro caballeresco para explicar la hibridación de la figura que, en numerosas ocasiones, tiene un germen en las realizaciones textuales de los gigantes en los libros de caballerías. Por lo cual, en las siguientes páginas, me propongo establecer cuáles son los mecanismos de construcción de los gigantes y los salvajes en el teatro caballeresco del siglo XVII, a partir del texto dramático y el texto espectacular; es decir, me centraré en los signos teatrales a los que los dramaturgos recurren para la caracterización física de las figuras y explicaré las funciones dramáticas que los personajes suelen desempeñar en el teatro caballeresco del siglo XVII.

Entender el antecedente literario germinal que proporcionan los libros de caballerías al teatro caballeresco del siglo XVII nos puede ayudar a entender los mecanismos de adaptación entre códigos genéricos distintos. Asimismo, el estudio del gigante y el salvaje en la comedia áurea nos permite comprender la construcción del personaje desde las dos dimensiones que componen la obra teatral: el texto dramático y el texto espectacular. Ambos aspectos, tanto los antecedentes del personaje como su construcción para la escena, pueden contribuir a comprender mejor el teatro caballeresco como subgénero dramático áureo.

Por cuestiones de espacio, únicamente me centraré en *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana, *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega. Las tres obras fueron estrenadas entre 1614 y 1629 en jardines de la corte y su modelo de montaje fue el teatro portátil², por lo que en todos los casos se emplearon elementos naturales como el jardín o el estanque como recursos escénicos para la representación.

Entonces estamos ante obras que fueron concebidas para un despliegue de recursos escénicos más complejos y sofisticados que los hallados en el corral de comedias. Incluso, la obra de Villamediana no se trata de una comedia, sino de una invención; es decir, tiene un modelo de construcción distinto al de la comedia, pues en palabras de Antonio Hurtado de Mendoza: «se llama en Palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida, ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye» (*Fiesta que se hizo en Aranjuez*, 21-22). La «fábula unida» se refiere a la comedia organizada en tres jornadas con una clara línea argumental, como *Palmerín* y *El premio de la hermosura*; mientras que la «variedad desatada» consiste en mostrar cuadros autónomos. También es destacable que las invenciones, como el mismo Hurtado lo señala, son un fenómeno teatral palaciego, pues implican una alta exigencia de recursos escénicos y escenográficos.

² Felipe Pedraza Jiménez documenta que el estreno de la obra de Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, había sido prevista para el otoño de 1611 (2017, 56). De cualquier forma, se trata de una obra concebida para el ámbito cortesano, pues fue un encargo de la Reina al dramaturgo.

En todo caso, las invenciones constituyen otra de las posibilidades del teatro caballeresco, además de la comedia.

La noción de didascalía resulta fundamental al momento de establecer la caracterización del personaje de una obra dramática. Alfredo Hermenegildo entiende didascalía como «las marcas de representación fijadas por los escritores en todos los niveles de los textos conservados» (2001, 14) y hace una distinción entre *didascalias explícitas* e *implícitas*. Las primeras se refieren a aquellas:

En que el autor enuncia, de manera directa y con indicadores precisos, ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, o ciertas manipulaciones de objetos, que, unos y otras, deben formar un sistema de signos integrados de una manera obligatoria en la enunciación del discurso dramático (2001, 56).

Mientras que las implícitas están integradas en el discurso dramático y son indicadas por medio de «ciertos gestos, mímica, movimientos, desplazamientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, que, unos y otras, deben formar también un sistema de signos integrado de alguna manera obligatoria en la enunciación de ese mismo discurso dramático» (2001, 14). En tanto que las comedias y las invenciones son textos pensados para su representación, el sistema didascálico se convierte en una herramienta fundamental para el análisis de las obras y su potencial escenificación.

Gigantes y salvajes en el teatro

En cuanto a gigantes se refiere, los guardianes se presentan como uno de los adversarios frecuentes del caballero en los libros de caballerías. Se trata de jayanes que tienen poco desarrollo narrativo debido a su carácter funcional, por lo que suelen ser episódicos, pues su principal tarea es la de custodiar espacios encantados, personas o tesoros. Entonces, este tipo de gigantes funciona como una de las pruebas que el caballero debe vencer para lograr su objetivo, y es por esta razón que los gigantes guardianes encontrarán también un lugar en el teatro caballeresco.

Si bien la configuración del gigante guardián de los libros de caballerías será más o menos estable, en el teatro caballeresco vamos a encontrar dos distintas posibilidades: habrá gigantes que se mantengan con la misma caracterización de los libros de caballerías o puede suceder que otros personajes asuman las tareas tradicionalmente asociadas a los gigantes, en cuyo caso opera una asimilación de figuras.

En la primera posibilidad, aquellos gigantes que conservan sus rasgos definitorios al pasar a las tablas, encontramos a los jayanes guardianes de *La gloria de Niquea*, que fue escenificada el 15 de mayo de 1622 en Aranjuez para conmemorar el cumpleaños del rey Felipe IV. Se trató de una suntuosa fiesta cortesana que incluyó corridas de toros y posteriormente la representación de la comedia de Villamediana, seguida de la obra de Lope de Vega *El vellocino de oro*, de temática mitológica³.

El héroe, Amadís de Grecia, debe desencantar a Niquea. El testimonio de 1629 aclara que Amadís:

llegó a la puerta [del palacio], que sustentaban quatro columnas, aviendose, con maravilloso artificio abierto la verde montaña, que cubría la máquina del palacio [...] pero apenas pudo firmar el pie en los umbrales, quando las columnas derribadas de su mismo peso, brotaron quatro gigantes armados (*Gloria de Niquea*, 28).

Ya para el siglo XVII se encontraba altamente codificado este vestuario, pues desde la Edad Media estos personajes participaban en las procesiones del Corpus (Valiente, 2011, 48). Miguel Ángel Caballero explica cómo se elaboraba el traje: «la estructura del gigante y la giganta se componía de un armazón de madera que se recubría por un vestido y era rematado por la cabeza y las manos del personaje correspondiente» (2012, 18).

Para la representación de la invención de *La gloria de Niquea* seguramente se habría construido un armazón para cada uno de los jayanes. Tradicionalmente el gigante «estaba ataviado finalmente con

³ Conservamos dos testimonios de la crónica del espectáculo de la fiesta cortesana: uno de ellos, publicado en 1629, es anónimo y su disposición textual cuenta con marcos narrativos e inserta los diálogos de los personajes en verso. El otro testimonio fue escrito en prosa por Antonio Hurtado de Mendoza, publicado en 1623, un año después de la fiesta.

aquellos elementos que podían serle característicos al mismo: alfanje, si representaba a un turco o moro; espada y corona si representaba un rey cristiano» (Caballero, 2012, 18); dado que en la invención los jayanes aparecen en escena como los guardianes del encantamiento de la «gloria de Niquea», estaban «armados de petos, y morriones» (*Fiesta que se hizo en Aranjuez*, 17).

Este atavío corresponde muy de cerca con lo que encontramos en la narrativa, en que los jayanes guardianes frecuentemente están armados y portan lanzas o mazas; recuérdese el gigante que custodia el castillo de cinco torres en el *Amadís de Grecia* que «en la mano traía una lança gruesa de limpio hierro» (521), o el de *Roselao de Grecia* en el Encantado Laberinto, «a cuyo principio estava un jayán muy viejo que para su guarda era puesto; las armas deste eran una porra muy grande de hierro» (293). En este caso, los gigantes de la narrativa cabaleresca cumplen las mismas funciones que los del teatro: la guarda de espacios; es por esa razón que en ambos códigos semióticos los jayanes guardianes sólo aparecen para tratar de detener al caballero. Asimismo, conservan su caracterización física, pues además del gran tamaño, portan armas que ayudan a cumplir su función. En el caso del teatro, el signo escénico se establece a partir de la utilería.

Lo cierto es que llevar gigantes a escena en ocasiones puede resultar complicado; lo que nos lleva a la segunda cuestión: que los salvajes asumen las tareas tradicionalmente asociadas a los gigantes, en cuyo caso opera una asimilación de figuras, tal como ocurre en *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán. La comedia de Montalbán se estrenó en el Jardín de los Naranjos del Real Alcázar de Madrid el 27 de julio de 1629. Aunque esta obra escenifica un argumento original, alude a episodios del libro de caballerías *Palmerín de Oliva* de 1512.

En la comedia encontramos salvajes guardianes que portan mazas. Palmerín y Chapín, el gracioso, se encuentran en el tablado cuando hallan un cartel en el que el héroe lee: «El caballero que llegare a esta Isla a averiguar sus celos, ha de quedar en servicio de la reina Selenisa un año si no venciere los veinte y cinco salvajes de las mazas de oro» (*Palmerín de Oliva*, 142-143). En este caso estamos ante unos salvajes que desempeñan la misma tarea que los gigantes de la *Gloria de Niquea*: custodian el espacio encantado y deben impedir el avance del caballero. Aunque sí hay un

enfrentamiento bélico, no se escenifica, sino que el espectador conoce la lucha a través la maga Lucelinda, que se convertirá en ayudante del héroe. La encantadora relata lo que ocurre en el espacio extensivo⁴: «ya esgrime el valiente acero, / ya los acobarda y vence, / ya los rinde, y despojos / a la reina los ofrece» (*Palmerín de Oliva*, vv. 2217-2220). Entonces la asimilación del salvaje al gigante en el teatro caballeresco se da a partir de su carácter funcional.

Los salvajes también son personajes frecuentes en la narrativa caballeresca; sin embargo, no siempre tienen un carácter bélico, aunque si se defienden suelen hacerlo con troncos, palos o venablos. Entonces los salvajes en los libros de caballerías suelen desempeñar distintas funciones narrativas, y por lo tanto pueden tener caracterizaciones muy variadas: vellos negros o rubios; pueden o no portar armas, aunque si lo hacen, nunca son armas cortesés; pueden o no portar ropas, aunque si las portan se trata de pieles de animales; pueden o no tener el don de la palabra y pueden ser solitarios o vivir en comunidades. Recuérdese el caso de *Febo el Troyano*, donde encontramos un salvaje que «era todo cubierto de mucho y muy espeso vello tan crespo y negro que era para poner temor en el más fuerte de los fuertes» (177). En contraposición con la salvaje que aparece en el *Felixmarte de Hircania* «llegó una mujer salvaje, y ésta tenía los cabellos largos y muy rubios, y un capirote de estraño arte, de cuero de animales, puesto en su cabeça; y de lo mismo traía una ropa sin mangas, larga hasta la rodilla y ceñida; los braços traía de fuera, y vellosos» (36).

Incluso los libros de caballerías muestran otra posibilidad: el gigante salvaje. En *Amadís de Gaula*, Andandona:

Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que no los podía peinar; era muy fea de rostro, que no semejaba sino diablo. Su grandeza era demasiada y su ligereza [...] tirava con arco y con dardos tan rezio y cierto que matava muchos ossos y leones y puercos, y de las pieles dellos andava vestida [...] era muy enemiga de los christianos y haziales mucho mal (*Amadís de Gaula*, 980-981).

⁴ Según Aurelio González, «ese espacio no se ve, pero se supone y en él pueden tener lugar acciones que son pertinentes para la trama» (2011, 23), en este caso el enfrentamiento contra los salvajes. Michel Corvin lo llama «invisible» y lo sitúa en un espacio de coliseo: «Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional» (1977, 203).

Si bien Andandona muestra un carácter beligerante, no todos los gigantes salvajes operan de esta manera. Algunos son pacíficos e, incluso, es posible que ciertos personajes carezcan del don de la palabra; por lo que están más cerca de las bestias que del ámbito de lo humano. Así ocurre con la familia de gigantes del *Polindo* «el jayán estaba vestido de pieles de animales [...] Tomó a dos manos un palo que apenas tres hombres le pudieran alçar. Con una boz muy ronca comenzó de hablar, más no pudo don Polindo entender» (67).

Entonces, la caracterización física del salvaje en el teatro caballeresco no recurre a las realizaciones textuales de los libros de caballerías. Esto puede deberse a que, ya para el siglo XVII los salvajes son figuras constantes en la comedia barroca independientemente de la temática de las obras, por lo que el traje ya estaría altamente codificado en las convenciones teatrales de la época.

Si bien en la comedia de *Palmerín* no hay didascalias explícitas que nos orienten sobre el traje de los salvajes, sí contamos con didascalias en obras coetáneas que nos revelan que determinados recursos formaban parte de la realidad del montaje del siglo XVII. Para el traje de salvaje, Cervantes indica que sus personajes salgan «vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde» (*La casa de los celos*, 224). Sin embargo, conviene destacar que la convención del vestuario de salvaje no sólo se da a partir del ejercicio teatral en los corrales de comedia, pues Alberto del Río Nogueras documenta que además del cáñamo teñido se empleaba esparto para la indumentaria de esta figura en las fiestas cortesanas (1999, 148). Para complementar el traje de salvaje, es posible que el personaje también portara mascarillas; pues el empleo de estos objetos era habitual en el escenario, como lo documenta Luis Fernández Martín, quien rescata parte del inventario de la compañía de Gaspar de Oropesa en la que se incluye «cuatro rostros de salvaje con sus barbas» (1988, 22).

Siguiendo con los salvajes guardianes del teatro caballeresco, nos encontramos con unos guardianes que no desempeñan su tarea: los que aparecen en la primera jornada de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, escenificada el 3 de noviembre de 1614 en el parque de Lerma, según lo confirma la relación de la fiesta cortesana (Ferrer, 1993, 249). Al inicio de

la comedia, el Príncipe Cardiloro es conducido por el sabio Ardano hacia su cueva encantada cuando: «Aquí se ha de abrir un lienzo y verse una cueva, con dos salvajes que la guarden, con sus mazas al hombro» (v. 229), la relación de la fiesta completa: «parecieron los salvajes y la entrada [de la cueva], recogién-dole allí» (Ferrer, 1993, 250). Entonces, estos salvajes no impiden el avance del caballero como lo han tratado de hacer los de *Palmerín* o los gigantes de *La gloria de Niquea* porque el contexto es distinto: el caballero no trata de desencantar el espacio, sino que es el huésped del sabio. Sin embargo, los salvajes de la comedia de Lope conservan el mismo signo escénico que los guardianes de las otras obras: las mazas, por lo que se mantiene la caracterización del personaje como guardián, pero se rompe la asociación con la función que deberían desempeñar.

Este tipo de salvajes al servicio de un sabio también encuentra un germen en algunas realizaciones textuales de los libros de caballerías del siglo XVI, en donde algunos sabios se hacen acompañar de figuras de servicio cada vez más exóticas: los gigantes, pues conforme se desarrolla el género de los libros de caballerías, las obras tienden a ser más hiperbólicas, aspecto destacado previamente por José Manuel Lucía Megías (2002, 30). Dentro de estas características del género, una de las tendencias es que el gigante se hibride con otras figuras o que se asimile a otros personajes cada vez más monstruosos, como ha sido estudiado por Gutiérrez (2015). Entonces, los salvajes del sabio Ardano que aparecen en *El premio de la hermosura* se asimilan a los jayanes de servicio de la narrativa, quienes pueden desempeñar tareas como mensajeros, escuderos y servicio doméstico. Recuérdese el caso de los gigantes de la sabia Belonia en el *Belianís de Grecia*: el héroe y el caballero Brianel se dirigen a Persia cuando aparece una columna de fuego con dos jayanes y el protagonista le hace saber a su acompañante: «la sabia Belonia nos los embía [a los gigantes], para que con menos trabajo vamos a Persia de que en el camino podíamos pasar» (*Belianís de Grecia*, 249).

En la comedia caballescica, los salvajes guardianes y los de servicio no son los únicos que se asimilan a los gigantes de los libros de caballerías. En la misma comedia, *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, encontramos un pueblo de salvajes que recuerda aquellos gigantes de los libros de caballerías señores de islas, paganos, que azotan cristianos o los

sacrifican. En Lope, Gosforostro es el rey de un pueblo de salvajes y comunica a dos de sus capitanes la nueva orden que habrá de informar a sus súbditos: que sus vasallos ya no se coman unos a otros, que sólo coman extranjeros. Más adelante, la nave en la que viajan Tisbe, Roselida y Liriodoro naufraga. Tisbe logra huir, pero Roselida y Liriodoro son apresados por los salvajes. Y el rey Gosforostro resuelve: «que la dama podrá ser / mi esposa, y él será el plato / de nuestra boda» (vv. 924-926); «Luego el hombre / se sacrifique a Diana, / como en estas soledades / ya por costumbre tenemos / todos los años» (vv. 946-950).

Las acciones del salvaje Gosforostro recuerdan a las de los gigantes de los libros de caballerías: no sólo es un señor de territorio, sino que mantiene la mala costumbre del sacrificio y es pagano, tal como él mismo lo expone:

Como en los pasados años,
se guarde el mismo rigor.
Poned en cárcel oscura
los presos, y haced juntar
la gente al templo y altar
de la diosa casta y pura,
a quien haremos después
un solemne sacrificio (vv. 958-965).

En los libros de caballerías, los gigantes señores de territorios, paganos o idólatras y que mantienen malas costumbres son un tipo de jayanes recurrentes, pues representan todos los vicios que el héroe caballeresco debe vencer y erradicar; entonces, se configuran como perfectos adversarios del caballero. Baste como ejemplo el gigante Famongomadán del *Amadís de Gaula* «que tal costumbre era la suya que della jamás partirse quería, de degollar muchas donzellas delante de un ídolo que en el Lago Herviente tenía» (*Amadís de Gaula*, 786), o el jayán Roboán del *Espejo de príncipes y caballeros* quien:

Manténia en su ínsula una mala costumbre, y era cada vez que la luna menguava sacrificava dos doncellas, las más hermosas que podían hallar, y cuando crecía, dos caballeros. Lo cual hazía porque por sus grandes pecados, él y sus antecesores vinieron a dar en una abominable idolatría de adorar a la luna (174).

Tanto Gosforostro como los gigantes paradigmáticos de los libros de caballerías son señores de territorios, paganos o idólatras y mantienen malas costumbres; por lo que la asimilación en esta ocasión se da a partir de sus acciones; es decir, se trata de motivos narrativos vinculados al personaje del gigante que, en este caso, asume el salvaje. Entonces, se retoma la caracterización del salvaje, pero para mostrar acciones recurrentes de gigantes en los libros de caballerías y así cohesionar el universo caballeresco sobre las tablas.

Como se ha podido observar, si bien en la narrativa del siglo XVI tenemos dos figuras distintas y diferenciadas, el salvaje y el gigante, en el teatro caballeresco del siglo XVII vamos a encontrar la posibilidad de la asimilación de figuras que se da a partir de las funciones que los personajes desempeñan (como en el caso de los guardianes y de los gigantes de servicio) y a partir de los motivos narrativos a los que se asocia, como en el caso del gigante/salvaje de la mala costumbre: señorío de territorios, sacrificio de cristianos y la idolatría.

Conviene destacar que la asimilación de otros personajes con el gigante sí guarda una estrecha relación con el código genérico, pues en la narrativa el jayán cede paso a monstruos híbridos que pueden ser mitológicos como el sagitario o pueden ser específicos de cada realización textual de los libros de caballerías (Gutiérrez, 2012, 92-93). En cambio, sobre las tablas, el gigante encuentra su asimilación con una figura que ya para el siglo XVII tiene una larga tradición en las representaciones: el salvaje, una figura ya convencionalizada, tanto en funciones dramáticas como en vestimenta teatral, y que en el imaginario caballeresco también puede fungir como adversario del héroe, por lo cual, en términos de montaje, resulta más sencillo llevarla a escena en contraposición con los monstruos híbridos o los gigantes de la narrativa. En ese sentido, en numerosas ocasiones la asimilación del salvaje del teatro caballeresco al gigante de los libros de caballerías encuentra su germen narrativo en las realizaciones textuales de la narrativa caballeresca; por lo que la asimilación de figuras que opera sobre las tablas no resultaría del todo ajena al público del teatro.

Además, resulta relevante destacar que tanto los gigantes como los salvajes son personajes ajenos a la esfera cortesana: son modelos completamente opuestos al caballero, por lo que el héroe debe vencerlos para recuperar el orden; es en ese sentido que el gigante y el salvaje encuentran un punto en común y su asimilación resulta coherente en el universo caballeresco planteado por el dramaturgo.

Todos estos personajes al margen de la esfera cortesana nos permiten comprender mejor los componentes que constituyen el universo caballeresco desde aspectos como configuraciones de personajes, tópicos y motivos desarrollados por los libros de caballerías del siglo XVI y aquellos que se mantuvieron o innovaron al llegar a las tablas del siglo XVII. Cada género empleará sus propios recursos, pues los tópicos y los motivos en el teatro serán desarrollados desde el texto dramático y parte de la configuración del personaje será construida a partir del texto espectacular: desde la utilería y el vestuario.



Bibliografía citada

- Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Toulouse, RILCE, 1995 < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/> > (cons. 15/08/2021).
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 2001.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, eds. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Belianís de Grecia* = Jerónimo Fernández, *Belianís de Grecia*, ed. Lilia Ferrario de Orduna, Kassel, Reichenberg, 1997.
- Caballero Sánchez, Miguel Ángel, «El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII», *Revista de Historia de El Puerto*, 49 (2012), 9-33.
- Corvin, Michel, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, María del Carmen Bobes Naves (comp.), Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 201-228.
- El premio* = Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1970, pp. 369-403. Adaptación digital de Rosa Durá Celma (Artelope) < https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820_ElPremioDeLaHermosura.php#metadatos > (cons. 14/04/2021).
- Espejo de príncipes* = Diego Ortúñez de Calahorra, *Libro tercero de la primera parte del Espejo de príncipes y caualleros*, Zaragoza, Esteban de Nágera, 1555.
- Febo el Troyano* = Esteban Corbera, *Febo el Troyano*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Felixmarte de Hircania* = Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Fiesta que se hizo en Aranjuez* = Antonio Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IV*, en *Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Gráficas Ultra, 1947, pp.

3-41.

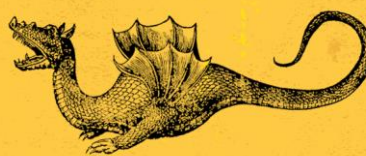
- Fernández Martín, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Valencia, Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.
- , «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), 63-84.
- Gloria de Niquea* = *Comedia de la Gloria de Niquea, y descripción de Aranivez*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1629.
- González, Aurelio, «El vestuario teatral de las comedias cervantinas», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), Toulouse, Presses Universitaires Du Midi–Embajada de España en Francia, 2006, pp. 395-404.
- , «Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Christoph Strosetzki (ed.), Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 19-36.
- Gutiérrez Padilla, María, «“Avía caído una gran torre”: la asimilación de funciones entre el gigante y los seres híbridos mitológicos», *Tirant*, 15 (2012), 89-98 < http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butleti.15/6Art_Gutiérrez_Padilla.pdf > (cons. 14/04/2021).
- , «De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Carlos Alvar (coord.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 659-672.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- Hernando Morata, Isabel, «Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón», *Criticón*, 130 (2017), 109-125 < <http://journals.openedition.org/criticon/3473> > (cons. 14/04/2021).
- La casa de los celos* = Miguel de Cervantes Saavedra, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Comedias*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001,

- pp. 211-344.
- Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías castellanos: Textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), 9-60 < <https://doi.org/10.15366/edadoro2002.21> > (cons. 14/04/2021).
- , «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*» en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel, Esther Borrego Gutiérrez y Santiago López-Ríos Moreno (eds.), Madrid, Universidad de Navarra–Iberoamericana, 2004, pp. 235-258.
- Oleza, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope», *Cuadernos de Filología*, 3 (1981), 153-223 < http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html > (cons. 14/04/2021).
- Palmerín de Oliva* = Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Oliva*, ed. Claudia Demattè, Pisa, Mauro Baroni, 2006.
- Pedraza Jiménez, Felipe, «Lope de Vega: del corral al gallinero», *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, en Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Bastán y Marta Pilat Zuzankiewicz (eds.), Nueva York, Idea, 2017, pp. 45-72.
- Polindo* = *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Río Noguerras, Alberto del, «Figuras al margen. Algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 147-161.
- Roselao de Grecia* = Pedro de Reinoso, *Don Roselao de Grecia: edición del libro III del Espejo de cavallerías*, ed. Lidia Beatriz Ciapparelli, Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Valiente Timón, Santiago, «La fiesta del ‘Corpus Christi’ en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab initio*, 3 (2011), 45-57.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Apostillas a la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicas: imitaciones, cronología comentada y dos notas

Pedro Javier Pardo García
(Universidad de Salamanca)*

Abstract

Este artículo complementa a otro anterior publicado en esta revista donde se intentaba ofrecer, como introducción al estudio de *The Essex Champion* (c. 1694), una visión de conjunto de la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicas en los siglos XVI y XVII. Para ello, revisa la cronología de las traducciones o la recepción reproductiva ofrecida allí a la luz de los estudios sobre el tema aparecidos posteriormente; añade a dicha cronología la recepción productiva, es decir, las creaciones originales inglesas que imitan o reelaboran la literatura caballescica hispánica, entre las que destaca un grupo de parodias de clara inspiración cervantina a las que no se ha prestado atención hasta ahora; y termina con dos notas sobre temas puntuales como son el ordenamiento interno de la serie amadisiana inglesa y la supuesta existencia de una traducción inglesa desconocida que aparece mencionada en *The Essex Champion*.

Palabras clave: libros de caballerías, recepción inglesa, traducciones, imitaciones, parodias, ciclo inglés del *Amadís*, *Knight of the Sun*.

This article complements a previous one published in this journal which attempted to outline, as an introduction to the study of *The Essex Champion* (c. 1694), an overview of the English reception of Peninsular romances in the sixteenth and seventeenth centuries. For this purpose, it revises the chronology of reproductive reception or translations provided there in the light of some very recently published studies on the topic; it adds to the chronology some titles of productive reception, that is, original English works which imitate or rework Hispanic chivalric literature, particularly a group of parodies inspired by Cervantes's *Don Quixote*, which have not been paid attention so far; and it ends with two notes on such specific reception issues as the narrative ordering of the English *Amadis* series and the hypothetical existence of an unknown English translation which is mentioned in *The Essex Champion*.

Keywords: Spanish books of chivalry, English reception, translations, imitations, parodies, English *Amadis* cycle, *Knight of the Sun*.

§

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D de Generación del Conocimiento del Programa Estatal del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades titulado «El Quijote Transnacional» (PGC2018-093792-B-C21, 2019-2022).

En un artículo publicado en 2018 en esta misma revista me ocupé de la que puede considerarse la primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa, *The Essex Champion* (c. 1694), escrita por William Winstanley. Al tratarse de una novela en la que el blanco paródico, es decir, las lecturas que provocan la alienación quijotesca de su protagonista, son los mismos libros de caballerías que provocaban la del hidalgo, pero traducidos al inglés, se imponía contextualizar el análisis comparado en el marco de tales traducciones y, por tanto, de la recepción inglesa de este género hispánico. Para ello, utilicé la valiosa visión de conjunto que ofreció Henry Thomas en el capítulo VII de su libro clásico sobre los libros de caballerías (1920), la única existente hasta ese momento, aunque, teniendo en cuenta que había sido escrita casi cien años antes, intenté actualizarla con las contribuciones puntuales y posteriores de otros especialistas. La recién aparecida compilación de Jordi Sánchez-Martí *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700* (2020) acompañada unos meses después por la de Leticia Álvarez Recio, *Iberian Chivalric Romance* (2021)¹ subsana las deficiencias y lagunas que existían en los estudios previos de los que me serví y hace conveniente, por no decir inevitable, volver sobre el tema para matizar ciertas vaguedades y subsanar errores de detalle que se deslizaron en mi primer recuento de la recepción inglesa de este género peninsular. Para evitar repeticiones, lo hago en forma de cronología, pues tales errores, que indicaremos en nota al pie, se refieren sobre todo a fechas, lo que nos permitirá, además, contar con una útil herramienta para tener una visión de conjunto. Con la misma voluntad de añadir y no simplemente reemplazar, esta cronología no se ciñe a las traducciones, esto es, la recepción reproductiva en la que me centré en ese texto previo, sino que incluye también la productiva, a saber, una serie de imitaciones, tanto serias como cómicas o paródicas, ausentes de ese primer recuento de 2018. Se impone,

¹ El libro de Sánchez-Martí está compuesto por capítulos escritos por diferentes especialistas que cubren las traducciones inglesas del corpus caballeresco hispánico ordenadas por ciclos, más dos apéndices en los que se ofrecen reseñas biográficas de los traductores ingleses de libros de caballerías y un listado de ediciones. Si este está concebido como una introducción a la recepción inglesa de los libros de caballerías dirigida a un público de especialistas en literatura española, el de Álvarez Recio, escrito en inglés y dirigido a expertos en este ámbito, tiene un carácter más especializado y se ocupa de temas más específicos.

por ello, decir algunas palabras de presentación a propósito de tales imitaciones antes de abordar la cronología, a la que seguirán, a modo de epílogo, dos notas en las que se arroja luz sobre dos cuestiones puntuales envueltas en una cierta oscuridad: el ordenamiento de la serie inglesa del *Amadís* y la mención en *The Essex Champion* de una posible traducción desconocida de un texto caballeresco hispánico.

La recepción productiva

Los primeros imitadores de los libros de caballerías peninsulares en suelo inglés fueron algunos de sus traductores, como ya indiqué en mi artículo previo: Anthony Munday había dado a la imprenta *Zelauto, the Fountain of Fame* en 1580, antes de acometer sus labores de traductor, y en 1595 Robert Parry *Moderatus, the most Delectable and Famous History of the Black Knight*, obras que evocan los ciclos del *Palmerín* y del *Espejo de príncipes*, respectivamente. Poco después Emmanuel Ford/Forde, sin duda inspirado por Munday y Parry, sigue los modelos hispánicos para producir una serie de libros de caballerías que serán enormemente populares: *Parismus* (1598), *Parismenos* (1599) y *Montelion* (c. 1600). Y a ellos hay que unir un tercer traductor ya en el siglo XVII, Francis Kirkman, que escribe las únicas continuaciones originales inglesas de un ciclo caballeresco hispánico, a saber, la segunda y tercera parte del *Belianís de Grecia*, publicadas en 1664 y 1672, respectivamente. Kirkman es también el autor de *The Unlucky Citizen* (1673), una autobiografía pasada por el filtro de la picaresca. En ella cuenta su temprana afición a los libros de caballerías, que a punto estuvo de convertirlo, dice literalmente, en «otro don Quijote», como se explicaba en el artículo citado. A ello se puede añadir ahora, abriendo así estas apostillas, que su itinerario vital narra también la progresión de la lectura a la traducción que lo conducirá finalmente a la autoría: su afición a los libros de caballerías lo animó a aprender francés y así acabó traduciendo de esa lengua el libro VI del *Amadís*, para cuya impresión tuvo que vender parte de su bien nutrida biblioteca caballeresca. A la vista de este periplo, no es difícil entender su condición final de autor como una forma de canalizar

su impulso juvenil hacia la imitación actancial de sus lecturas caballerescas a través de la vía más razonable de la imitación autoral.

En el recuento del 2018 solo se mencionan los nombres de Richard Johnson y Henry Roberts/Robarts como otros imitadores de libros de caballerías, pero no se explica que su imitación es de una índole diferente en cuanto que no siguen de forma tan directa y clara como los anteriores los modelos hispánicos, por lo que su presencia en esta cronología no se debe tanto al seguimiento como a la transformación de los mismos en algo diferente. La descripción que de sus obras ofrecen Salzman y Keymer permiten categorizar algunos de sus relatos como un tipo de narrativa caballerescas que me atrevo a llamar «sincrética» porque sintetiza la tradición renacentista hispánica con la medieval inglesa y francesa para llevarlas a un nuevo terreno, nacionalista o patriótico en primer término, burgués o mercantil en segundo, dando así lugar a una hibridación de dos esferas en principio alejadas y hasta antagónicas: la aristocrática propia del universo caballeresco y la «ciudadana» (de *citizen*, el habitante de la ciudad) propia de las clases medias londinenses. Así, Johnson empieza escribiendo una especie de hagiografía de ciudadanos ilustres, *The Nine Worthies of London* (1592); produce luego uno de los relatos caballerescos sincréticos más populares a lo largo de todo el siglo XVII, *The Seven Champions of Christendom* (I, 1596 y II, 1597), sobre las hazañas de los paladines de la Cristiandad con San Jorge primero y luego sus hijos a la cabeza, donde se deja sentir la perspectiva no solo religiosa sino también nacionalista; para finalmente hacer converger estas dos venas ciudadana y patriótica en otro relato caballeresco, *Tom a Lincoln* (1599). En Roberts podemos observar un proceso similar, pues parte de la imitación más literal de los libros de caballerías en su *Pheander, the Maiden Knight* (1595), para luego contar en *Honour's Conquest* (1598) las hazañas de Edward de Lancaster, con la consiguiente glorificación de lo inglés, y finalmente en *Haigh for Devonshire* (1600) convertir a un ciudadano en héroe.

En los dos relatos finales de Johnson y Roberts se observa una redefinición del heroísmo caballeresco en términos burgueses en vez de aristocráticos, y esa misma hibridación sigue presente en dos obras escritas bien entrado el siglo XVII por autores hoy olvidados pero muy significativos en el proceso de recepción productiva de los libros de caballerías

hispánicos. El primero es el mismísimo William Winstanley, quien, mucho antes de ofrecer su parodia quijotesca de los mismos en *The Essex Champion*, había escrito *The Honour of Merchant-Tailors* (1668), que no es sino la biografía de uno de los más eminentes miembros de este gremio de los sastres, John Hawkwood, escrita en la tradición del autor contemporáneo Thomas Deloney y sus historias de aprendices con éxito, pero añadiendo un importante componente caballeresco, además de otro picaresco (Keymer, 2017, 81). Algo parecido puede encontrarse en *London's Glory, or The Famous and Valiant London Prentice* de John Shirley, que narra un proceso similar en virtud del cual el aprendiz Aurelius se convierte en un héroe de la Cristiandad en la lejana Turquía, pero acaba regresando a Inglaterra para seguir ahí con su vida de comerciante². Este Shirley debe de ser el mismo que produjo las versiones resumidas de libros de caballerías hispánicos que aparecen a finales del XVII, lo que lo convierte en la figura más relevante de la fase final de declive en la recepción inglesa de los libros de caballería, la tercera de las tres que anotamos en 2018 siguiendo a Neri (2008). Ello le otorga una relevancia similar a la que indicamos allí que tenían Munday y Kirkman en la primera y segunda, respectivamente, pues, como ellos, abarca la recepción reproductiva y la productiva.

Finalmente, hay que hacer mención también de otro grupo de obras que, como estas últimas, pertenecen ya al siglo XVII y estaban ausentes en nuestro primer recuento. Se trata de imitaciones cómicas o paródicas en las que se produce una yuxtaposición de esferas (la elevada e idealista propia del género caballeresco y la materialista o baja que la degrada) que no

² Steven Moore (2013, 654) fecha esta obra de Shirley en 1686, pero Salzman (1985, 365) incluye en su bibliografía lo que parece ser otra edición de la misma con título diferente, *The Famous History of Aurelius, the Valiant London Prentice*, que fecha de modo incierto en 1675. El argumento, resumido por John Donovan (1972, 50-53), es el perfecto epitome de la hibridación de lo aristocrático caballeresco y lo burgués ciudadano. Aurelius nace en Chester y, aunque ya realiza hazañas en la misma cuna, recibe una educación ordinaria, ayuda a su padre en el trabajo y se hace aprendiz de un comerciante en Londres. Al ser desdénado por la hija de su jefe, de la que se enamora, se embarca a Turquía y ahí empiezan las aventuras caballerescas que lo convierten en un héroe inglés y cristiano, pero al final da la espalda a los honores allí obtenidos y se vuelve a su puesto de trabajo con su maestro en Inglaterra, aunque ello no impide que ahí se case con la princesa turca a la que ha enamorado y que lo ha seguido en su retorno, y se convierte en un rico comerciante. Las copias que aparecen digitalizadas en el repositorio electrónico EEBO no tienen fecha < <https://quod.lib.umich.edu/e/eebogroup/> > (cons. 11/08/2021).

es muy diferente de la que veíamos en los híbridos caballeresco-ciudadanos, pero que ahora se hace abiertamente conflictiva, de modo que si allí era seria y estaba al servicio de la transformación del género, ahora es cómica y está al servicio de su parodia. El inicio de esta tradición no se produce en la narrativa, sino en el teatro, un medio que dejamos de lado en nuestro estudio previo pero que juega un papel muy importante en la recepción productiva, pues podemos encontrar en él no solo las abundantes referencias a los libros de caballerías traducidos que ya recogió Thomas en su monografía, sino también obras inspiradas en ellos como la anónima *The Knight of the Burning Rock* (1579) o el equivalente de esos relatos caballerescos híbridos, cuyo iniciador y representante más popular fue *The Four Prentices of London* (1594), de Thomas Heywood. Por ello, no es de extrañar que la primera parodia caballeresca sea una obra dramática, *The Knight of the Burning Pestle* (1607) de Francis Beaumont, que es también la primera imitación teatral del *Quijote* porque se sirve no de uno sino de dos lectores quijotescos, aunque tal condición haya sido puesta en duda por el hecho de que se representó antes de que se publicara la traducción de la primera parte de la novela de Cervantes al inglés escrita por Thomas Shelton en 1612 (*vid.* Pardo, 2001). Justo un año después de esta aparece *Moriomachia* (1613) de Robert Anton, un relato muy breve (34 páginas) que de nuevo sigue tanto las pautas de los libros de caballerías como las de la parodia cervantina de los mismos. Y, cuarenta años más tarde, Thomas Holland desarrolla lo apuntado por Anton en una obra más larga, *Don Zara del Fogo* (1656), cuya popularidad queda acreditada por su reedición en 1656, 1600 y 1719 con títulos diferentes. Tanto la presencia de ese «Don» en el título como otras alusiones explicitan su dependencia de la tradición hispánica tanto caballeresca como cervantina.

A estas dos obras hay que añadir otras tres publicadas de forma anónima y de las que da cuenta Salzman, en dos de cuyos títulos reaparece el mismo «Don» como marcador genérico de esta especie de franquicia del libro de caballerías burlesco de raigambre hispánica: *Don Samuel Crispe* (1660), *The Knight Adventurer; or, The Infamous and Abominable History of that Terrible Troublesome and Vain-glorious Knight Sir Firedrake* (1661) y *Don Juan Lamberto* (1661), esta última atribuida de manera incierta a Thomas Flat-

man o John Phillips. *Hudibras* (1663, 1664 y 1678), el largo poema narrativo escrito por Samuel Butler, podría tener también cabida en esta tradición, como ha argumentado Donovan (1972) de manera convincente, por la forma en que parodia las convenciones caballerescas y se sirve del *Quijote* para ello. Finalmente, en las postrimerías del siglo XVII, *The Essex Champion* pone el punto final a este corpus de literatura anticaballerisca inglesa que debe ser tenido en cuenta en el estudio de la recepción de los libros de caballerías en Inglaterra, por lo que añadimos sus títulos a la cronología que sigue³.

Listado cronológico de títulos

Esta cronología da cuenta del alcance, profundidad y variedad de la recepción inglesa de los libros de caballerías peninsulares en Inglaterra, pero es insuficiente para hacerse una idea de su popularidad, pues no incluye las sucesivas ediciones que tuvieron muchos de ellos, especialmente en lo referente al siglo XVII, durante el cual se publican pocas traducciones nuevas, pero se reeditan las aparecidas en el siglo anterior (de hecho, hay más ediciones de libros de caballerías en el siglo XVII que en el XVI). La información ausente aquí puede encontrarse en el «Listado cronológico de ediciones inglesas de libros de caballerías, 1578-1700» preparado por Sánchez-Martí para su compilación (2020, 211-212), a la luz de la cual hemos revisado los datos ofrecidos en nuestro artículo previo, en especial en lo referente a la datación. En el examen de ese listado llama la atención, junto a la escasez de ediciones de 1620 a 1650 (solo dos en los años treinta), que puede revelar una saturación del mercado y ponerse en relación con acontecimientos políticos (la Guerra Civil Inglesa), o al declive definitivo en las dos décadas finales (ya solo cinco ediciones), la proliferación de títulos entre 1615 y 1619, que puede atribuirse al paradójico efecto revitalizador de la traducción de la primera parte del *Quijote*, sobre el que llama la atención Sánchez-Martí en su estudio sobre el *Palmerín de Olivia* en

³ De *Moriomachia*, *Don Zara del Fogo* y sus relaciones con la parodia cervantina me ocupó con detalle en un artículo de próxima aparición en *Anales Cervantinos*, donde se intenta mostrar la importancia de estos libros de caballerías burlescos para entender la recepción inglesa del *Quijote*.

Inglaterra (2020a, 68-69)⁴. El impacto de Cervantes se deja sentir también en las parodias que aparecen justo antes y después de la traducción de Shelton, pero, sobre todo, en los años 50 y 60, cuando puede observarse una revitalización del género en forma de nuevas reediciones que explicaría este resurgimiento de las parodias. La ausencia de las sucesivas ediciones de un mismo título en nuestro listado oculta la importancia y pervivencia de la recepción reproductiva de los libros caballerías en el siglo XVII, pero la presencia junto a las traducciones de las creaciones originales inglesas inspiradas por los libros de caballerías hispánicos y de las parodias influidas por el modelo cervantino ponen de manifiesto la pujanza de la recepción productiva. Marcamos la diferencia entre recepción reproductiva y productiva escribiendo el nombre de los traductores en redonda y destacando el de los creadores en versalitas. Añadimos, además, etiquetas clasificatorias a las obras de creación, lo que permite observar cómo la recepción productiva va evolucionando desde la imitación más fiel, que domina en el siglo XVI, a la transformativa, bien en forma seria (híbridos) o cómica (parodias), que va ganando en intensidad e importancia y domina en la segunda mitad del XVII.

⁴ Sánchez-Martí comenta al respecto: «Mientras *Palmerin de Oliva*, para los lectores castellanos del *Quijote*, representaba una estética y género literarios carentes de toda actualidad y relevancia, para los lectores ingleses de *Don Quixote*, publicado en 1612, *Palmerin d'Oliva* seguía teniendo una vigencia plena, ya que acababa de publicarse la tercera edición hacia 1609. Si en el contexto español la irrupción del *Quijote* anuló toda posibilidad de que el género de los libros de caballerías recobrase el más mínimo atractivo para los lectores castellanos del siglo XVII, la aparición del *Don Quixote* de Shelton galvanizó todo este corpus literario caballeresco y animó el mercado editorial inglés para la publicación de nuevas ediciones, quizá la más señera sea la del *Amadís de Gaula* de 1618-19» (2020a, 69).

- c.1572 Thomas Paynell, *The Tresurie of Amadis of Fraunce*.
Traducción del *Thresor des livres d'Amadis de Gaul*, obra francesa compuesta de cartas y discursos extraídos del *Amadis de Gaula* como modelo retórico, que ya anuncia lo determinante de la mediación francesa en la llegada a Inglaterra de los libros de caballerías peninsulares. Thomas daba 1567 como fecha de una hipotética primera edición de la que no existe copia, basándose en la concesión de la licencia o privilegio de impresión de la obra que supone su inscripción en el Stationers' Register (Registro del Gremio de Impresores y Libreros). Más recientemente, Ortiz-Salamovich (2016) maneja una edición que data alrededor de 1572 porque contiene un extracto del libro VIII del ciclo castellano, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, que apareció por primera vez en el *Trésor* francés en su edición de 1571, el año en que tal libro se tradujo al francés.
- 1578 Margaret Tyler, *The Mirror of Princely Deeds and Knighthood I*.
Primera traducción europea del libro I de la primera parte del *Espejo de Príncipes y Caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra, posiblemente la única inglesa realizada directamente desde el español (Boro, 2020, 13), lo que refuerza la reivindicación de la capacidad intelectual de la mujer que hace la autora en su prefacio.
- 1579 *The History of the Knight of the Burning Rock* [teatro].
Adaptación teatral inspirada por el del libro II del *Mirror*, cuya traducción, curiosamente, no se publica hasta 1585, como indica Boro (2020, 30), quien habla de la existencia de unas 30 obras teatrales de tema caballeresco desde 1570 a finales de siglo (basándose en la monografía de Cooper). Alguna de ellas, como esta, podría estar basada en libros de caballerías hispánicos.
- 1580 ANTHONY MUNDAY, *Zelauto, the Fountain of Fame* [imitación].
- 1581? Anthony Munday, *Palmerin of England I-II*
Traducción de los dos libros del *Palmerín de Inglaterra* (1547) de Francisco de Moraes. La primera edición conservada es de 1596, pero la

inscripción en el Stationers' Register de 1581 permite suponer que hubo una edición previa⁵.

- 1583 Robert Parry, *Mirror of Knighthood* IV-V
Traducción de los dos libros de la segunda parte o primera continuación del *Espejo* (1580), escrita por Pedro de la Sierra Infanzón. De forma anómala aparecen antes de la de los libros II y III de la primera parte de Ortúñez de Calahorra.
- 1585/c. 1586 Robert Parry, *Mirror of Knighthood* II-III
Libros II y III de la primera parte del *Espejo* de Ortúñez de Calahorra.
- 1588 Anthony Munday, *Palmerin d'Oliva* I-II
Traducción del *Palmerín de Olivia* (1511). Munday traduce siempre del francés y las partes se publican en varios volúmenes, que generalmente se corresponden con los libros castellanos (aunque no necesariamente, como se observa en el *Palmendos*), siguiendo la práctica de los impresores ya instaurada por el *Mirror*, para hacerlas más asequibles al público lector y aumentar la rentabilidad.
- 1588 Anthony Munday, *The Famous, Pleasant, and Variable History of Palladine of England*
Traducción de la *Histoire Palladienne* (1555), versión francesa del anónimo castellano *Florando de Inglaterra* (1545).
- 1589 Anthony Munday, *The Honourable, Pleasant and Rare Conceited History of Palmendos, Son to the Famous and Fortunate Prince Palmerin d'Oliva*.
Traducción de los 45 primeros capítulos del *Primaleón de Grecia* (1512), continuación del *Palmerín de Olivia* escrita por el mismo pero incierto autor, que narran las hazañas de su hijo Polendos (los restantes capítulos se dedican a las de Primaleón, quien da nombre a la obra castellana).

⁵ Donna B. Hamilton (2020, 38) postula la existencia de esta edición de los dos primeros libros de la que no existe copia, pero sí licencia en 1581 y referencias a su existencia en 1585, por lo que conjetura que debió de publicarse entre 1581 y 1585. En mi estudio de 2018 se consideraba 1596 como fecha de la primera edición y se daba por perdida la copia del libro II de la misma publicado este mismo año, lo que tampoco es correcto. Además, 1602 es la fecha de la primera edición del libro III, como se verá más abajo, y no de una tercera edición del libro I (como se dice en mi artículo previo), que no se produce hasta 1609.

Fueron los traductores franceses quienes cambiaron el nombre de *Po-lendos* por *Palmendos* y redujeron los 45 capítulos a 32, otra prueba de la mediación francesa. Cfr. Álvarez Recio (2020, 87-88).

- c. 1590 Anthony Munday, *Amadis de Gaule I*
Traducción del libro I del *Amadis de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo. Moore (2020, 105) ofrece 1590 como fecha de licencia o privilegio de impresión de la primera edición, pero indica que la única copia conservada de la misma carece de portada y por tanto de fecha.
- 1594 THOMAS HEYWOOD, *The Four Prentices of London* [teatro/híbrido].
Obra fundadora del tipo de texto caballeresco híbrido en el que los héroes, en este caso los hijos de un noble venido a menos que deben trabajar temporalmente como aprendices en Londres, se inscriben en un contexto burgués.
- 1595 Anthony Munday, *Amadis de Gaule II*.
Traducción del libro II del *Amadis de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo.
- 1595 ROBERT PARRY, *Moderatus, the most Delectable & Famous History of the Black Knight* [imitación].
- 1595 HENRY ROBERTS, *Pheander, the Maiden Knight* [imitación].
- 1595/96/97? Anthony Munday, *Primaleon of Greece I-III*.
Trad. de los 24 capítulos restantes de la traducción francesa del primer libro del *Primaleón* y de los otros dos libros en años sucesivos (uno por año, aunque del tercero no se conserva copia y lo conocemos solo por la reedición conjunta de los tres en 1619). Cfr. Hernández Pérez (2020, 127 y 133).
- 1596 William Barley, *The Delightful History of Celestina the Fair*.
Nueva traducción de los 32 primeros capítulos del *Primaleón* francés, con cambio en título (sacando partido a la popularidad de la *Celestina* de Rojas en Inglaterra) y en los nombres de los personajes, posiblemente para evitar el control del Gremio de Impresores y Libreros y una acusación de plagio (Álvarez-Recio, 2021, 91-92).

- 1596-97 RICHARD JOHNSON, *The Seven Champions of Christendom* I-II [imitación].
- 1598 Robert Parry, *Mirror of Knighthood* VI.
Traducción del libro I de la tercera parte o segunda continuación del *Espejo* escrita por Marcos Martínez (1587).
- 1598 L. A., *Mirror of Knighthood* VII.
Traducción del libro II de la tercera parte o segunda continuación del *Espejo* escrita por Marcos Martínez (1587).
- 1598 L. A., *The Honour of Chivalry* [*Don Bellianis of Greece* I].
Traducción del primer libro de la versión italiana del *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández, que incluía solo 50 capítulos de su primera parte (Sumillera, 2020, 143).
- 1598 *Amadis de Gaule* V.
Traducción por un autor desconocido de la primera continuación o libro V del *Amadís*, *Las Sergas de Esplandián* (1510), escrita por el propio Montalvo. Su publicación veinte años antes de la de los libros previos del *Amadís* (III y IV) se debe a una disputa entre impresores (Moore, 2020, 111-114)⁶.
- 1598 EMMANUEL FORD, *Parismus* [imitación].
- 1599 EMMANUEL FORD, *Parismenos* [imitación].
- 1599 RICHARD JOHNSON, *Tom a Lincoln* [híbrido].
- 1599 L.A., *Mirror of Knighthood* VIII.
Traducción del libro III de la tercera parte o segunda continuación del *Espejo* escrita por Marcos Martínez (1587).
- c. 1600 EMMANUEL FORD, *Montelion* [imitación].
- 1600 HENRY ROBERTS, *Haigh for Devonshire* [híbrido].

⁶ Este libro V no vuelve a aparecer en 1618, como apunté en mi artículo previo (2018, 98).

- 1601 Robert Parry, *Mirror of Knighthood IX*.
Cuarta parte o tercera continuación del *Espejo* escrita por Marcos Martínez (1587)⁷.
- 1602 Anthony Munday, *Palmerin of England III*.
Traducción de la continuación italiana de Mambrino Roseo (1559), no de la portuguesa de Diogo Fernandes.
- 1607 FRANCIS BEAUMONT, *The Knight of the Burning Pestle* [teatro/parodia].
Los libros de caballerías hispánicas son el referente paródico explícito al presentarse al protagonista, Rafe, leyendo en voz alta un fragmento que en la acotación se identifica como del *Palmerin de Inglaterra*, aunque Thomas matizó que pertenece al *Palmerin de Olivia* (285). Pero la imitación quijotesca de Rafe tiene lugar en una obra dentro de la obra, promovida por el comerciante George imitando las obras de Heywood, Johnson o Roberts en las que jóvenes burgueses se convierten en héroes caballerescos, lo que hace de él otro Quijote.
- 1612 Thomas Shelton, *The History of the Valorous and Witty Knight-Errant Don Quixote of the Mancha*.
- 1613 ROBERT ANTON, *Moriomachia* [parodia].
Narración de las aventuras caballerescas de Tom Pheander en clave paródica cervantina por la inadecuación o incongruencia cómica tanto del héroe como, sobre todo, de un entorno degradado, como explicita el hecho de que el relato se cierra con una alusión al *Quijote* (concretamente al episodio del yelmo de Mambrino). El nombre del protagonista (Pheander) es un guiño a la imitación de Roberts y, entre los sobrenombres que recibe al ser armado caballero, hay dos que confirman la raigambre hispánica y la naturaleza paródica de la obra: *the Knight of the Sun* (como el protagonista del *Mirror* hispánico, cuyo ciclo, el primero en traducirse al inglés, se había publicado ya completo en ese momento) y *the Knight of the Burning Pestle* (como el protagonista de la obra paródica de Beaumont).

⁷ Toda la cronología de las traducciones del *Mirror* está tomada de Joyce Boro (2020, 12-13), quien les da la numeración inglesa que reproduzco aquí y que no es la que utilicé en 2018, donde hay también un desliz en la autoría de una de las traducciones.

- 1618 Anthony Munday, *Amadis de Gaule* III-IV.
Traducción de los libros III y IV del *Amadis de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo.⁸
- 1652 Francis Kirkman, *Amadis de Gaule* VI.
Traducción de la tercera continuación del *Amadis*, libro VII castellano, *Lisuarte de Grecia* (1525), escrito por Feliciano de Silva⁹.
- 1656 THOMAS HOLLAND, *Don Zara del Fogo* [parodia].
El mismo tipo de libro de caballerías burlesco o *mock romance* de inspiración cervantina que inaugura *Moriomachia*. Al protagonista se lo pone en relación o compara con el Caballero del Sol, Primaleón, Amadís de Gaula y Palmerín de Olivia. Los títulos que tuvo la obra en sucesivas ediciones, especialmente en la última, confirman su carácter paródico y su referencia hispánica (tanto por su blanco como por el modelo cervantino): *Wit and Fancy in a Maze: or, The Incomparable Champion of Love and Beautie. A Mock-Romance* (1656); *Romancio-Matrix: or, A Romance on Romances* (1660); *The Spaniard: or, Don Zara del Fogo* (1719). La aparición de la obra en el contexto de reactivación de los libros de caballerías en los 50, tras dos décadas casi en blanco, dará lugar a parodias similares que figuran a continuación.
- 1660 *Don Samuel Crispe* [parodia].
- 1661 *The Knight Adventurer; or, The Infamous and Abominable History of that Terrible Troublesome and Vain-glorious Knight Sir Firedrake* [parodia].

⁸ Al año siguiente se vuelven a reeditar los libros I y II, y no los cuatro en 1618 y en 1619, como podía colegirse de mi artículo.

⁹ Como informa Alejandra Ortiz-Salamovich (2020, 170-173), el libro VI inglés era el VII del ciclo castellano y no el *Florisando* (1510), segunda continuación del *Amadis* escrita por Rui Páez de Ribera, como indicaba yo en mi texto de 2018, que era el libro VI en la serie castellana, pero no en la francesa, donde ocupó su lugar el de Feliciano de Silva, siendo el orden francés el que siguen los ingleses. Por la misma razón yo identificaba también erróneamente el libro VII inglés con este de Silva que es el VII en el ciclo castellano, pero el VI en las series francesa e inglesa. Ortiz-Salamovich identifica las fuentes de los libros VI, VII y VIII de la serie inglesa del *Amadis* y clarifica su correspondencia con la serie original castellana y la francesa.

- 1661 *Don Juan Lamberto* [parodia].
Este texto se aleja de la parodia cervantina, pues narra en clave alegórico-caballeresca ciertos acontecimientos, conflictos y personajes históricos del final del régimen Puritano, de modo que la parodia caballeresca está al servicio de la sátira antipuritana y, en este sentido, anticipa la obra de Butler.
- 1663/64/78 SAMUEL BUTLER, *Hudibras* [parodia].
La historia de un paladín de la fe Puritana que recorre los caminos ingleses para defenderla toma la forma de cruzada quijotesca en la que se invocan paródicamente las convenciones de los libros de caballerías, aunque el objetivo último es la sátira de la ideología Puritana y de la pedantería hipócrita del protagonista.
- 1664 W. P., *Amadis de Gaule* VIII.
Traducción de la cuarta continuación del *Amadis*, libro VIII castellano, *Lisuarte de Grecia* (1526), de Juan Díaz. Se tituló en inglés *Don Flores of Greece* siguiendo a su traducción francesa¹⁰.
- 1664 FRANCIS KIRKMAN, *The Honour of Chivalry, or The Famous and Delectable History of Don Bellianis of Greece II*.
Primera continuación original inglesa del *Belianís de Grecia*, reimpressa en 1671.
- 1668 WILLIAM WINSTANLEY, *The Honour of Merchant-Taylors* [híbrido].
Combinación de propaganda y elogio a los sastres de Londres con una biografía caballeresca y, por tanto, ficcionalizada, de un famoso mercenario medieval, Sir John Hawkwood, que había sido sastre en sus orígenes.
- 1672 FRANCIS KIRKMAN, *The Honour of Chivalry, or The Famous and Delectable History of Don Bellianis of Greece III*.
Segunda continuación original inglesa del *Belianís de Grecia*, mucho más breve que la anterior, solo 78 páginas (Sumillera, 2020, 153). Aparece de nuevo el mismo año formando parte de un volumen cuya primera

¹⁰ Robert Ibbitson era el impresor de este libro VIII, y no su traductor, como afirmé en mi artículo previo, siendo el total de libros publicados de este ciclo ocho (el último en 1693) y no siete.

parte, fechada en 1671, está integrada por los libros I y el II (la primera continuación de Kirkman) y cuya segunda, fechada en 1672, ofrece esta segunda continuación o libro III (Sumillera, 2020, 143¹¹). Este volumen, además, incluye un prefacio bajo el encabezamiento «To the Reader», en el que Kirkman da muy valiosa información sobre la recepción de los libros de caballerías publicados en Inglaterra, pues repasa y comenta sus títulos, orienta y aconseja al lector potencial y deja entrever que ya había empezado su declive, ocasionado por la competencia del teatro y otros géneros narrativos.

- 1673 FRANCIS KIRKMAN, *The Unlucky Citizen* [híbrido].
Autobiografía picaresca de un héroe quijotesco y, en este sentido, un nuevo tipo de híbrido cuya influencia o inspiración puede detectarse en *The Essex Champion*. El narrador describe un itinerario que va de la lectura de los libros de caballerías hispánicos a la bibliomanía y la traducción de *Amadis VI*, y que sabemos desembocó en la autoría de los *Bellianis II* y *III*.
- 1683 John Shirley, *The Honour of Chivalry*.
Versión resumida del *Belianis*, pero solo de los libros II y III escritos por Kirkman (Sumillera, 2020, 143).
- 1684-85? John Shirley, *Amadis de Gaule*.
Versión resumida del *Amadís*. La primera copia conservada es de 1702, pero se ha postulado la existencia de esta edición previa (Sánchez-Martí, 2020b, 202).
- 1685 John Shirley, *Palmerin of England*.
Versión resumida del *Palmerín*.
- 1686? JOHN SHIRLEY, *London's Glory, or The Famous and Valiant London Prentice* [híbrido].
Obra paradigmática y posiblemente final de la hibridación de lo aristocrático caballeresco y lo burgués ciudadano que se iniciaba con Heywood. Su datación es incierta, pero situarla en la década de los 80

¹¹ Rocío G. Sumillera (2020, 154) explica que el libro I no era la traducción de L. A., sino un resumen de la misma del propio Kirkman. Thomas cita y comenta por extenso ese prefacio (1920, 258-261), que lee en una reimpresión del libro I de 1673 (año en el que volvió a aparecer ese volumen que incluía las tres partes), de ahí que aparezca con esa fecha en mi artículo de 2018.

es coherente con la actividad de Shirley en la misma como adaptador de libros de caballerías a un nuevo formato más popular; además, llama la atención sobre la importancia de Shirley como un agente en la recepción inglesa de los mismos tan importante en esta fase final de declive como lo fueron Munday o Kirkman en las anteriores.

1693

Amadis de Gaule VII.

Traducción de la quinta continuación del *Amadis*, libro IX castellano, *Amadis de Grecia* (1520), escrito por Feliciano de Silva. Sobre la anomalía en el orden de publicación, solo aparente, véase el apartado siguiente.

c. 1694

WILLIAM WINSTANLEY, *The Essex Champion* [parodia].

Culminación de la parodia cervantina de la literatura caballeresca en suelo inglés al tiempo que su canto de cisne, pues es una versión cómica o burlesca de los mismos, que cuenta las andanzas (anti)caballerescas de un Quijote joven por el condado de Essex de finales del XVII. La cita dentro de esta obra del libro VII inglés de *Amadis* (1793) bajo el título de *The Knight of the Burning Sword*, que es el sobrenombre de su protagonista, Amadís de Grecia, exige retrasar su datación, que se venía situando en 1690, al menos a 1694.

Los libros VII y VIII del ciclo amadisiano inglés

Ha quedado constancia en la cronología de ciertas anomalías acaecidas en el orden de publicación de algunos títulos que integran un ciclo. Una de las más llamativas es la que se produce cuando el libro VIII del *Amadis* se publica 29 años antes del libro VII, tanto por la distancia temporal que entraña como por no haber recibido explicación por los especialistas. Ortiz-Salamovich (2020, 170-174) describe a la perfección la anomalía: la serie castellana se continuaba, tras las *Sergas* (libro V), con el *Florisando* de Ruy Páez de Ribera (libro VI), el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (libro VII), el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (libro VIII) y el *Amadis de Grecia* de Feliciano de Silva (libro IX). Feliciano de Silva había intentado eliminar de la serie el libro VIII al publicar el IX, afirmando en su prólogo lo que era evidente, que Díaz no había leído o tenido en cuenta su propio *Lisuarte* (VII) a la hora de redactar su continuación (VIII), de

forma que había dos continuaciones del libro VI. Esta rivalidad entre los dos *Lisuartes* castellanos y el interés de su traductor en Francia, Nicolas de Herberay, por la obra de Feliciano de Silva podría explicar la decisión del francés de saltar tanto el libro VI castellano, el *Florisando* de Páez de Ribera, como el VIII, el *Lisuarte* de Díaz, convirtiendo así los VII y IX de Feliciano de Silva en los VI y VII franceses. Además, Herberay des Essarts tradujo el *Lisuarte* de Díaz como si fuera un volumen no perteneciente a este ciclo, dándole el título de *Dom Flores de Grèce* (1552). Los traductores ingleses, como es habitual, siguen el ejemplo francés y su reordenación de la serie castellana: el libro VI inglés era el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (VII del ciclo castellano); el libro VII sería el libro IX castellano (*Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, pues su sobrenombre da título a la obra inglesa, *The Kinght of the Burning Sword*); y el libro VIII inglés sería la traducción del VIII castellano, *Lisuarte de Grecia*, de Juan Díaz, situado entre los dos de Silva, que en inglés se tituló *Don Flores of Greece* siguiendo su modelo francés. Resumimos estas correspondencias en la Tabla 1 que sigue.

	Serie castellana	Serie francesa	Serie inglesa
VI	Ruy Páez de Ribera <i>Florisando</i>	Feliciano de Silva <i>Lisuarte de Grecia</i>	Feliciano de Silva <i>Lisuarte de Grecia</i>
VII	Feliciano de Silva <i>Lisuarte de Grecia</i>	Feliciano de Silva <i>Amadís de Grecia</i>	Feliciano de Silva <i>Amadís de Grecia</i> (1693)
VIII	Juan Díaz <i>Lisuarte de Grecia</i>	Juan Díaz <i>Lisuarte de Grecia</i> [<i>Flores de Grèce</i>]	Juan Díaz <i>Lisuarte de Grecia</i> [<i>Flores of Greece</i>] (1664)
IX	Feliciano de Silva <i>Amadís de Grecia</i>		

Tabla 1. Correspondencias entre las series castellana, francesa e inglesa: la serie inglesa sigue el ordenamiento de la francesa pero altera el orden cronológico de publicación.

Ortiz se detiene aquí, pero nos atrevemos a ir más lejos y afirmar que el aparente salto en el orden lógico de publicación que supone publicar el libro VIII inglés antes del VII responde más a la numeración dada a los libros ingleses por los especialistas siguiendo la serie francesa porque es la fuente de la inglesa que a un desorden real. Al dar a la imprenta en 1664 la traducción del *Lisuarte* de Díaz antes del *Amadís de Grecia* de Silva, se estaba simplemente restaurando el orden de publicación de la serie castellana y corrigiendo el orden de la serie francesa, en la que el traductor había excluido la obra de Díaz siguiendo las indicaciones de su admirado Feliciano de Silva. Es cierto que ello pudo ser algo azaroso y no intencionado, pues el impresor inglés del libro, Ibbitson, no había tenido relación hasta entonces con el ciclo del *Amadís* y la obra se presentó como si fuera un suplemento al ciclo más que parte de él, como había ocurrido en Francia (Ortiz, 2020, 174). Pero al denominarlo libro VIII simplemente se prioriza el orden de publicación francés no solo sobre el castellano, sino también sobre el inglés, y ello crea una impresión de desorden que es innecesaria porque tal desorden no responde a ordenamiento narrativo interno alguno; o, en otras palabras, el desorden solo lo es en relación con la serie francesa, pero no con el ordenamiento narrativo interno del ciclo: el llamado libro VIII no se sitúa narrativamente después del llamado VII (*Amadís de Grecia*) sino del VI castellano, y se publicó antes de este no solo en inglés sino también en castellano. Siendo esto así, creemos que el que los especialistas llaman libro VIII inglés (el *Lisuarte* de Díaz) en realidad debería llamarse VII; y el VII, si adoptamos este criterio, debería denominarse VIII. Al darle ese número VIII al publicado en séptimo lugar se crea un desorden de publicación en la serie inglesa que no es tal y que resulta exclusivamente de esta denominación. Puestos a numerar *Flores of Greece* como parte de la serie, es más lógico hacerlo de acuerdo con el orden de publicación castellano e inglés, y no con el desorden que introdujo la serie francesa, como hacemos en la Tabla 2.

Serie castellana	Serie inglesa	Serie francesa
Ruy Páez de Ribera <i>Florisando</i> (VI)		
Feliciano de Silva <i>Lisuarte de Grecia</i> (VII)	Feliciano de Silva <i>Lisuarte de Grecia</i> (VI)	Feliciano de Silva <i>Lisuarte de Grecia</i> (VI)
Juan Díaz <i>Lisuarte de Grecia</i> (VIII)	VII Juan Díaz <i>Lisuarte de Grecia</i> (1664)	Feliciano de Silva <i>Amadís de Grecia</i> (VII)
Feliciano de Silva <i>Amadís de Grecia</i> (IX)	VIII Feliciano de Silva <i>Amadís de Grecia</i> (1693)	Juan Díaz <i>Lisuarte de Grecia</i> (VIII)

Tabla 2. Corrección de la numeración inglesa: la serie inglesa traduce la francesa pero no hay desorden en la publicación.

Los libros de caballerías en *The Essex Champion*

Como se ha dicho más arriba, los libros de caballerías son el referente paródico de *The Essex Champion*. Están presentes a través de referencias en las palabras de protagonista y narrador a lo largo de toda la novela, pero especialmente en dos momentos de la misma: el listado de libros que Thomasio compra a su hijo y la quema posterior de los mismos en el escrutinio libresco (caps. I y IV respectivamente), que ya estudié en mi artículo previo (2018, 114-115). Ambos nos ofrecen información importante sobre la recepción del género peninsular en Inglaterra, lo que les otorga una relevancia comparable al prefacio de Kirkman a la edición conjunta de los tres libros del *Belianís* (1671-72), citado en el listado cronológico. Pues bien, si realizamos un cotejo del prefacio de Kirkman y el escrutinio de Winstanley, se hace evidente una estrecha relación entre ellos que pone en perspectiva, como vamos a ver, el conocimiento que Winstanley pudiera haber tenido del género caballeresco. Esto es importante por la luz que arroja sobre ese título que aparece en el listado de compra, *The Knight*

of the Sun, que me llevó a especular sobre una posible traducción inglesa desconocida hasta ahora.

Este listado de compra tiene una carácter variopinto y muy extenso, ofreciendo una síntesis de la narrativa popular inglesa en el siglo XVII. Dentro del grupo de relatos caballerescos mencionados en él, encontramos representantes de los cuatro ciclos hispánicos traducidos al inglés, junto a imitaciones autóctonas inglesas: *Pheander* de Roberts; *Parismus* y *Parismenos* de Ford, aunque estos últimos aparecen listados como si fueran una misma obra, lo que introduce una primera sospecha sobre el grado de conocimiento de estos textos por parte de Winstanley; *Tom a Lincoln* y *The Seven Champions of Christendom* de Johnson. El listado, como mostré en 2018, es además significativo por lo que nos permite saber de Winstanley y de la datación de su novela, pues la presencia en él de *The Knight of the Burning Sword*, publicado en 1693, obliga a retrasar la publicación del *Champion* a partir de 1694; además, parece demostrar un conocimiento actualizado por parte de Winstanley de la literatura popular y el mercado editorial, pues incorpora un título de muy reciente aparición. Tal conocimiento podría explicar la aparición de ese otro título, *The Knight of the Sun*, que en principio habría que identificar como el *Mirror of Knighthood*, pues aquel es el sobrenombre de su protagonista, el Doncel del Febo (traducido al inglés como el Caballero del Sol). Pero, como constaté en mi artículo previo, esta identificación es anulada porque en la línea siguiente aparece precisamente este título, el *Mirror of Knighthood*, lo que obliga a plantearse que se trata de dos obras diferentes, y ello me impulsó a buscar otras posibles fuentes hispánicas para este *Caballero del Sol*. Las encontré en dos obras castellanas con ese título de cuya traducción al inglés no tenemos noticias o evidencia que se indican en mi artículo previo. Pero hay otra explicación posible y opuesta que no indiqué entonces, sugerida por el error de Winstanley al convertir las dos obras de Ford en una: en vez de su conocimiento de la literatura caballeresca inglesa, que nos pondría en la pista de una obra hoy perdida, el desconocimiento de quien cita obras que no ha leído. Ello explicaría que no se dé cuenta de que dos títulos diferentes corresponden a la misma obra, como unas líneas más arriba ha fusionado dos obras en un mismo título. Tal desconocimiento estaría avalado por el cotejo del prefacio de Kirkman y el episodio del escrutinio libresco,

lo que no deja de ser paradójico, pues en él Winstanley hace alarde de lo que parece un excelente dominio de los libros de caballerías.

Efectivamente, en este episodio de clara inspiración cervantina que tiene lugar en el capítulo IV, Thomasio, el padre del protagonista, y el vicario del pueblo examinan la biblioteca de Billy para identificar los libros de caballerías a fin de destruirlos, pues son los que han causado su locura. Por esta razón son todos condenados al fuego, incluyendo también los ingleses con los que empieza y termina el expurgo. Dentro de ese envoltorio autóctono, los títulos que no solo se inventarían sino que además se comentan son los hispánicos traducidos al inglés. Esta diferencia de tratamiento naturalmente los selecciona como blanco paródico privilegiado dentro de la literatura cabalresca, pero lo llamativo es que la información puesta en boca del clérigo que se utiliza para este comentario privilegiado está tomada *literalmente* del prefacio de Kirkman. Así lo corrobora la evidencia fundamental de la repetición no solo de ideas (incluyendo tanto aciertos como errores) sino también de su expresión, con frases copiadas directamente de Kirkman¹². De ello hay también evidencias menores como la incoherencia que supone incluir ahora títulos que no estaban en la lista comprada por Thomasio (pero sí están en la de Kirkman), o que se

¹² Se repiten la mayoría de los títulos (aunque en orden inverso) y los mismos comentarios que demuestran el buen conocimiento del género que tenía Kirkman (especialmente por su exactitud en el cómputo de libros publicados de cada ciclo en Inglaterra, por ejemplo, las nueve partes del *Mirror of Knighthood*), aunque Winstanley reproduce también algún error, real o solo aparente. Siguiendo a Kirkman, se identifica, por ejemplo, el original de *Amadís* como francés —una confusión explicada por la mediación de esta lengua en todas las traducciones de Munday— y de su ciclo se dice que, aunque suma más de veinte libros en francés, italiano y alemán, lo que es correcto, solo se han traducido seis libros al inglés, lo que parece no serlo. En efecto, cuando Kirkman escribió su prefacio a principio de los 70 ya habían aparecido siete, y no seis, pero hay que recordar que el VII, mal llamado VIII, *Don Flores of Greece*, había sido desgajado de la serie por franceses e ingleses, como se ha visto más arriba, lo que explica que Kirkman no lo considerara parte del ciclo. Más revelador de cómo Winstanley se limita a copiar el prefacio de Kirkman es que no incorpora a la serie su siguiente libro, el *Amadís of Greece, or The Knight of the Burning Sword*, pues no se había publicado cuando Kirkman escribe su prefacio, por lo que falta en el inventario de este, pero sí cuando Winstanley escribe su novela, en la que, de hecho, lo había incluido dentro del listado de Thomasio. De nuevo, Winstanley no parece conocer el libro de primera mano o ser consciente de su conexión con el ciclo del *Amadís*, simplemente copia los comentarios de Kirkman (como antes podía estar copiando el listado de los catálogos de libros en venta de libreros); justo lo mismo que le ocurría con *The Knight of the Sun* y el ciclo del *Mirror*. Winstanley repite también el cómputo de Kirkman de tres libros para el *Palmerin D'Oliva*, tres para el *Primalcon of Greece* y tres para el *Palmerin of England*, correcto en los dos segundos, pero erróneo en el primero, del que solo se publicaron dos.

enumeren al final los títulos de un tipo de narrativa que se dice más «refinada» (es decir, la pastoril y heroica de origen francés), mencionados al final del prefacio de Kirkman y descritos exactamente en los mismos términos por Winstanley, pero que *no* están en la biblioteca de Billy porque, se nos dice, o no habían sido escritos todavía o eran demasiado caros. Esta forzada y artificiosa inclusión de libros ausentes en la biblioteca y que, por tanto, no tiene sentido que formen parte del escrutinio, podría ser otra prueba de que Winstanley está transcribiendo el prefacio de Kirkman y se deja llevar por un cierto afán enciclopédico o exhibicionista, el de mostrar un saber que no tenía.

El ciego seguimiento de Kirkman no convierte a Winstanley en ignorante, pues en el escrutinio aparecen títulos ausentes del prefacio (*Palladine* es el más notorio, pero hay más en la lista final de condenados al fuego), lo que confirmaría esa impresión de que al menos conocía el mercado editorial, como sugiere el listado de compra y su presencia en él del último título publicado mientras escribía su novela o poco antes; pero otra cosa es que haya leído las obras que se censuran y, por ello, recurre al especialista para poder decir algo sobre ellas. Tal impresión se ve reforzada porque, de hecho, es posible que Winstanley, con ese listado inicial, estuviera simplemente haciendo publicidad a los libreros que podía conocer para favorecer sus intereses comerciales. De hecho, ese *Knight of the Burning Sword* que tan importante es para la datación de la obra vuelve a ser muy relevante a este respecto: este título aparece en el catálogo de obras en venta del librero Josiah Blare -responsable de la publicación tanto de la primera como de la segunda edición de *The Essex Champion*- que puede encontrarse al final de la última. Igual que en el escrutinio Winstanley copia el prefacio de Kirkman, en el listado podría estar copiando los catálogos de títulos en venta de libreros de la época; o incluso su propio editor podría haber sugerido o directamente insertado alguno de ellos. Todo ello apunta a un conocimiento superficial de los libros de caballerías peninsulares por parte de Winstanley: conoce sus títulos y es posible que sepa de sus contenidos (como sugieren las alusiones a sus héroes por parte de Billy o del narrador), pero no parece ser un experto como Kirkman, por eso comete errores y por eso recurre a la autoridad de este, aunque sin mencionarlo, copiando sus comentarios para dar entidad a los de su vicario.

En esta misma línea, hay que tener presente que nuestro autor no necesitaba tener un gran conocimiento de tales libros para parodiarlos, le bastaba con imitar el *Quijote*, tal como hace.

Esta conexión entre Winstanley y Kirkman se ve confirmada porque, como expliqué en mi artículo previo, aquel pudo encontrar la idea para su imitación de Cervantes en la autobiografía de Kirkman y lo que cuenta ahí sobre su quijotismo juvenil, además de su hibridación con un entorno picaresco. A ello podemos añadir ahora la posible relación como mínimo profesional que existió entre ellos: en su condición de librero, Kirkman publicó al menos una de las obras de Winstanley, de hecho, la más exitosa de todas, *Poor Robin's Jest*s (1667), que incluía un retrato de Winstanley con unos versos de Kirkman¹³. Esta relación podría explicar la sorprendente ausencia en el escrutinio de los libros II y III del *Belianís* escritos por Kirkman, que Winstanley tenía que conocer porque estaban en el volumen cuyo prefacio plagia y son mencionadas en este. Con su silencio, nuestro autor estaría evitando condenar al fuego las creaciones de un autor contemporáneo y seguramente conocido suyo porque había publicado una de sus obras. Pero podemos interpretar este silencio de forma opuesta, como una forma de ningunearlo, y a ello apuntaría un comentario del expurgo. El primer libro del *Belianís* es el único de todos en cuya condena se incluye también al autor: Thomasio afirma que lo echaría también al fuego por sus abominables mentiras. El autor es evidentemente el del original castellano, pero, teniendo en cuenta que Kirkman prolongó esa autoría en lengua inglesa, la frase no deja de colocarlo en similar y comprometida situación. ¿Estamos ante una forma sutil de ajustar cuentas con un socio comercial y autor rival? En cualquier caso, da la impresión de que Winstanley quiere borrar de su obra la traza de Kirkman, sea por respeto o por hostilidad,

¹³ No hemos podido localizar este ejemplar con retrato en el repositorio textual electrónico EEBO, pero contamos con el testimonio del primer biógrafo de Winstanley en el *Dictionary of National Biography*, Sidney Lee, quien explica la importancia de este retrato para identificar a Winstanley como el Poor Robin que firmaba los almanaques: «In 1667 a portrait of William Winstanley was subscribed “Poor Robin” with verses by Francis Kirkman, in a volume called *Poor Robin's Jest*s, or the *Compleat Jester* (Huth Library Cat.). This work, the most popular of “Poor Robin's” productions apart from the almanac, was constantly reprinted» (1900, 65). En la versión actualizada y en línea del DNB, el *Oxford Dictionary of National Biography*, el autor de la entrada sobre Winstanley, William E. Burns, no comenta nada al respecto < <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-29760?rskey=Fbrqts&result=11> > (cons. 11/10/2021).

por no despertar la animadversión de un colega o por animadversión propia, tal vez solo por no revelar sus fuentes.

§

Bibliografía citada

- Álvarez Recio, Leticia (ed.), *Iberian Chivalric Romance: Translations and Cultural Transmission in Early Modern England*, Toronto, University of Toronto Press, 2021.
- Álvarez Recio, Leticia, «*Palmendos, 1589-1663*» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 67-103.
- Boro, Joyce, «*Mirror of Princely Deeds and Knighthood, 1578-1601*» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 11-32.
- Burns, William E., «Winstanley, William» en *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 < <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29760> > (cons. 11/08/2021).
- Cooper, Helen, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey de Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Donovan, John, «*Hudibras and its Literary Context*», Tesis doctoral, University of Birmingham, 1972.
- Hamilton, Donna B., «*Palmerin of England, 1561-1685*» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 33-52.
- Hernández Pérez, María Beatriz, «*Primaleon of Greece, 1595-1619*» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 123-140.
- Keymer, Thomas (ed.), *Prose Fiction in English from the Origins of Print to 1750. The Oxford History of the Novel in English*, Vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2017.

- Lee, Sidney, «Winstanley, William», en *Dictionary of National Biography*, Smith, Elder & Co., 1900, p. 62.
- Moore, Helen, «*Amadis of Gaule (I-IV)*, 1590-1702» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 105-121.
- Moore, Steven, *The Novel: An Alternative History*, Vol. II: 1600-1800, Londres, Bloomsbury, 2013.
- Neri, Stefano, «Libros de caballerías en Inglaterra», en *Amadis de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 360-63.
- Ortiz-Salamovich, Alejandra. «Establishing the Edition of Thomas Paynell's Source-Text for the *Treasurie of Amadis of Fraunce* (c. 1572)», *Notes and Queries*, 63/3 (2016), pp. 379-81.
- Ortiz-Salamovich, Alejandra, «*Amadis de Gaule (V-VIII)*, 1598-1694» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 163-177.
- Pardo, Pedro Javier, «Parody, Satire and Quixotism in *The Knight of the Burning Pestle*», *Sederi*, vol. 10 (2001), pp. 141-42.
- Pardo, Pedro Javier, «La primera imitación del *Quijote* en la prosa narrativa inglesa: *The Essex Champion* y los libros de caballerías en Inglaterra», *Historias Fingidas*, 6 (2018), pp. 95-130.
- Pardo, Pedro Javier. «La traza cervantina en los libros de caballerías ingleses: *Moriomachia* (1613) y *Don Zara del Fogo* (1656)», *Anales cervantinos*, en prensa.
- Salzman, Paul, *English Prose Fiction 1558-1700: A Critical History*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Sánchez-Martí, Jordi, «*Palmerin d'Oliva*, 1588-1637» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020a, pp. 53-72.
- Sánchez-Martí, Jordi, «*John Shirley (fl. 1681-1702)*» en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020b, pp. 201-203.
- Sánchez-Martí, Jordi (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.

- Sumillera, Rocío, «*Belianis of Greece, 1598-1700*», en Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra 1578-1700*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 141-161.
- Thomas, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry: The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula, and its Extension and Influence Abroad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920 (trad. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del *Quijote*. El portal *Amadís siglo XX*

Elisabetta Sarmati
(La Sapienza Università di Roma)*

Abstract

La narrativa caballeresca española, tras el extraordinario florecimiento del siglo XVI, vivió un largo período de crisis, al menos hasta el umbral del Romanticismo, con el redescubrimiento de la Edad Media como cronotopo literario. Posteriormente, el modelo narrativo de los libros de caballerías vivirá otras épocas de renovada fortuna tanto en el periodo bélico y post-bélico, en el contexto de la denominada «literatura falangista», como en época contemporánea con autores como Álvaro Cunqueiro y Juan Peruchó. Con el portal *Amadís siglo XX*, parte de la multiplataforma *Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital approach*, la unidad de investigación romana de la Universidad La Sapienza se propone crear una base de datos de las reescrituras modernas de los libros de caballerías y del *Quijote*. En el presente artículo se detallará el proyecto con la presentación de los criterios de formación del corpus y del trabajo realizado.

Palabras clave: Libros de caballerías, *Don Quijote*, reescrituras, siglos XIX-XXI, base de datos, *Amadís siglo XX*

Spanish chivalric narrative, after the extraordinary literary flowering of the 16th century, experienced a long period of crisis, at least until the threshold of Romanticism, with the rediscovery of the Middle Ages as a literary chronotope. Subsequently, the narrative model of chivalric books was to live other times of renewed fortune both in the civil war and post-war period, in the context of the so-called «Falangist literature», as in contemporary times with authors such as Álvaro Cunqueiro and Juan Peruchó. With the *Amadís siglo XX* portal, the Roman research group at La Sapienza University intends to create a database of modern rewritings of the chivalric books and *Don Quixote*. In this article the project will be detailed with the presentation of the criteria for the formation of the corpus and the work carried out.

Keywords: Chivalric books, *Don Quixote*, rewrites, XIX-XXI centuries, database, *Amadís siglo XX*



* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PRIN 2017 – Progetti di Ricerca di rilevante interesse nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), prot. 2017JA5XAR, *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st century: a Digital Approach*.

1. Libros de caballerías, *Don Quijote* y reescrituras modernas: criterio de selección del corpus

La génesis, el desarrollo y la fortuna de los libros de caballerías castellanos cuentan hoy con una bibliografía imponente. A distancia de dos décadas, de 1979 –año de inflexión para los estudios de la narrativa caballeresca hispánica¹– a 2000 –cuando sale la segunda edición del repertorio de Daniel Eisenberg con la colaboración de M^a Carmen Marín Pina (Eisenberg-Marín Pina, 2000)–, el interés hacia las novelas caballerescas españolas sale definitivamente del nicho de pocos especialistas. Aquel catálogo que en 1979 contaba con un escaso centenar de hojas, gracias también a la publicación de *Los libros de Rocinante*², se convierte en un repertorio de algo más de 500 páginas, con 2069 entradas bibliográficas. A partir de los trabajos de Lucía Megías (1999 y 2008) el corpus caballeresco del Siglo de Oro se ha fijado en unos setenta y cinco títulos, «que pueden verse ampliados por el descubrimiento de nuevos textos –especialmente manuscritos– como así ha sucedido en los últimos años» (Lucía Megías, 1999, 15). Con todo, tras este extraordinario éxito editorial que no tiene comparación con ningún otro género literario aurisecular, los libros de caballerías parecen eclipsarse durante siglos³.

Sin embargo en 2006 Antonio Cruz Casado llama la atención sobre algunas novelas españolas del siglo XX «poco o nada estudiadas en su

¹ En 1979 se publica *Castilian romances of chivalry in the sixteenth century, a bibliography* (cfr. Eisenberg, 1979), repertorio que, por primera vez, fijaba el corpus de los libros de caballerías castellanos limitándolo a la sola producción autóctona en lengua castellana y ciñiendo también el ámbito cronológico entre 1508 y 1602. Las anteriores tentativas de sistematización del corpus, valiosísimos por su época y puntos de partida de la bibliografía del mismo Eisenberg, quedaban así definitivamente superadas. Cfr. Gayangos (1963), Thomas (1920), Simón Díaz (1953) y para un repaso vd. Sarmati (2014).

² Como es notorio, los *Libros de Rocinante* es una colección que nace alrededor de 1997 de ediciones modernas de los libros de caballerías, hasta entonces relegados a los fondos de las bibliotecas. Se empezó por iniciativa del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares. A partir de 2014 las publicaciones son a cargo del Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes». Hoy los *Libros de Rocinante* cuentan con 40 títulos publicados. Cfr. <<http://www3.uah.es/iimigueldecervantes/es/publicaciones/libros-de-rocinante>> (cons. 19/7/2021).

³ La cuestión del declive del género caballeresco ha sido muy debatida. En su repertorio Eisenberg señalaba en el *Policisne de Boecia* (1602) el último libro de caballerías, destacando la función demoleadora de la primera parte del *Quijote* sobre la fortuna que hasta entonces el género había gozado. Los epígonos del género caballeresco aurisecular hoy se colocan en una fecha posterior a 1623, con el libro de caballerías manuscrito titulado *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*, cfr. Lucía Megías 1998.

conjunto» que, al utilizar «los conocidos parámetros de la relación amorosa entre el caballero y la dama», ostentan una recuperación estética del mundo caballeresco medieval y podrían calificarse como «modernos» libros de caballerías (2006, 97). Como primer acercamiento al tema, el ensayo de Cruz Casado aborda el argumento desde lejos, focalizándolo a partir del concepto más amplio y borroso de «recreaciones del mundo caballeresco medieval» y propociona un listado de títulos marcados por un carácter muy inclusivo. Al lado de obras que se presentan como efectivas reescrituras modernas del patrón amadisiano, en la contribución de Cruz Casado encuentran cabida también, por una vieja y desde hace tiempo desactualizada costumbre de asimilar los cantares de gestas y las crónicas medievales al género caballeresco del siglo XVI⁴, las relecturas de época romántica del patrimonio épico e historiográfico castellano haciendo los nombres de autores como Vicente Blasco Ibáñez, Eduardo Marquina, Cristóbal de Castro, Enrique López Alarcón, Pedro Muñoz Seca y Manuel Fernández y González, autor, este último, cuyas novelas *Cejador* designó de «puro pasatiempo», como «otro género de libros de caballerías» (la comparación de *Cejador* resiente de la unánime condena de intelectuales y moralistas que acompañó el éxito editorial del género caballeresco ya a partir del siglo XVI⁵). Léase a continuación el pasaje del filólogo zaragozano:

La novela folletinesca de Fernández y González y de toda su hueste sólo es obra literaria de puro pasatiempo, no es obra de puro arte. Su intento es despertar y satisfacer la curiosidad. *Es la novela de caballerías del siglo* [...] Fernández y González es el Alejandro Dumas de España: aventuras que entretengan despertando la atención y aventuras de capa y espada, de bandoleros, de valientes, de la fuerza. *Son otro género de libros de caballerías*, que siempre gustan y entretienen a la gente común. Todas sus novelas están cortadas por el mismo patrón (*Cejador* y *Frauca* 1972, 297. La cursiva es mía).

⁴ En *Catálogo razonado de los libros de caballerías* de Gayangos, por ejemplo, bajo la sección «Libros caballerescos fundados en asuntos históricos», se colocaban varias crónicas de los siglos XV y XVI sobre el Cid y los primeros condes de Castilla (Gayangos, 1963, LXXXV). Por otra parte, el mismo Gómez Redondo (2008) ha puesto en directa filiación el género épico con el nacimiento de la narrativa caballeresca castellana medieval.

⁵ Cfr. Sarmati, 1996.

En cualquier caso una recolección del corpus de las reescrituras del paradigma caballesco del Siglo de Oro es tarea compleja tanto por los problemas que conlleva una definición estricta del mismo concepto de «reescritura» en la literatura contemporánea, como por la presencia asidua de un componente intertextual plúrimo o cuya común filiación genética dificulta (o imposibilita) una identificación fiable del hipotexto prevaleciente.

Con respecto a la noción de «reescritura» –crucial por el tema que nos ocupa porque inherente a la naturaleza misma del corpus recopilado– sigue configurándose como un término con un alto grado de indeterminación. Correspondiente al más vasto campo de la transtextualidad, la reescritura (que supone en el sistema genético una relación de hipertextualidad entre un texto A fuente y un texto B que lo reelabora⁶) a menudo viene a abordar con prácticas afines y sin embargo distintas, como los conceptos de «imitación», «influencia» (Bloom, 1997), «adaptación», «intertextualidad», etc.⁷. Si no hay obra que no pueda considerarse una reescritura (Bloom, 1997) y constante de todas las reescrituras, según Fantappiè, es la paradoja que consiste en realizar al mismo tiempo «una repetición *sin reproducción* y una variación» (2014, 139)⁸, ante la dificultad de atenerse a fórmulas más estrictas definiremos reescrituras modernas de los libros de caballerías aquellas obras que a partir de uno o varios hipotextos de la narrativa caballescica aurisecular, explícitos o implícitos, se apropien de él/ellos hipertextualmente *en modo significativo*, o bien dejando traslucir su matriz hipotextual, o bien adoptando un distanciamiento burlesco. Además, hay casos no tan infrecuentes (baste con citar por el momento *El caballero encantado* de Benito Pérez Galdós, *El Florestán de Palier* de Wenceslao Fernández Flórez y la *Historia del Rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño* de Luis Valera) en que las reescrituras paródicas examinadas, contando con el prestigioso antecedente cervantino, se convierten también en reescrituras del *Don Quijote*, o porque ambos subtextos resultan

⁶ La referencia obligatoria es a Genette (1989).

⁷ Conuerdo con Sáez cuando afirma que «es complejo distinguir las vidriosas fronteras que separan la intertextualidad de la reescritura» (2013, 161).

⁸ También Domino (1987, 16) había colocado el texto producido por la reescritura en una relación de identidad y de diferenciación con el texto fuente: «Réécrire c'est gérer un texte antérieur entre les deux pôles du même et de l'autre, de la copie d'ancien et du nouveau, mais le "propre" de l'auteur, de nouveau renvoie à l'autre du même».

presentes en una combinación de alusiones intertextuales, o porque viene a ser imposible, o arbitrario, descartar unos (los libros de caballerías) a favor de otro (el *Quijote*) o viceversa, razón que nos convenció para crear una única base de datos omnicompreensiva de las reescrituras caballerescas y del mito quijotesco en la narrativa moderna.

Similares pero más intrincados los casos en que la fuente caballerescas coexiste con una pluralidad de hipotextos, que en ocasiones comparten también un fondo folklórico común, como en los dos cuentos de Luis Valera citados en el listado de Antonio Cruz Casado: *Edirn y la hamadriada* (1904) y la *Historia del Rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño* (1905), donde motivos procedentes del patrimonio universal del relato maravilloso tradicional (hadas, brujas, sirenas, amuletos, etc.) y de la fantasía nórdica (driades, silfos, gnomos, etc.) están enmarcados en un lábil contexto arturiano⁹ y combinados con elementos del mundo amadisiano, como es la recuperación del mito del Endriago, el monstruo imaginario de naturaleza infernal que Amadís logra matar en uno de los episodios más conocidos y comentados de la obra de Montalvo (Montalvo, 1963, III, 11) y que «supone el clímax en la trayectoria heroica del caballero» en la *Historia del Rey Ardido*¹⁰.

⁹ «El caballero Edirn, harto de fiestas y torneos, y ganoso de más arriscados lances, habíase despedido del rey Arturo y de sus compañeros de la Tabla Redonda, saliendo de la ciudad de Carleón armado de todas armas y jinete en palafrén robusto» (Valera, 1904, 2); «El Rey de Frislana era arrogante y lindo mozo, y había fenecido ya tales y tantas proezas, que no había más que pedir, quedándose tamañitos, en parangón con él, Roldán, Lanzarote, Reinaldos» (Valera, 2006, 415).

¹⁰ Cfr. Martín Romero (2010, 1283), que estudia la fortuna del dragón-hidra en los sucesivos libros de caballerías. Sobre la figura y el significado del Endriago en el *Amadís de Gaula*, v. sobre todo Cacho Blecua (1979, 280-291). En la obra de Valera la aventura del rey Ardido y del Endriago guarda estrechos paralelismos con el episodio amadisiano, a partir de la descripción misma de la fiera: «cubierta de ovaladas escamas relucientes del tamaño de un escudo grande de guerrero» (Valera, 2006, 412), «encima había conchas sobrepuestas unas sobre otras, tan fuertes que ninguna arma la podía pasar» (Montalvo, 1963, 228). Estructuralmente ambos sucesos cuentan con la presencia de un testigo (Gandalín en el *Amadís*, el escudero en el *Rey Ardido*); ambos héroes van en busca de la aventura y no acceden a ella en modo casual; en ambos el enfrentamiento contra la bestia se da para defender la «bella» de turno (motivo de ascendencia folklórica). Sin embargo en el *Rey Ardido* todos estos elementos se declinan en clave burlesca.

Aunque con una incidencia muy modesta, exactamente como destaca Demattè (2007) a propósito del teatro caballeresco aurisecular¹¹, también en la narrativa moderna que revisita la materia caballerescas castellana se detecta el fenómeno de una reescritura «de segundo grado», que se realiza cuando la relación dialógica entre textos no implica el hipotexto caballeresco del siglo XVI, sino otra reescritura del corpus caballeresco actual, según un esquema que se podría representar de esta forma: A (= hipotexto 1) > B (= reescritura 1 y hipotexto 2) > C (= reescritura 2). Bajo este perfil, paradigmático es el caso de la novela *El caballero encantado y la moza esquiva* del escritor cubano Fernando Ortiz que, como anuncia ya desde el subtítulo (*Versión libre y americana de una novela de Don Benito Pérez Galdós*), a un solo año de distancia de la publicación de la casi homónima obra del escritor canario (Pérez Galdós, 1909)¹², rinde homenaje a la novela galdosiana (que considera «divina»¹³) con su reescritura (que llama «traducción»¹⁴), en la que convierte al propio Galdós en un personaje del libro¹⁵.

¹¹ Con respecto a las reescrituras de segundo grado de su repertorio teatral, Demattè señala *El Amadís de Niquea* de Leiva Ramírez de Arellano, reescritura de *El Aquiles* de Tirso de Molina, y *El caballero del Febo* de Pérez de Montalbán, peculiar caso de autoplagio (cfr. Demattè, 2007).

¹² En *El caballero encantado* galdosiano se citan explícitamente *El baladro de sabio Merlín* (1498) y *La storia di Merlino* di messer Zorzi (1480), versión italiana de la *Histoire de la vie, miracles, enchentements et prophécies de Merlín*. En el cap. VIII se alude genéricamente a los «libros de caballerías» y se hace referencia también a «las *Urgandas y Merlinés*» y a los gigantes Famongomadán y Madanjabul (error por Madanfagul) presentes en el *Amadís* de Montalvo. En el *Estudio preliminar* de su edición crítica de *El caballero*, Julio Rodríguez Puértolas señala puntualmente los numerosos motivos quijotescos presente en esta novela de Galdós (Pérez Galdós, 2006, 32-33). A los motivos recordados por Rodríguez Puértolas se puede añadir la presencia de un trasunto del hidalgo cervantino en la figura del mago, erudito y genealogista, José Augusto de Becerro que, encerrado en su biblioteca, «devora archivos» y libros de caballerías y enloquece. Del *Quijote* de Cervantes Galdós emula también la marcada intertextualidad con otros géneros narrativos como la picaresca, la novela bizantina y el género pastoril. Baste solo con notar que los protagonistas de la novela *Carlos y Cintia*, en sus transfiguraciones bucólicas, se llaman Gil y Pascuala, como los protagonistas de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* de Juan del Encina.

¹³ Cfr. García-Carranza (1970, 71).

¹⁴ Cfr. Ortiz (1910, 257).

¹⁵ «En la fecha en que la narración comienza, cuando Pérez Galdós entró en tratos con Don Pueblo, digo, con Don Carlos de Tarsis, este se sentía desesperado, tristón, pesimista...» (Ortiz, 1910, 259-260). La obra de Ortiz ha despertado un discreto interés por parte de la crítica, v. Viñalet (2000) y Valero Juan (2002 y 2019).

A veces las dinámicas transtextuales entre el hipertexto y el texto fuente implican también el concepto de «continuación»¹⁶ y el empleo de las mismas estrategias «metaficcionales» del hipotexto, como es percetible en la dos secuelas de la obra maestra cervantina del escritor Andrés Trapiello. En la primera, titulada *Al morir don Quijote* (2005), Trapiello lleva a cabo una especie de rehabilitación del caballero manchego y de su escudero vengándolos de las bromas gastadas contra ellos por los duques en la Segunda parte de la obra. La recuperación se extiende también a la figura histórica de Miguel de Cervantes, con el intento de restituir los honores a un escritor que, ignorado durante su vida, se ha visto a menudo eclipsado por sus mismas criaturas después de la muerte. A los diez años de la publicación de *Al morir don Quijote*, Trapiello obsequia el cuarto centenario de la segunda parte del *Quijote* (1615) con una segunda continuación (Trapiello 2015a) concebida, a su vez, como continuación de su novela de 2005. Aquí ama, sobrina y escudero, animados por Sansón Carrasco, llevan a cabo el propósito de pasar a las Indias en busca de fortuna formulado en las últimas páginas de *Al morir*, llevando a efecto sobre el papel aquel viaje a América que el mismo Cervantes, acuciado por su penosa situación económica, había solicitado dos veces entre 1582 y 1590 y que, dos veces, le había sido denegado. En estas reescrituras de Trapiello se ponen en acción muchas de aquellas estrategias narrativas de la obra cervantina destinadas a revelar al lector el carácter ficticio de la narración, como las alusiones directas por parte de sus personajes al autor de la novela y la presencia de la obra en la misma obra propia de la «construcción en abismo». «No vaya a ser que el autor de nuestra historia no sea tan discreto como lo fue el arábigo», exclama, por ejemplo, Sancho en *El final de Sancho Panza y otras suertes*, convencido de que tarde o temprano «acabaría saliendo a la luz en letra impresa lo que estaban viviendo y diciendo» (Trapiello 2015a, 62).

¹⁶ Además del más conocido *Quijote de Avellaneda*, continuación apócrifa publicada en Tarragona en 1614 y hecha famosa por la intensidad de los ataques que el mismo Cervantes le reserva en su Segunda parte del *Quijote*, a lo largo de los siglos muchos escritores se han aventurado en la empresa de dar una secuela a la obra maestra cervantina. Los títulos son numerosos, entre los clásicos del género destacan las continuaciones del s. XVIII de Jacinto María Delgado (*Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1786), y de Pere Gatell y Carnicer (*La Moral de don Quixote: deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide-Hamete Benengeli, por su grande amigo el Cura*, 1789-1792, y la *Historia del más famoso escudero Sancho Panza, desde la gloriosa muerte de don Quixote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida*, 1793).

Como en el *Quijote*, los comentarios metanarrativos tocan también aspectos relativos al proceso de construcción de la misma historia y a las características de un relato bien logrado. Si en el capítulo XX de la Primera parte del *Quijote*, a propósito del cuento de la pastora Torralba, el hidalgo le reprocha a Sancho un estilo narrativo prolijo, repetitivo y redundante, en *El final* toca a Sansón Carrasco hacerle notar su tendencia digresiva: «¿Y esto es lo que llamas breve, Sancho? [...] No parece sino que vayas a acabar en las Indias» (Trapiello, 2015a, 61)¹⁷.

El escritor leonés presenta otro caso muy especial de reescritura que decidimos contemplar en nuestro corpus: la actualización del *Don Quijote* de Cervantes (Trapiello 2015b) a través de una versión puesta al día de la obra maestra cervantina. El *Don Quijote de la Mancha puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello* tiene como objetivo declarado proponer una lectura «fluida» y «sin tropiezos» de la obra maestra cervantina y ponerla al alcance de todo lector. Trapiello reescribe el *Quijote* modernizando su léxico y su prosa, corrigiendo incluso errores, anacolutos, inconsecuencias o cambios bruscos en la construcción sintáctica de una frase presentes en el hipotexto¹⁸. Sin adentrarse en un análisis específico, para entender la operación llevada a cabo baste comparar los dos incipit:

DQ, I, 1: En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en *astillero*, *adarga* antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, *salpicón* las más noches, *duelos* y *quebrantos* los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de *velludo* para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su *vellorí* de lo más *fino*.

¹⁷ Reflexiones metatextuales se encuentran también en las reescrituras caballerescas, véase por ejemplo el comentario de Ángel María Pascual en su *Don Tritonel* «Los libros de caballerías transcurren en una constante primavera. Las lluvias, las nieblas, las tormentas pasan fugazmente y son por lo común obra de algún maligno encantador. Los días llegan tibios, las noches claras, los árboles conservan siempre su follaje, los huertos su arriate oloroso. Jamás se encontrará en ellos el momento de las lilas, la mañana en que se van las palomas» (2002, 243).

¹⁸ Aquí un ejemplo de reelaboración sintáctica. DQ, I, 14: «La cual [Marcela], fuera de ser cruel, y un poco arrogante y un mucho desdenosa, la mesma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna». DQT: «a quien, a parte de ser cruel, y un poco arrogante, y un mucho desdenosa, la mesma envidia ni debe ni puede ponerle falta alguna».

DQT, I, 1: En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, vivía no hace mucho un hidalgo de los de lanza *ya olvidada*, escudo antiguo, rocín flaco y galgo corredor. Consumían tres partes de su hacienda una olla con algo más de vaca que carnero, *ropa vieja* casi todas las noches, *buevos con torreznos* los sábados, lentejas los viernes y algún palomino de añadidura los domingos. El resto de ella lo concluían un sayo de velarte negro y, para las fiestas, calzas de *terciopelo* con sus pantuflos a juego, y se honraba entre semana con un *traje pardo* de lo más fino¹⁹.

Después de la noción de reescritura, es necesaria una breve puntualización también por lo que respecta al género literario de las obras incluidas en nuestro corpus. El término «novela» debe entenderse aquí en ese sentido amplio con el que la ficción ha ido tomando forma a lo largo de los siglos XX y XXI (que con una etiqueta de cómodo se ha ido llamando postmoderna²⁰) y que al lado del juego trans- inter- y metatextual (estas

¹⁹ Con la sigla DQ se hace referencia a Cervantes (1998), con DQT a Trapiello (2015b). Para una confrontación más detallada de los dos textos, v. Sarmati (2018). El mundo de la cultura, la crítica académica, expertos y cervantistas se han dividido entre defensores y detractores respecto a la oportunidad de traducir la obra maestra de Cervantes en castellano actual para facilitar su lectura a un público de adultos amplio y culturalmente diferenciado. José Manuel Lucía Megía recuerda que ya a partir del siglo XVII el *Quijote* ha sido abundantemente traducido en otros idiomas, cumpliendo así la profecía anunciada por el bachiller Sansón Carrasco en el capítulo tercero de la Segunda parte: «Y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca» (DQ, I, 706). Hoy, cuando la traducción en coreano llevada a cabo por la mano de Chul Park se suma a las cientos que se han hecho a más de 58 variedades lingüísticas, permitiendo a millones de lectores extranjeros leer el texto cervantino, Lucía Megías se pregunta de por qué un lector español de nuestro siglo no pueda tener un acceso más fácil a la obra maestra de Cervantes como la que tienen los lectores no hispanohablantes. Valoración contraria expresan Jean Canavaggio y Rosa Navarro Durán. Si el hispanista francés opina que eliminando de la obra cervantina arcaísmos, refranes antiguos y locuciones en desuso se contraviene una de las muestras más significativas de la voluntad de estilo de Cervantes, Navarro Durán, autora de una adaptación del *Quijote* para niños, insiste en afirmar que: «La belleza y la ironía del texto no pueden permanecer con toda su fuerza en una ‘traducción’ al español. Quien quiera divertirse en la medida que le ofrece *El Quijote*, tiene que leer la obra tal y como la escribió Cervantes. Borges vio muy claro lo que había que hacer cuando escribió el relato *Pierre Menard, autor del Quijote*: volverlo a escribir exactamente igual sin cambiar una sola palabra» (Viñas, 2015). También Fernando Aramburu, recordando el sentimiento de fracaso que experimentó a los doce años al enfrentarse con la obra maestra de Cervantes, aplaude la adaptación de Trapiello: «Cursaba bachillerato en un centro escolar regentado por frailes agustinos. El profesor de Lengua Española, bastante pegón, dispuso que los alumnos leyeran el *Quijote* [...] Yo no acabé el Quijote. No pude. No entendí nada» (2015). Dentro de las reescrituras cervantinas de Trapiello, hay que recordar *Los amigos del crimen perfecto*, premio Nadal 2003, novela coral en la que el universo quijotesco emerge en algunos móviles de la historia relatada: los protagonistas viven como el hidalgo la misma afición por la lectura, en este caso de novelas negras y el narrador de la novela comparte con el narrador cervantino el deseo de acabar con el género policíaco.

²⁰ Sobre los conceptos de postmodernismo y de novela «postmoderna» remito a Cara (2003).

reescrituras modernas terminan también presentando reflexiones a la vez sobre las características de sus hipotextos), incluye una fuerte hibridación generica. *El caballero encantado* de Galdós es, una vez más, ejemplo muy ilustrativo, también, del derrumbe de las fronteras entre géneros literarios mayores (en este caso novela y teatro) y menores (novela realista *versus* fantástica). De hecho el pasaje a una estructura dialogada en los capítulos III, VIII, IX, XIV y XVII, otorga a esta obra galdosiana un efectivo carácter dramático. Véase, en el comienzo del capítulo III, el diálogo entre Don Carlos de Tarsis, el joven terrateniente víctima de un hechizo y protagonista de la novela (*alias* «caballero encantado»), y su amigo, el noble Torralba. Nótese, además, la acotación inicial que describe la escena y la acción de los personajes:

Gabinete con desordenada elegancia. Puertas que comunican con el baño; por acá, con un salón que se supone más ordenado de lo que está a la vista; por acullá, con el entra-y-sal de los que visitan.

TORRALBA. (*Sentado junto a Tarsis, que no está vestido ni desnudo.*) – No he venido a reñirte... No es cristiano reñir al necesitado, a quien no podemos auxiliar. Practico las obras de misericordia consolando al triste y visitando al enfermo, que enfermo estás de la voluntad, y diciéndote: hijo mío, te compadezco; hijo mío, deploro tu desdicha, que es como decir que la lloro. Pero llorándola no puedo remediarla. Hacienda tuviste y hacienda tienes, aunque mermada por tus desahucios... Con Bálsamo te basta para ordenar tus asuntos, si quieres hacerlo. Bálsamo es un águila de la administración. Haz lo que él te diga; sométete a su tratamiento, y te salvarás.

TARSIS. – Aun para reducirnos a lo preciso y establecer un régimen de economía, necesitamos dinero, mi querido don Juan. ¿Concibe usted que a un edificio amenazado de ruina se le pueda reparar sin poner andamios, que también cuestan dinero? Lo que usted me adelanta para mi obra se lo devolveré con intereses. ¿A quién había yo de acudir sino a usted, que fue mi padrino en la pila, mi tutor en la menor edad, y ahora... no sólo el mejor, sino el más rico de mis amigos?

TORRALBA. (*Alargando una mano con gesto defensivo.*) – Párate un poco y no desbarres, Carlitos; no te vea yo entre el vulgo que cree que yo tengo el oro y el moro. Mejor que nadie conoces tú la modestia con que vivo, dentro de lo que me impone, bien entendido, mi posición social. Dios me ha dado esta posición, y es mi deber mantenerme en ella con decoro, sí, pero sin fachenda, sin pompas de ninguna clase... (Galdós, 2006,147).

No es este el momento de adentrarse en el significado de la dimensión fantástica del *Caballero encantado* (y también de *La sombra* y de la *Razón de la sinrazón*, otros dos títulos galdosianos presentes en la lista de las reescrituras caballerescas modernas), novela en la que realismo e imaginación se interrelacionan programáticamente, comenzando desde el subtítulo colocado entre paréntesis: *Cuento real ... inverosímil*²¹. Baste por ahora con recordar las palabras con las que el mismo Galdós, en dos cartas a Teodosia Gandarias, intentó justificar esta peculiar mezcla de realidad y fantasía, destinada a provocar la reprobación de más de un crítico: «... he metido unas escenas fantásticas que me sirven como artificio para introducir una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar» escribe el 17 de agosto de 1909 y «Es un método de humorismo encerrado en una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes, y que a mí, en guasa, se me ha ocurrido rematar para poder decir con la envoltura de la ficción lo que de otra manera sería imposible» añade el 2 de septiembre del mismo año (De la Nuez, 1993, 167-168, 172-173)²².

También en otras novelas del repertorio que se presenta a continuación los límites entre narración, escritura dramática, panfleto y ensayo se vuelven muy borrosos, con el caso emblemático de tres textos en prosa que van bajo los títulos de *Amadís*, *Don Tritonel de España*, y *San Jorge o La política del dragón* de Ángel María Pascual, más conocido por sus artículos periodísticos recolectados en el volumen *Glosas a la ciudad* y su libro de poemas *Capital de tercer orden*²³. Escritos en un breve lapso de cinco años, de 1943 a 1949, estas tres obras, en una constante mezcla de géneros literarios donde la narración se alterna a menudo con digresiones históricas e ideológicas y con secuencias dialogadas, con sus títulos diáfanos que remi-

²¹ El primer título era: *El Caballero encantado, historia tan verdadera como inverosímil* (carta a Teodosia Gandarias del 26 de agosto de 1909, cfr. De la Nuez, 1993, 170).

²² Es oportuno destacar, aunque sea de paso, que este componente alegórico-fantástico es de gran relevancia por el tema que nos ocupa por estar estrechamente vinculado al hipotexto declarado (los libros de caballerías y el *Quijote*).

²³ Ángel María Pascual es autor también de *Catalina* (1947), obra a medio camino entre biografía novelesca y novela histórica, en la que se rehabilita la figura del famoso conspirador romano, en abierta polémica anti-ciceroniana, a pesar de que el autor se aleja de ambas definiciones.

ten explícitamente al paradigma amadisiano y caballeresco, no pueden considerarse, a todos los efectos, novelas. Un breve fragmento del segundo capítulo del *Amadís* del escritor pamplonés, titulado significativamente *Farsa de una política sensata*, en la que el autor pasa del género narrativo de la primera parte a una estructura dramática, aclara eficazmente la libertad con la que se interpreta aquí, como en el Galdós de *El caballero*, la escritura novelesca:

La cámara del Rey. Tapices con cacerías y batallas. La bóveda, pintada de un hermoso azul, tiene estrellas de oro y ángeles tenantes de escudos de los linajes y ciudades. El Rey Lisuarte, con su corona y su cetro, sentado en el trono de plata y brocados doseles, recibe a Gandandel y Brocadán, sus consejeros de oficio. Gandandel y Brocadán son viejos, renqueantes, doctorales. Cuando se acercan hoy con paso reverencial y achacoso, no se atreven a mirar hacia el Rey. Siempre habla Gandandel mientras Brocadán asiente, gesticula y le apunta a la oreja.

EL REY LISUARTE. Estoy contento. Ya mi Reino ha vencido a todos sus enemigos. Los caballeros desconocidos que acogí en mi servicio me han rodeado de fuerza y de paz. ¿Veis cómo trayendo hasta aquí la aventura ha venido la ventura a Bretaña?

GANDANDEL. Señor: Oídmeme secretamente, porque hace muchos días os quiero hablar. Esperaba el remedio, pero me equivoqué. El mal crece y os es muy necesario tomar consejo.

EL REY LISUARTE. *Con una súbita y sorprendida inquietud.* Decidme ahora mismo. ¿Qué sucede? ¿Qué consejo debo tomar?

GANDANDEL. Yo, gracias a Dios, no haré mal a nadie, aunque lo pudiera, desde el elevado lugar en que me ha puesto vuestro real designio. Estoy, pues, libre de toda pasión. Ved, Señor, en mí solamente razón, y toda ella empleada en vuestro servicio. Oídmeme y después haced lo que os parezca; pero erraría ante Dios si ahora callase. Amadís quiere alzarse con la tierra, como heredero vuestro, siendo de extraño país. De este caballero y de los suyos sólo honra y favores recibí. Pero a vuestro servicio me debo ante todo, pues si no mi ánima iría a los infiernos. Poned urgente remedio. Aunque no lo parezca, vuestro Estado se halla en peligro.

EL REY LISUARTE. Amadís y los suyos me han servido con tanto provecho mío que puedo sólo pensar de ellos todo bien.

GANDANDEL. Es la peor señal. Si no os sirvieran lealmente, os guardaríais de ellos como de enemigos; pero los grandes servicios encierran engaño (Pascual, 2002, 43-44)

Miguel Sánchez Ortiz en el prólogo a la edición que recientemente recogió estos tres textos, por la dificultad de enmarcar con claridad esta producción menos notoria del escritor navarro, llega a calificarla, sin ninguna intención despectiva, de «artefacto narrativo» (en Pascual, 2002, 9). En realidad, la operación llevada a cabo por Pascual es menos peregrina y aislada de lo que pudiera parecer a primera vista. Antonio Jesús Gil González (1998) la ubica convenientemente dentro de una corriente literaria de posguerra que reinterpreta la caballería medieval en clave militante y nostálgica, acomodando el mito caballeresco a la historia coetánea. Si en el *Amadís* de Pascual el mismo José Primo de Rivera, fundador de la Falange Española, viene a ser la encarnación moderna del nuevo héroe de Montalvo, del *Don Tritonel de España*, cuento-panfleto publicado como el número 10 de una serie titulada «Ediciones para el bolsillo de la camisa azul», llama la atención la mayor determinación con la que el autor exhibe su concepción de la literatura como un instrumento para poner al servicio de la política, como se desprende de este comentario exhortatorio, una de las tantas digresiones de carácter ideológico presentes en el texto:

El ideal hispánico del caballero define ante todo un pueblo, la más completa acepción humana de la vida como milicia. Milicia contra la propia flaqueza, contra la injusticia ajena, contra el desorden del mundo. Cuando España decae, frente a este concepto: «la vida es milicia», podrá escribirse: «la vida es sueño». El caballero vive dentro de un clima de heroísmo, en una altiva intemperie, para una vigilancia constante cara al sol y bajo las estrellas. Su actitud valerosa, apasionada y entusiasta lleva siempre el signo de la juventud y de la abnegación. El caballero es inasequible al desaliento y no conoce el descanso. Cada triunfo se convierte en víspera de otro triunfo más difícil, y cuando muere aún puede ganar batallas cabalgando. El caballero resulta invencible porque su conducta es ejemplar. A la fama de sus hazañas precede la fama de sus virtudes superiores a las de cualquier enemigo. José Antonio ha enseñado: «Haced la propaganda con la ejemplaridad de vuestra conducta». Esta conducta no es una manera de estar o de engañar o de subir sino una manera de ser que ha renacido no ya como un ideal antiguo y solitario, sino como una realidad colectiva y permanente en la Falange (Pascual, 2002, 248).

Como se escribió muy oportunamente, el *Don Tritonel* puede clasificarse más bien de «apólogo», con «páginas literarias (estampas) muy estimables, muy en la línea más lírica del *Amadís*, pero que contiene una

doctrina falangista expresa, de catecismo casi, y que al día de hoy tiene el valor de un documento histórico» (Sánchez Ortiz en Pascual, 2002, 24).

La presentación del corpus que recopilamos se completa con una peculiar reescritura caballeresca en clave femenina la *Historia del rey transparente* de Rosa Montero. Inspirándose al motivo folklórico de la joven que disfrazada de hombre destaca por su habilidad y audacia²⁴, Rosa Montero arma caballero a la joven Leola de solo diecisiete años. Leola se batirá exitosamente bajo disfraz viril en justas y torneos y acabará luchando al lado de los cátaros «hombres de bien»²⁵.

Para concluir este excursus sobre los criterios que informan la constitución del corpus aquí recopilado, una breve mención corresponde también a las obras que se decidió descartar. Teniendo en cuenta lo peculiar de una adaptación intragenérica (¿cómo confrontar temas, motivos y paradigmas en sistemas formales tan distintos?), no se incluyeron en nuestro listado las reescrituras dramáticas (estas últimas cuando no presentes como variaciones dentro de una estructura básicamente novelesca, como los casos ya citados de *El caballero encantado* de Galdós y del *Amadís* de Pascual), ni líricas (así que *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote* de Rubén Darío²⁶ o *Sueña Alonso Quijano* de Jorge Luis Borges, sólo por citar dos de los mejores poemas sobre el mito cervantino, quedan fuera de esta reseña), ni filosófico-existencialista en la línea de *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno y de *Meditaciones del «Quijote»* de Ortega y Gasset. Por último, tampoco se tendrá en cuenta ese filón, tan exitoso hoy en día, representado por el género fantasy-caballeresco destinado a adolescentes y niños que, a pesar de estar indudablemente vinculado con temas y motivos de la tradición caballeresca medieval y del siglo XVI, dada la peculiaridad

²⁴ El motivo del *disfraz varonil* y de la doncella guerrera pertenece al patrimonio folklórico. Cfr. tipo 884B de Camarena y Chevalier (2003) y la nota n. 69 en Calvino (2020). Este motivo tuvo mucho éxito en las novelas y en el teatro de los siglos XVI y XVII. Por su presencia en la obra de Lope de Vega, v. Hornero Arjona (1937).

²⁵ En la novela de la estadounidense Kathy Acker, *Don Quixote: Which Was a Dream* de 1986, también el hidalgo cervantino disfruta de una reconversión femenina, con tanto de un Sancho Panza cuadrúpedo (un perro) que habla incesantemente. Don Quijote en la novela de la Acker es una mujer que viaja por la historia americana deconstruyendo sus mitos en búsqueda de un amor fuera de cualquier convención y moralidad. Traducción italiana: Acker (1999).

²⁶ Cfr. Tedeschi (2006).

de sus destinatarios, mantiene reglas muy propias asociadas a las simplificaciones tanto de la estructura que del lenguaje²⁷.

2. Corpus de las reescrituras modernas de los libros de caballerías y del *Quijote*

La lista de las reescrituras del corpus que se presenta (necesariamente provisoria y sujeta a incrementarse con otras aportaciones) es el resultado de las confluencias de algunos títulos señalados en las anteriores exploraciones sobre el tema de Cruz Casado (2006), Mata Induráin (2006) y Sanz Villanueva (2010, 79) con nuevas adiciones de primera mano. Del listado de Cruz Casado, una vez eliminadas las revisitaciones del género épico y las referencia a las novelas históricas y a las biografías noveladas (casos representados por la producción de Manuel Fernández y González y Vicente Blasco Ibáñez), guardamos los siguientes títulos: *Las andanzas del caballero Ramiro de Leyva* (s.f.), *Edirn y la hamadriada* (1904) y *Historia del Rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño* (1905) de Luis Valera; *Las aventuras del caballero Florestán del Palier* (1959) de Wenceslao Fernández Flórez; *Merlín y familia* (antes en gallego: 1955 y después en castellano: 1957), *La historia del caballero Rafael* y *El caballero, la muerte y el diablo* (ambos de 1956) de Álvaro Cunqueiro; *Libros de caballerías* (antes en catalán: 1957 y después en castellano 1968) y *Las aventuras del caballero Kosmas* (1981) de Juan Perucho.

De la aportación *Cervantes y Navarra: huellas vitales y literarias* de Mata Induráin (2006) descartamos aquellas reescrituras cervantinas en las que el referente quijotesco se configura como una simple y ocasional reminiscencia y mantuvimos en cambio los siguientes títulos: *Lecturas recreativas* (1946) de Prudencio Martínez; *Don Quijote en Sanfermines* (1960) de José Cabezudo Astrain; *Don Quijote en las Améscoas* de Martín Larráyo Zarranz (que se comenzó a publicar en 1954 y salió póstuma en 1993) y *Un aventurero en Tánger* (1962) de Antonio J. Onieva. Por fin, Sanz Villanueva, hablando de

²⁷ Peculiar el caso de Laura Gallego, una de las más conocidas cultivadoras del género fantasy para adolescentes y estudiosa de libros de caballería. Cfr. su tesis doctoral dirigida por Rafael Beltrán Llavador (Universidad de Valencia, 2013) sobre *El Belianís de Grecia (tercera y cuarta parte)* de Jerónimo Fernández, consultable en < <https://core.ac.uk/download/71009812.pdf> > (cons. 7/8/2021).

un verdadero «revival caballeresco» en pleno siglo XX, recuerda las dos revisitaciones caballerescas de los años cuarenta de Ángel María Pascual: *Amadís* (1943) y *Don Tritonel de España* (1947). A continuación se da el listado de las reescrituras modernas de los libros de caballerías y del *Don Quijote* hasta ahora recolectadas, organizada en orden cronológico. Insistimos en el carácter necesariamente provisional de estos datos, considerándolos como un punto de partida que necesita confirmaciones y ulteriores controles:

	Fecha	Título	Autor
1	incompleto y sin fecha	<i>Las andanzas del caballero Ramiro de Leyva</i>	Luis Valera
2	1867	<i>El caballero de las botas azules</i>	Rosalía de Castro
3	1870	<i>La sombra</i>	Benito Pérez Galdós
4	1881	<i>La desheredada</i>	Benito Pérez Galdós
5	1901	<i>El caballero encantado. Cuento real... inverosímil</i>	Benito Pérez Galdós
6	1904	<i>Edirn y la hamadriada</i>	Luis Valera
7	1905	<i>Historia del rey Ardido y la princesa Flor de ensueño</i>	Luis Valera
8	1905	<i>La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha</i>	Alonso Ledesma Hernández
9	1910	<i>La postrera salida de Don Quijote</i>	Luis Antón del Olmet
10	1910	<i>El caballero encantado y la moza esquiva</i>	Fernando Ortiz
11	1929	<i>Viviana y Merlín</i>	Benjamín Jarnés
12	1930	<i>La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez</i>	Miguel de Unamuno
13	1943	<i>Amadís</i>	Ángel María Pascual
14	1946	<i>Lecturas recreativas</i>	Prudencio Martínez
15	1947	<i>El bizarro doncel Palatino de Vandalía</i>	Manuel López Flores
16	1947	<i>Don Tritonel de España</i>	Ángel María Pascual
17	1949	<i>San Jorge o La política del dragón</i>	Ángel María Pascual
18	1954-1993	<i>Don Quijote en las Améscoas</i>	Martín Larráyo
19	1955	<i>Merlín y familia</i>	Álvaro Cunqueiro
20	1956	<i>El caballero, la muerte y el diablo</i>	Álvaro Cunqueiro
21	1956	<i>La historia del caballero Rafael</i>	Álvaro Cunqueiro
22	1957	<i>Libro de caballerías</i>	Joan Perucho

23	1959	<i>Las aventuras del caballero Florestán del Palier</i>	Wenceslao Fernández Flórez
24	1960	<i>Don Quijote en Sanfermines</i>	José Cabezudo Astrain
25	1962	<i>Un aventurero en Tánger</i>	Antonio J. Onieva
26	1969	<i>El pastor Quijotiz</i>	José Camón Aznar
27	1972	<i>Galaor</i>	Hugo Hiriart
28	1981	<i>Las aventuras del caballero Kosmas</i>	Joan Perucho
29	1995	<i>Caballero en el desierto</i>	Darío Oses
30	2003	<i>Los amigos del crimen perfecto</i>	Andrés Trapiello
31	2005	<i>Historia del rey transparente</i>	Rosa Montero
32	2005	<i>Dulcinea y el caballero dormido</i>	Gustavo Martín Garzo
33	2005	<i>Al morir don Quijote</i>	Andrés Trapiello
34	2015	<i>Don Quijote de la Mancha: puesto en castellano actual íntegro y fielmente</i>	Andrés Trapiello

Forzando un poco la mano, a los efectos de una mayor comprensión del fenómeno, se puede dividir este corpus en reescrituras *eminentemente* caballerescas, reescrituras en las que los dos hipotextos (caballeresco y cervantino) están totalmente integrados y reescrituras predominantemente cervantinas. De estas treintacinco entradas dieciséis se cualifican como revisitaciones preeminentemente caballerescas:

	Fecha	Título	Autor
1	incompleto y sin fecha	<i>Las andanzas del caballero Ramiro de Leyva</i>	Luis Valera
2	1904	<i>Edirn y la hamadriada</i>	Luis Valera
3	1905	<i>Historia del rey Ardido y la princesa Flor de ensueño</i>	Luis Valera
4	1929	<i>Viviana y Merlín</i>	Benjamín Jarnés
5	1943	<i>Amadís</i>	Ángel María Pascual
6	1947	<i>Don Tritonel de España</i>	Ángel María Pascual
7	1947	<i>El bizarro doncel Palatino de Vandalia</i>	Manuel López Flores
8	1949	<i>San Jorge o La política del dragón</i>	Ángel María Pascual
9	1955	<i>Merlín y familia</i>	Álvaro Cunqueiro
10	1966	<i>El caballero, la muerte y el diablo</i> (recopilada en libro en 1956)	Álvaro Cunqueiro
11	1956	<i>La historia del caballero Rafael</i> (recopilada en libro en 1956)	Álvaro Cunqueiro
12	1957	<i>Libro de caballerías</i>	Joan Perucho

13	1959	<i>Las aventuras del caballero Florestán del Palier</i>	Wenceslao Fernández Flórez
14	1972	<i>Galaor</i>	Hugo Hiriart
15	1981	<i>Las aventuras del caballero Kosmas</i>	Joan Perucho
16	2005	<i>Historia del rey transparente</i>	Rosa Montero

Son cuatro las novelas que se mueven sustancialmente en una zona fronteriza entre los dos géneros, caballeresco y cervantino: las tres reescrituras galdosianas y *El caballero encantado* de Fernando Ortiz:

	Fecha	Título	Autor
1	1870	<i>La sombra</i>	Benito Pérez Galdós
2	1881	<i>La desheredada</i>	Benito Pérez Galdós
3	1909	<i>El caballero encantado. Cuento real ... inverosímil</i>	Benito Pérez Galdós
4	1910	<i>El caballero encantado y la moza esquiva</i>	Fernando Ortiz

Quince en total las reescrituras del *Don Quijote*:

	Fecha	Título	Autor
1	1867	<i>El caballero de las botas azules</i>	Rosalía de Castro
2	1910	<i>La postrera salida de Don Quijote</i>	Luis Antón del Olmet
3	1915	<i>La razón de la sinrazón</i>	Benito Pérez Galdós
4	1930	<i>La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez</i>	Miguel de Unamuno
5	1946	<i>Lecturas recreativas</i>	Prudencio Martínez
6	1954-1993	<i>Don Quijote en las Améscoas</i>	Martín Larráyo
7	1960	<i>Don Quijote en Sanfermines</i>	José Cabezudo Astrain
8	1962	<i>Un aventurero en Tánger</i>	Antonio J. Onieva
9	1969	<i>El pastor Quijotiz</i>	José Camón Aznar
10	1995	<i>Caballero en el desierto</i>	Dario Oses
11	2003	<i>Los amigos del crimen perfecto</i>	Andrés Trapiello
12	2004	<i>Al morir don Quijote</i>	Andrés Trapiello
13	2005	<i>Dulcinea y el caballero dormido</i>	Gustavo Martín Garzo
14	2015	<i>Don Quijote de la Mancha: puesto en castellano actual íntegra y fielmente</i>	Andrés Trapiello
15	2015	<i>El final de Sancho Panza y otras suertes</i>	Andrés Trapiello

Además de señalar la buena salud que aún disfruta el género caballeresco, incluso en sus modernas reescrituras, a partir de un rápido examen de las tablas propuestas, es posible constatar una continuidad sustancial del corpus recopilado a lo largo de todo el siglo XX y principios del XXI, con picos de mayor intensidad para la literatura caballeresca entre los años 40 y 50 del siglo XX con el resurgir del tema heroico en el idearium falangista (cfr. Pascual, Fernández Flórez)²⁸ y una incipiente reacción contra la voga de la literatura realista y social (cfr. Perucho y Cunqueiro)²⁹. Escribe el mismo Perucho: «Mi primera novela, *Llibre de cavalleries*, se publicó en 1957. El mismo año que Álvaro Cunqueiro publicaba *Merlín y familia*. Fue una reacción contra la literatura documental que, curiosamente, partió de dos autores pertenecientes a dos culturas que no eran oficiales» (Declós 1982). En torno a los años 2000-2015, en cambio, se nota un incremento de las reescrituras cervantinas debido al aproximarse de las celebraciones del cuarto centenario de la publicación de la primera parte (1605) y de la segunda parte del *Quijote* (1615). Es interesante también constatar cómo para Galdós, Perucho, Pascual y Cunqueiro el paradigma caballeresco se repite en más de una novela, mostrándose así como una opción narrativa absolutamente no ocasional y confirmando que el patrón caballeresco, con la recreación nostálgica de un mundo mítico, su estructura itinerante basada en la *quête* (entendida sobre todo como una búsqueda de identidad) y la compresencia del binomio *militia et amor* (trama aventurerosa y sentimental), sigue revelándose, tanto en su dimensión épico-heroica como paródica, muy resistente y productivo.

²⁸ Sobre literatura y falange, v. la antología con introducción de Mainer (1971).

²⁹ Pere Gimferrer en su prólogo a la edición de 1986 de *Libro de caballerías* de Joan Perucho recuerda que en torno a los años 50 un nutrido grupo de autores, no solo españoles, se dedicaron a lo fantástico en sus distintas formas y cita a Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Rafael Sánchez Ferlosio en su *Industrias y andanzas de Alfanbui* (Gimferrer, 1986, 1).

3. El proyecto *Mapping Chivalry* y la base de datos *Amadís siglo XX*: una herramienta digital de las reescrituras modernas de los libros de caballerías y del *Quijote*

El proyecto de investigación *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th century: a Digital Approach* financiado en 2020 por el MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca) apunta a la construcción de una plataforma polifuncional sobre los libros de caballerías. *Mapping Chivalry* se presenta como un sistema integrado, formado por cuatro ambientes digitales interconectados: *Mambrino Digital Library*, *MeMoRam*, *TeatroCaballeresco* y *Amadís siglo XX*, a cargo respectivamente de las Universidades de Verona, Trento, Salerno y Roma. Cada portal constituye una herramienta específica para el conocimiento del género caballeresco: la *Mambrino Digital Library* apunta a la construcción de una biblioteca digital de libros de caballerías italianos de inspiración española; el proyecto *MeMoRam* tiene como objeto crear una plataforma que recoja los principales motivos de libros de caballerías y *TeatroCaballeresco* se propone crear un database del corpus de las piezas de teatro áureo de inspiración caballeresca. Por la cronología de la materia caballeresca tratada, *Amadís siglo XX* es el cuarto portal de *Mapping*, ya que, partiendo del impacto que la poética de inspiración caballeresca tuvo en la narrativa de los siglos XX y XXI, como anteriormente demostrado, tiene como objetivo recopilar y poner a disposición de los usuarios el corpus de las reescrituras modernas de los libros de caballerías, incluyendo, por las razones ya aclaradas, las reescrituras de *Don Quijote*. *Amadís siglo XX* quiere ser básicamente un archivo bibliográfico digital de carácter dinámico: por un lado, las fichas que componen el archivo contienen los metadatos asociados a cada obra del corpus; por otro, comparten a nivel estructural informaciones que remiten a los demás portales de *Mapping*, consintiendo la búsqueda cruzada de los hipotextos caballerescos del siglo XVI relacionados con cada reescritura.

Con respecto a la metadatación, las fichas digitales bibliográficas apuntan a proporcionar toda información pertinente sobre el texto, articulándola en trece campos:

- 1) título de la obra
- 2) autor
- 3) texto utilizado para la edición digital
- 4) año de publicación
- 5) obras de referencia
- 6) idioma
- 7) sinopsis
- 8) enlace al formato pdf de las primeras ediciones (cuando no protegidas por derechos de autor, en caso contrario con sola vista previa de algunos capítulos) o de las ediciones críticas de las obras
- 9) imagen de la portada de la primera edición (también enlazable con la edición de la obra)
- 10) anotaciones
- 11) otras ediciones / traducciones
- 12) fuentes
- 13) bibliografía crítica

La relación entre los contenidos del portal *AmadissigloXX* y los otros proyectos de *Mapping* se da por medio de unos identificadores únicos, que indicamos en la ficha en la sección «Obras de referencia».

A través del portal se puede acceder a la edición crítica de las obras del corpus de la caballería moderna, disponibles en formato PDF y descargables por medio de enlaces directos. Junto a ello, se facilitan también a los usuarios las imágenes de la portada de la primera edición de cada obra y, lo que es de sumo interés para el especialista, se proporcionan las entradas de la literatura crítica con enlaces en los varios repositorios y agregadores de artículos en acceso abierto (Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, Dialnet, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, etc.) o cuya disponibilidad ha sido permitida previo consentimiento de los mismos autores.

Especialmente importantes con respecto a la materia que nos ocupa se revelan los campos «anotaciones» y «fuentes»: en ambos se permite detallar informaciones relativa a la génesis de las obras, a menudo interrelacionada con el tema de la reescritura y de la manipulación del canon literario, y a la complejidad del juego hipotextual presente. A modo de ilustración se muestran a continuación el campo «anotaciones» y «fuentes» de la ficha Juan Perucho, *Libro de caballerías*:

Anotaciones: *Libro de caballerías*, publicado en catalán en 1957 con el título de *Llibre de cavalleries*, es la primera novela de Joan Perucho, traducida en castellano en 1968, probablemente por el mismo autor. Como escribe Puigverd (2003): «[El] origen familiar [de Joan Perucho], de padre catalán y madre castellana, le hacían sentirse portavoz de ambas culturas, pero ninguna de las dos llegó a considerarlo verdaderamente suyo». Josep Maria Espinàs no considera que *Libro de caballerías* pueda atribuirse a carta cabal al género novelesco, razón por la que Patricio Rigobon utilizó para *Libro de caballerías* la fórmula «poema en prosa» (Espinàs 1990, 22; Rigobon, 1995, 163). En su primer lanzamiento *Libro de caballerías* no tuvo mucho éxito. Eran los «años de la llamada poesía social, de la llamada novela social, del llamado compromiso literario» (Gimferrer, 1986, 1) y a pesar de que un nutrido grupo de escritores en aquellos años cultivaban, dentro y fuera de España, una literatura antirrealista en sus distintas formas (Calvino, Cunqueiro, Borges, Bioy Casares y el Sánchez Ferlosio de *Industrias y andanzas de Alfamburá*) la primera novela de Perucho pasó desapercibida. Escribe el mismo Perucho: «Mi primera novela, *Llibre de cavalleries*, se publicó en 1957. El mismo año que Álvaro Cunqueiro publicaba *Merlín y familia*. Fue una reacción contra la literatura documental que, curiosamente, partió de dos autores pertenecientes a dos culturas que no eran oficiales» (Declós, 1982)

Fuentes: Marcada por una fuerte intertextualidad (el mismo Perucho declaró que sus obras venían de «la erudición, no de la cultura popular»), la crítica cita entre sus fuentes más explícitas obras de distintos géneros: histórico, didáctico y novelesco, destacando la *Crónica o descripción dels fets e hazanyes del inçlyt Rey Don Jaume Primer, Rey d'Aragó, de Mallorques e de València* (1325-1328) de Ramón Muntaner (1265-1336), el *Llibre de l'Orde de Cavaleria* de Ramon Llull (1274-1276, autor que se cita en el cap VII del mismo *Llibre*), el *Tirant lo blanc* de Johanot Martorell, 1490, traducido al castellano en 1511). Martín de Riquer añade a estos tres hipotextos la novela catalana *Curial e Güelfa* (1456) y la *Histoire du petit Jehan de Saintré* (1452) de Antoine de la Sale. La obra, a pesar de su título, reelabora la materia caballeresca con gran libertad, configurando un viaje no solo en el espacio sino en el tiempo, con desplazamientos hacia el pasado, que nos llevan a la época de Benedicto XIII (antipapa vivido entre 1328 y 1423 y a la expansión de la corona de Aragón en el Mediterráneo oriental. Entre los tópicos característicos del género caballeresco encontramos: el viaje a tierras lejanas asociado a una quête, el rescate de un territorio usurpado por un tirano, el final feliz con el casamiento del protagonista Tomás Safont (o Çafont) con la princesa de Armenia, Blanca de Salona, la presencia del don mágico (un anillo que hace invulnerable a quien lo lleva). Entre los textos citados destacan, en particular, sus coincidencias con el *Tirant lo blanc*.

Es evidente que por ahora la primera ventaja de este database es su posible constante implementación y actualización bibliográfica. Como ya dicho el corpus de las reescrituras caballerescas y del *Quijote* es susceptible de crecer en modo significativo con respecto a la recopilación que aquí se presenta, que debe entenderse exclusivamente como una primera aproximación a una materia aún por estudiar en su conjunto. La accesibilidad a los textos permitirá, sucesivamente, comparar las nuevas estructuras narrativas con el paradigma caballeresco del siglo XVI, así como estudiar los diferentes grados de reescritura del nuevo corpus (imitación, actualización del género medieval, parodia) para proceder, como en *MeMoRam*, a un repertorio específico de motivos de la caballeresca del los siglos XX y XXI, como el viaje no solo por distintos espacios geográficos, sino por distintos tiempos cronológicos que permite al protagonista cumplir saltos en el tiempo y pasar de su presente mediocre y anodino a un pasado caballeresco, aventuroso y heroico³⁰.



Bibliografía citada

- Acker, Kathy, *Don Chisciotte*, traducción italiana de Cristiana Mennella, Shake edizioni, Milano, 1999.
- Montalvo, Garci Rodríguez de, *Amadís de Gaula*, en Gayangos, 1963, 1-402.
- Aramburu, Fernando, «El *Quijote* de Trapiello», *El País*, 11/06/2015. URL: <https://elpais.com/elpais/2015/06/11/opinion/1434035664_817192.html> (cons. 1/10/2021).

³⁰ En ocasiones, los viajes entre distintos mundos o en el tiempo se realiza a través el recurso del pasaje a través de un espejo maravilloso o de un seto. Cfr. por el primer caso Galdós (2006, 166); por el segundo Perucho (1976, 155): «Una baldosa del comedor, que era la habitación donde acostumbraba a permanecer Monsieur Dupont, saltó con fuerza y dejó paso a unos negrísimos brotes de hiedra, que ascendieron rápidamente por las paredes hasta conseguir agarrarse al techo, formando como una especie de reja vegetal. Monsieur Dupont introdujo el paraguas entre ramas, separándolas, y salió a través de la abertura».

- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1977.
- Cacho Bleca, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.
- Calvino, Italo, *Fiabe italiane, raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Mondadori, 2020.
- Camarena, Julio; Chevalier, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, IV, 2003.
- Cara, Giovanni, «Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo», *Artifara*, 2 (2003).
- Cayuela, Anne, «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticón*, 79 (2000), 37-46.
- Cejador y Frauca, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana* (1917), Madrid, Gredos, 1972.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes 1605-2005, dir. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1998.
- Cruz Casado, Antonio, «El mundo cavalleresco medieval en algunas novelas españolas del siglo XX», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, XII (2006), 97-106.
- De la Nuez, Sebastián, *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander* (1907-1915), Santander, Concejalía de Cultura, 1993.
- Delclós, Tomás, «Joan Perucho consigue su tercer premio con una novela de caballería», en *El País cultura*, 21/11/1982. URL: < <https://el-pais.com/diario/1982/11/21/cultura/> > (cons. 12/09/21).
- Demattè, Claudia, «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías», *Los segundones: importancia y valor en el teatro aurisecular*, eds. A. Cassol, B. Oteiza, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Domino, Maurice, «La réécriture du texte littéraire: mythe et réécriture», en «La réécriture du texte littéraire», *Semen. Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, ed. T. Aron, 3 (1987), 13-41.
- Eisenberg, Daniel, *Castilian romances of chivalry in the sixteenth century, a bibliography*, London, Grant & Cutler, 1979.

- Eisenberg, Daniel; Marín Pina, María del Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. Disponible también versión digital Centro Virtual Cervantes, < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0f8> > (cons. 19/7/2021).
- Espinàs, Josep María, «Introducción», en Perucho, Joan, *Rosas, diablos y sonrisas. La sonrisa de Eros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- Fantappiè, Irene, *Riscritture*, en *Letterature comparate*, ed. F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014.
- García, Luis Miguel, «Realismo alegórico y pensamiento político en *El caballero encantado* de Galdós: hacia el realismo mágico», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 124 (2011), 95-108.
- García Carranza, Araceli, *Bio-bibliografía de Fernando Ortiz*, La Habana, Instituto cubano del libro, 1970.
- Gayangos, Pascual de, *Libros de caballerías: con discurso preliminar y un catálogo razonado* (catálogo pp. lxxiii-lxxxvii), Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, t. 40, 1963.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gil González, Antonio Jesús, «El mito caballeresco en la novela falangista: el *Amadís* de Angel María Pascual», en *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996, coord. por A. Navarro González, J. C. Pueo Domínguez, A. Saldaña Sagredo, T. Blesa, Zaragoza, Asociación española de semiótica, 1998, II, 472-475.
- Gimferrer, Pere, *Prólogo*, en Joan Perucho, *Libro de caballerías*, Madrid, Alianza, 1986.
- Gómez Redondo, Fernando, «La literatura caballeresca castellana medieval», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías, [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009]*», Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 53-79. Versión digital del Centro Virtual Cervantes, URL:

- < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng571> >
(cons. 19/7/2021).
- Hornero Arjona, Jaime, «El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 39, 2, (1937), 120-145.
- Lucía Megías, José Manuel, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. XI. El último libro de caballerías castellano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 48 (1998), 309-356.
- , «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», in *Edad de oro*, 23 (1999), 9-60. Versión digital del Centro Virtual Cervantes en la URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3s1> > (con. 19/7/2021).
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- , «Los libros de caballerías y la imprenta», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009], Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 95-120, 2008. Versión digital del Centro Virtual Cervantes en la URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng571> > (cons. 19/7/2021).
- Mainer, José Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.
- Martín Romero, José Julio, «Sobre el endriago amadisiano y sus descendientes caballerescos», en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, eds. J. M. Fradejas, D. Dietrick, D. Martín y M. J. Díez, 2 vols., Valladolid, Ayto de Valladolid - Universidad de Valladolid, 2010, Valladolid, 1283-1298.
- Mata Induráin, Carlos, «Cervantes y Navarra: huellas vitales y literarias», en *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, eds. A. Parodi, J. D'Onofrio y J. Diego Vila, 2006, 623-630.
- Molina Porras, Juan, «Lo fantástico oriental y la parodia de lo maravilloso en la narrativa breve de Luis Valera», en *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, ed. M. Kunz y otros, México, Oro de la noche, 2006. Versión digital del Centro Virtual Cervantes disponible en la URL: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-fantastico-oriental-y-la-parodia-de-lo-maravilloso-en-la-narrativa-breve-de-luis-valera/html/4026e0dd-3556->

- [4b63-9d7f-71958b89b2ca_2.html](#) > (cons. 26/7/2021).
- Ortiz, Fernando, *El caballero encantado y la moza esquiva (Versión libre y americana de una novela de Don Benito Pérez Galdós)*, La Habana, Imprenta la Universal, 1910.
- Pascual, Ángel María, *Amadís, San Jorge o La política del dragón, Don Tritonel de España*, prólogo de Miguel Sánchez Ortiz, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2002.
- Pérez Galdós, Benito, *El caballero encantado. Cuento real ... inverosímil*, Madrid, Editorial Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando, 1909.
- , *El caballero encantado. Cuento real ... inverosímil*, ed. J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2006.
- Perucho, Juan, *Libro de caballerías*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Puigverd, Antoni Puigverd, «Elogio de la ambigüedad», *El País*, 1/11/2003. URL: < https://elpais.com/diario/2003/11/02/catalunya/1067738848_850215.html > (cons. 12/9/2021)
- Rigobon, Patrizio, «Postfazione», en *Il libro dei cavalieri*, Biblioteca del vascello, Robin edizioni, Roma, 1995, 163-166.
- Sáez, Adrián, «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117 (2013), 159-176, URL: < <http://journals.openedition.org/criticon/237> > (cons. 26/7/2021).
- Sanz Villanueva, Santos, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.
- Sarmati, Elisabetta, «Recensione a *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadís de Gaula*, a c. di A. Bognolo, G. Cara e S. Neri, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 664», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 17 (2014), 262-268.
- , «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha. Puesto en castellano actual por Andrés Trapiello*, Austral educación / Destino, 2018, 11-39.
- , «Motivos caballerescos y reescritura paródica: el *Florestán del Palier* (1959) de Wenceslao Fernández Flórez», *Historias Fingidas*, 8 (2020), 257- 273, < <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/154> > (cons. 1/10/2021).
- Simón Díaz, José Simón, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC,

- 1953, III, 959-1044.
- Tedeschi, Stefano, «Ruben Darío e Don Quijote: la costruzione di una figura di intellettuale», *Critica del testo*, 1-2 (2006), 403-411.
- Thomas, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula, and its Extension and Influence Abroad*, Cambridge, University Press, 1920.
- Trapiello, Andrés, *Las vidas de Miguel de Cervantes. Una biografía distinta*, Barcelona, Destino, 1993.
- , *Al morir don Quijote*, Barcelona, Destino, 2004.
- , *El final de Sancho Panza y otras suertes*, Barcelona, Destino, 2015a.
- , *Don Quijote de la Mancha: puesto en castellano actual íntegra y fielmente*, Austral, Barcelona, 2015b.
- Valera, Luis, «Edirn y la hamadríada», *Blanco y negro*, 14, 678 (1904), 2-4.
- , «Historia del Rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño», en *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, ed. Juan Molina Porras, Madrid, Cátedra, 2006, 440-441.
- Valero, Juan, Eva M., «Fernando Ortiz frente al panhispanismo en *El caballero encantado y la moza esquivada*», *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 9 (2009), 115-128.
- , «De Benito Pérez Galdós a Fernando Ortiz, una reescritura americanista», *Caravelle*, 113 (2019), 173-190.
- Viñalet, Ricardo, «*El Caballero Encantado* en la óptica cubana de Fernando Ortiz: un enfoque sociopolítico regeneracionista en 1910», en *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, eds. C. Y. Arencibia Santana, M. del P. Escobar Bonilla, R. M. Quintana Domínguez, La Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2000, 673-684
- Viñas, Elena, «El *Quijote* en castellano actual, favor o traición», *El Imparcial*, 2/6/2015,
URL: < <https://www.elimparcial.es/noticia/152039/cronica-cultural/el-quiote-en-castellano-actual-favor-o-traicion.html> > (cons. 26/7/2021).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Edición crítica y estudio de *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (Sevilla, 1546)

Giada Blasut
(Università di Verona)



Institución

Università di Verona – Universidad Complutense de Madrid

Contacto

giada.blasut@univr.it – blasutgiada@gmail.com

Directores

Anna Bognolo, José Manuel Lucía Megías

Fecha prevista de defensa

2023

Palabras clave

Silves de la Selva, Pedro de Luján, libros de caballerías castellanos, ciclo de Amadís de Gaula

Resumen

La presente tesis doctoral aspira a ofrecer la edición crítica y el estudio de la duodécima parte del ciclo de *Amadís de Gaula*, el libro de caballerías castellano *Silves de la Selva* (Sevilla, Dominico de Robertis 1546), del autor, abogado e impresor Pedro de Luján.

Específicamente, la tesis estará compuesta por tres partes principales: la biografía del escritor, donde se aclararán nuevos aspectos de su vida particular y laboral a raíz de la localización de documentación inédita que

permite ampliar el periodo documental hasta 1598; el estudio literario del texto, al fin de ofrecer un análisis de sus estructuras y peculiaridades narrativas; y, por fin, la edición crítica de la novela, la primera publicada mediante criterios ecdóticos actuales. Una de las peculiaridades más destacadas de la edición crítica concierne a la elección de su texto base; ya no la *editio princeps* (1546) –como es usual para este género narrativo–, sino la segunda edición, impresa en 1549 en la misma casa tipográfica. Los documentos dan fe de que el autor del *Silves de la Selva*, Pedro de Luján, que era sobrino de Dominico de Robertis, había heredado la gestión del taller tras la muerte del fundador. Por esta razón y sobre la base de las variantes textuales reseñadas durante la *collatio* de las dos ediciones de la novela, se reconoce la segunda edición del texto (Sevilla, 1549) como representante de la última voluntad del autor.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



El *Pierres de Provença* català: estudi i edició crítica de l'imprés de 1650

Vicent Pastor Briones
(Universidad de Alicante)

§

Institución

Universidad de Alicante

Contacto

vpb11@alu.ua.es

Directora

Marinela García Sempere

Fecha de defensa

14 septiembre 2018

Enlace repositorio institucional

<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/98848>

Palabras clave

Pierres de Provença, narrativa caballeresca breve, edición crítica, estudio

Resumen

La tesis consta de dos partes: el estudio del texto desde diferentes perspectivas y la edición crítica del mismo. La justificación inicial básica es que se trata de uno de los pocos textos de narrativa en prosa del siglo XVII que se suele recoger en las historias de la literatura catalana que aún no

había sido estudiado de forma monográfica, ni había sido objeto hasta la fecha de una edición crítica.

La introducción a la tesis supone un estado de la cuestión que hace un repaso de las aportaciones al estudio de la novela *Pierres de Provença* desde la historiografía literaria catalana, complementado con estudios procedentes de la filología hispánica y francesa.

La primera parte del estudio está dedicada al texto original francés, del cual derivan en sucesivas traducciones el texto castellano y el catalán. Se ha trabajado primero aspectos como el origen del texto, la datación, la autoría, la lengua utilizada, etc. A continuación, se ha llevado a cabo un exhaustivo estudio de las aproximaciones genéricas a la novela, concluyendo que se trata de una novela que va más allá de la mera etiqueta caballerescas y hunde sus raíces en otros géneros como el sentimental, el bizantino y el hagiográfico. En estrecha relación con el apartado anterior, hemos analizado los temas más habituales que recoge la novela para tratar de situar en una o más tradiciones, como efectivamente ha sido, para localizar las distintas fuentes en que se ha inspirado el anónimo autor del texto. Por último, en este primer bloque del estudio, hemos estudiado la repercusión de la obra en obras posteriores desde del siglo XVI al siglo XX, no sólo en la literatura, sino también en la música y en la artes plásticas.

La segunda parte del estudio se centra ya en el texto catalán, objeto de nuestra tesis. Se trata de la edición que imprimió Sebastián de Cormellas en 1650 en Barcelona. Hemos querido situar su aparición en el contexto cultural de la Barcelona de aquel tiempo, desde el punto de vista de la tradición de lectura de los diferentes tipos de textos caballerescos. A continuación, hemos repasado la transmisión del texto desde el texto francés: las dos redacciones conocidas conservadas en cinco manuscritos distintos, las ediciones francesas de finales del siglo XV e inicios del XVI que sirvieron de base a la primera traducción al castellano de 1519, así como las ediciones castellanas desde esta fecha hasta la publicación de la edición catalana ya citada. En este punto era fundamental llevar a cabo una investigación exhaustiva de repertorios bibliográficos y archivos para establecer un catálogo definitivo de las ediciones catalanas conservadas, punto de partida de la colación de textos que nos permitiera fijar críticamente el texto a partir del texto base de 1650. El texto va precedido

de un estudio lingüístico y de un estudio comparativo entre el original francés, el texto castellano intermediario y el texto catalán definitivo para explicar la filiación entre las ediciones en las tres lenguas.

Por lo que a las conclusiones se refiere, y siguiendo el orden de los apartados antes mencionados, cabe decir que:

1) *Pierres de Provença* es un texto poco y mal estudiado no sólo desde la filología catalana, sino desde la española y la francesa. La aportación global desde los estudios catalanes es prácticamente insignificante, posiblemente por no tratarse de un texto original en catalán y porque su período literario –a mal llamada Decadència– ha pesado en su contra.

2) Se trata de un texto que sigue sin desvelar las incógnitas que rodean a su autor, datación, lugar de composición, etc. Se acepta que estamos ante un texto que debió ser escrito en el segundo cuarto del siglo XV por un autor que nació en el sur de Francia, y debió escribir en francés y no en provenzal.

3) Se trata de un texto que acaba incluido en la nómina de textos que conforman el corpus de la narrativa caballeresca breve, pero esta adscripción es parcial y sólo unos pocos de esos textos presentan una afinidad genérica relevante con el *Pierres de Provença*. Más allá de la ambientación relativamente caballeresca, nos encontramos ante un relato que navega por otros cauces genéricos: la novela sentimental / novela idílica, la novela de aventuras o bizantina y la novela hagiográfica.

4) Esta novela es analizable desde diversos géneros porque se la puede asociar a diferentes obras con las que comparte un número de elementos temáticos. En función de las conexiones temáticas, podemos ver su relación con fuentes clásicas, orientales, europeas, etc., después de analizar un amplio conjunto de temas y motivos que afinan mucho más su particular relación con obras como *Clamades y Clarmonda*, *Canamor y Turián*, *París y Viana*, etc.

5) La repercusión de la obra ha sido discreta fuera de la geografía francesa, pero continua y en diferentes campos. En nuestro país se puede rastrear su huella en obras como el *Curial e Güelfa*, el *Quijote* o en la obra de Lope de Vega, *Los tres diamantes*. En Francia ha dado origen o inspirado un gran número de textos de todo tipo, así como composiciones musicales, etc.

6) La obra no aparece *ex nihilo* en un contexto cultural ajeno a los textos de caballerías sino en un ambiente donde desde los textos artúricos de los siglos XII-XIII hasta las últimas producciones francesas y castellanas de finales del XV y principios del XVI eran apreciadas en el dominio lingüístico catalán.

7) La transmisión del texto se explica de la siguiente manera: a partir de la redacción corta representada por el ms. C o la edición francesa de 1470, el texto se traduce al castellano en 1519 y de ésta –de cualquiera de las ediciones posteriores del siglo XVII, que son prácticamente facsimilares– deriva la edición catalana de 1650.

8) Hemos establecido un catálogo de once ediciones catalanas, de las cuales se conservan ocho, constatando durante la investigación los frecuentes errores de datación que aparecen en los catálogos bibliográficos y de las bibliotecas.

9) El estudio lingüístico nos revela un texto en un estadio evolutivo anterior al siglo XVII como se deduce de la presencia significativa de arcaísmos y occitanismos, de la ausencia casi absoluta de castellanismos y del uso de estructuras gramaticales y aspectos morfológicos que no casan con un texto del siglo en que se publicó esta edición, sino con el anterior.

10) El cotejo del texto base de 1650 con todas las ediciones catalanas posteriores conservadas refleja por un lado una gran fidelidad al texto base y por otro lado que las ediciones que se alejan más de aquel son las de Figueró (finales XVII) y Rovira (mitad XVIII), pero en ningún caso encontramos variantes que marquen cambios relevantes respecto de la primera edición, puesto que en el noventa por cien de los casos afectan a la ortografía.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Traducción y reescritura áureas: el *Espejo de caballerías*

María Rodríguez García
(Universidad de Jaén)

§

Institución

Universidad de Jaén

Contacto

mariardrguzg@gmail.com

Director

José Julio Martín Romero

Fecha prevista de defensa

2024

Palabras clave

Libros de caballerías, poemas caballerescos, *Espejo de caballerías*, *Orlando enamorado*, Boiardo.

Resumen

El objeto principal de la investigación propuesta es realizar un estudio comparativo entre *Orlando enamorado* (1495) de Matteo Maria Boiardo y el primer libro de *Espejo de caballerías* (1525) de Pedro López de Santa Catalina. El *Espejo de caballerías* es una reescritura al castellano del poema de Boiardo y otros textos italianos. Entre sus particularidades encontramos que López de Santa Catalina decide trasladarlo del verso a la prosa, lo cual provoca cambios sustanciales que serán objeto de nuestro análisis. Y, por otro lado, resulta de especial interés estudiar otros aspectos

que presentan también profundos cambios, como el tratamiento que se hace en la obra castellana de la temática religiosa o la amorosa y, de igual manera, la caracterización de los personajes. Dichas alteraciones logran que la obra, que se nutre de materia caballerescas italiana (país donde existe una preferencia por el poema caballeresco), se acabe insertando en el amplio corpus de los libros de caballerías castellanos. Se pretende, pues, abordar un estudio en profundidad de la reescritura castellana del *Orlando enamorado*. La investigación planteará un acercamiento crítico a cuestiones poco analizadas hasta el momento y este planteamiento permitirá una profundización en aspectos susceptibles de estudio, resaltando la complejidad y riqueza del texto.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



La religión en la literatura caballeresca: de los Reyes Católicos a Carlos I

Juan José Sánchez Martínez
(Universidad de Jaén)



Institución

Universidad de Jaén

Contacto

jjsm0008@red.ujaen.es

Director

José Julio Martín Romero

Fecha prevista de defensa

2025

Palabras clave

Religión, libros de caballerías, política, Reyes Católicos, Carlos I

Resumen

El proyecto de tesis propone el estudio de la evolución del componente religioso en la literatura caballeresca y el análisis de cómo la orientación ideológica marcó la narrativa de ficción de ese periodo. El corpus de obras estudiadas estará formado por los principales ciclos caballerescos compuestos e impresos entre el reinado de los Reyes Católicos (1475-1516) y el comienzo del reinado de Carlos I (1516-1556), partiendo del amadisiano, ciclo fundador del género. En el apartado religioso, este es un momento de gran importancia dadas las reformas eclesíásticas que se

producen y los vaivenes de convivencia religiosa que tuvieron lugar, primero, durante el reinado de los Reyes Católicos, con el fin de la Reconquista y, posteriormente, con el asentamiento del Imperio y la reforma protestante en tiempos de Carlos I. Además, también se tendrá en cuenta el desarrollo de lo religioso en la narrativa caballerescas breve y en los textos artúricos, antecedentes y fuente de inspiración, estos últimos, de los libros de caballerías castellanos.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



La unidimensionalidad, planicidad y modularidad como conceptos articuladores en la narrativa caballerescas breve. Un análisis desde la propuesta de Max Lüthi.

Agustín Tonatihu Torres Miranda
(Universidad Nacional Autónoma de México)



Institución

Universidad Nacional Autónoma de México

Contacto

torresmiranda@gmail.com

Director

Axayácatl Campos García-Rojas

Fecha prevista de defensa

2023

Palabras clave

Narrativa caballerescas breve, características, folclor, Max Lüthi

Resumen

El objetivo de esta investigación es estudiar la configuración y características de doce obras de la narrativa caballerescas breve (la *Corónica del Çid Ruy Díaz*, la *Historia de Enrique fñ de Oliva*, la *Historia de la Reina Sebilla*, la *Crónica del Conde Fernán González*, *El libro del rey Canamor*, la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, la *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofre*, la *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza*, la *Historia de la Poncella de Francia*, la *Historia del Emperador Carlomagno* y los *Doce Pares de*

Francia, la Historia de Clamades y Clarmonda, y La historia del noble cavallero París y de la donzella Viana), a partir de los postulados del teórico Max Lüthi. Este investigador formuló una serie de características del cuento folclórico algunas de las cuales se encuentran en estas obras. No se pretende probar la presencia de atributos folclóricos en ellas –algo que ya ha sido señalado suficientemente en otros estudios–, sino encontrar rasgos genéricos propios de este *corpus* a partir de conceptos como la unidimensionalidad, la planicidad y la modularidad.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Vicent Pastor i Briones, *Pierres de Provença (1650): estudi i edició crítica*, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions Abadía de Montserrat, 2020.

Rafael Beltrán Llavador
(Universitat de València)

Soledad Castaño Santos
(Universitat de València)



El muy noble caballero Pierres de Provenza, hijo del conde de Provenza, y la muy linda Magalona, hija del rey de Nápoles, son los protagonistas de una novelita medieval, de origen francés, cuyos primeros testimonios datan del siglo XIV, y que mantuvo su vigencia hasta el siglo XIX en diferentes lenguas (francés, castellano, catalán, italiano, inglés, polaco, ruso...), dentro de sus correspondientes tradiciones literarias y adaptándose a distintos formatos (además del textual, el musical o el teatral).

Hay que destacar la feliz idea de editar críticamente por vez primera el texto catalán de *Pierres de Provença* (Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1650), dentro de la prestigiosa «Biblioteca Sanchis Guarner». Vicent Pastor i Briones, autor de algunos trabajos previos sobre la misma obra, es el responsable de esta edición, que viene precedida por un completo estudio en el que no se limita a recoger datos sobre la tradición catalana del texto, sino que la presenta en su contexto europeo, desde sus orígenes franceses. Nieves Baranda ya decía, en 1990, refiriéndose al libro castellano homónimo, que no existía ninguna edición moderna ni se había hecho ningún estudio que le dedicara especial atención. Más de treinta años después, el panorama ha cambiado en lo que respecta a estudios

extranjeros y también a estudios hispánicos. Con este trabajo, en concreto, se cubre el vacío principal respecto a la tradición catalana de la obra y, a la vez, se lanza un reto para la necesaria edición crítica del texto castellano, con confrontación de testimonios, que todavía resta pendiente, aunque vendría precedida de las buenas ediciones sobre testimonios únicos de la propia Baranda (1995), Vargas Díaz-Toledo (2013) y Romero-Nieva (2017).

Pierres de Provença no es seguramente la más importante de las veinte historias caballerescas publicadas en la Península entre finales del siglo XV y el XVI, muchas de ellas en castellano o catalán. En opinión de Baranda, *Partinuples* (o *Partinobles*, en catalán), seguramente porque reelabora un mito clásico, el de Cupido y Psique, que otorga a la historia una profundidad y densidad especiales, sería el mejor entre esa serie de relatos breves que cuenta, sin embargo, con varias joyas preciosas o semipreciosas. *Pierres de Provença*, con todo, con sus entrecruzamientos y enlaces de motivos literarios, algunos de ellos orientales y exóticos –examinados pormenorizadamente por Xiomara Luna (2013)–, es una novelita de singular interés. Gozó, además, de un incontestable éxito en toda Europa, continuado hasta el siglo XIX, cuando, amén de su pervivencia como texto, pasó como cuento a la tradición popular oral (al menos a la castellana), y llegó incluso a ser recreada teatral y musicalmente, como estudiaron García Collado (1994) y Romero Nieva (2017).

La primera parte del Estudio (pp. 15-218), previo a la Edición, se centra en el texto francés de manera generosa y necesariamente extensa (pp. 33-144). Partiendo del hecho de que muchas de las ficciones medievales hispánicas, y más si son de narrativa breve, tienen raíces francesas y de que la ficción autóctona es excepcional, tomemos esa dependencia –parece decir el autor– desde el lado positivo y entendamos que abordar el tema de las versiones vernáculas de novelas como *Pierres de Provença* significa estar lanzando nuestros logros, a medio plazo, hacia los investigadores europeos de textos románicos, y no sólo hacia los de textos hispánicos. Pastor i Briones aborda, resume y repasa las cuestiones más o menos cerradas o consabidas en relación con los orígenes del relato, hipótesis de autoría, datación y contexto; pero se centra principalmente en un tema esencial que permanece todavía abierto a discusión en esos

ámbitos románicos: el problema del género (pp. 49-98). Su capítulo resume y discute las posibilidades de tratamiento de la obra como novela idílica, bizantina (o griega o de aventuras) o hagiográfica, planteando el uso e imbricación de temas y motivos, que subdivide en temas de separación y de reencuentro. Se trata de un capítulo de gran calado, que daría para toda una monografía exenta, porque condensa, asimila y desarrolla las tesis principales de una nutrida bibliografía, bastante reciente –y, en ese sentido, no redundante o de acarreo, sino innovadora– y escrita desde varias tradiciones lingüísticas: además de las peninsulares, la francesa, italiana e inglesa, fundamentalmente. Tradiciones diversas y enfoques plurales, que irían desde los trabajos ecdóticos y de edición de Babbi (2003), hasta, en otras coordenadas, las perspectivas de análisis género (género sexual) de Brown-Grant (2008); desde los estudios de Baranda (1995) e Infantes (1989, 1991, 1995, 1996), que puntualizaron hace años hacia la necesidad de aglutinar estas historias breves no en torno a las temáticas de la caballería, la sentimentalidad o la hagiografía, sino en torno a las características formales editoriales; o desde los estudios pioneros de Cacho Blecua (1986) sobre motivos folclóricos en algunas novelas breves, hasta los de Luna Mariscal (2013, 2015, etc.), que generaliza y cataloga esos motivos en todas ellas. A partir de perspectivas tan variadas, ciertamente difíciles de complementar, pero que han ido modulando enunciados críticos sobre la tradición del género de las novelas breves, Pastor i Briones logra articular un discurso interpretativo personal, muy coherente y novedoso en torno a *Pierres de Provença*.

¿Cuál sería ese género, entonces, en el caso de *Pierres de Provença*? Novelas breves y novelas caballerescas son todas, porque todas hablan –claro está que desde los límites autoimpuestos que contribuye a fijar la imprenta– de la aristocracia medieval, dominada por caballeros con la obligación de mantener estructuras de linaje, formando parejas que hoy diríamos «satisfactorias» (no sexualmente, sino socialmente). Entonces, si no basta como marbete genérico el de novela caballeresca, ¿novela sentimental o idílica? El autor aborda los problemas en torno a la posible confusión a la hora de emplear ambas etiquetas. Se decanta por la de «novela idílica», que permite evitar el solapamiento con una novela sentimental (*Cárcel de amor*, por ejemplo, que se traduce también pronto al

catalán), poseedora de una sustancia argumental y retórica totalmente diferente, que remite a la tradición ovidiana (las *Heroidas*) y boccacciana (*Fiammetta, Filoloco*). En la tradición de estudios hispánicos, tanto catalanes como castellanos, se ha venido utilizando muy poco, sin embargo, la rotulación de «novela idílica». El autor atina probablemente cuando aplica esa terminología, valiéndose de la solidez de trabajos franceses (como los de Szkilnik, 2009, 2010) o italianos (Vincensini, 2007, 2009).

Son especialmente fértiles las páginas interpretativas en las que se discute el conflicto que conduce al desorden social; o cuando se refiere al exilio penitencial. Brown-Grant, de hecho, aplica al *roman* francés la lección de la historia de las mentalidades (Duby, Le Goff), actualizándola con una fructífera perspectiva de género. Esa orientación crítica entiende el «género» no limitado al papel sexual de la mujer en la novela, sino ampliado al papel sociocultural del linaje y de la pareja en la sociedad. Es evidente que, como en las novelas de Chrétien de Troyes, estamos ante textos realistas, que aunque hablan a esa sociedad con los instrumentos y a través de los canales de la ficción, aluden claramente a los intereses que tensionan a buena parte de la aristocracia de los siglos XIV y XV: conflictos intergeneracionales y problemas en torno a la perpetuación correcta y legítima de la familia noble. Y que afectan a temas atávicos, pero de honda preocupación en aquellas décadas: desde el matrimonio exogámico hasta la necesaria madurez y capacidad del hombre para encontrar pareja, y fundar y sostener un linaje fecundo.

El autor sintetiza muy bien algunas de estas ideas. Así, en *Pierres de Provença*, la infatigable búsqueda de la fijación a toda costa del amor pasional, con los matrimonios secretos –aunque muchas veces sean castos–, conlleva graves peligros, causa daños irreparables a la unidad familiar y recibe, por ello, una fuerte sanción moral, desde una perspectiva ajena hasta entonces a este tipo de novelas (pp. 77-78). Y precisamente la problemática de esa sanción moral la afrontan de manera directa –si bien aprovechando la simbología y con los motivos folclóricos y literarios de la tradición caballeresca– novelas como la de *Pierres*, valiéndose del auxilio de la hagiografía y de los ejemplos didácticos del XIV. No en vano el capítulo del naufragio del barco viene justamente después del intento de acercamiento sexual de la pareja. Y ese «exilio moral» nos recuerda al de

otros héroes –Tirant o Curial, como se señala–, que también reciben el castigo de la Fortuna justamente como necesaria purga o contrición por los pecados y tentaciones de la carne. Lo que se veía como aventura de crecimiento adolescente, sin prejuicios morales en el siglo XIII, en *París y Viana* o *Flores y Blancaflor*, se convierte en los siglos XIV y XV en un peligroso ejemplo para los jóvenes, en un grave problema de comportamiento social que los clérigos denuncian como de necesaria erradicación. Por eso Magalona preserva la castidad y transforma la propia libido romántica en actividad religiosa. Además, cuando lo hace, supera a otras heroínas anteriores, como Viana o Blancaflor, que sucumben más frágilmente al amor; que son más débiles, aunque más humanas y atractivas, claro está, a nuestros ojos modernos.

El apartado sobre la traducción catalana (pp. 144-192), a diferencia del anterior, donde se jugaba con la relativa ventaja de contar con el peso de una tradición crítica extensa y plural, parte prácticamente de cero. Y el autor realiza aquí un trabajo intenso y valioso, sumamente pormenorizado, como requiere la descripción y catálogo de testimonios; examina, directamente en muchos casos, con afán y logros de exhaustividad, muchos ejemplares de distintas ediciones que representan esa tradición editorial. Cormellas, 1616 (perdida); Cormellas, 1650; Lacavalleria, 1670 y 1683 (perdidas ambas); Jolis, 1679-1705; Figueró, 1668-1717; Rovira, 1751-1764 y 1751-1771; Bro, 1703-1768; Bulbena-Tusell, 1895. Y la última, aunque primera con criterios filológicos y referente esencial, hasta esta actual de Pastor i Briones, la edición de Miquel i Planas, 1908. Como nota en torno a la versión manuscrita e inédita de Bulbena Tusell, merecería la pena adentrarse más en esta versión, puesto que Bulbena tradujo decenas de textos al catalán, y entre ellos, nada menos que *Don Quijote* y *La Celestina*. Un trabajo de Ugarte (2003), sobre su traducción de *La Celestina*, publicado en la revista *Celestinesca* (2003), y centrado en los refranes y modismos, demuestra el trabajo laborioso y valioso, de auténtica investigación lingüística, desarrollado por este bibliógrafo singular.

Lamentablemente, las condiciones de la editorial no han permitido probablemente la introducción de más ilustraciones que las de la portada de la edición de Cormellas de 1650 (p. 221). Afortunadamente, las otras portadas y abundantes ilustraciones se encuentran reproducidas, con muy

buen criterio, en la tesis del autor, leída en 2018 en la Universidad de Alicante, que está en el origen de la edición que aquí reseñamos (< <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/98848> >). Y estos dibujos revelan, tanto como el texto, por un lado la antigüedad rancia de los mismos, pero por otro una continuidad y una proyección hacia otras empresas futuras, igualmente humildes y populares. Un grabado como el del fol. 7v. de la misma edición de Cormellas, 1650, contendrá elementos compositivos que encontramos, más de un siglo antes, en imprentas como la de Burgos, Juan de Junta, en 1531. Y no en cualquier texto, sino nada menos que en *La Celestina* de Fernando de Rojas. No es sorprendente que la figura de la dama, junto a la casita, en la misma edición de Cormellas, sea la que representa en aquella otra edición de 1531 a la propia Celestina. Celestina, así, pasa a ser Magalona; o, si se quiere, Magalona aparece trasformada como Celestina.

A la vez, ilustraciones como, por ejemplo, la del caballero a caballo, del siguiente folio, se pueden ver reproducidas en textos castellanos de romances, pero pasarán también a otras imprentas catalanas como la de Jolis, en torno a 1700. Con lo que cabe pensar que algunas planchas o xilografías de los grabados de Cormellas estuvieron a disposición de la familia Jolis, unos pocos años después, aunque paradójicamente Jolis no las utilizara para la edición que Pastor i Briones data entre 1679 y 1705.

El Estudio lingüístico (pp. 165-192), útil y muy sintético, incluye un breve vocabulario, con castellanismos (muy pocos) y comentario centrado en los campos semánticos. El autor concluye, a partir de este análisis, que va desde las grafías y la fonética hasta la morfosintaxis y el léxico, que el texto presenta un estadio de lengua probablemente anterior a 1650, fecha de edición.

La edición del texto sigue los criterios de la prestigiosa colección de «Els Nostres Clàssics» de la editorial Barcino. Sigue el testimonio textual más antiguo conservado (el de 1650), pero toma en cuenta otros siete testimonios, cuyas variantes se anotan escrupulosamente a pie de página. La edición presenta, así, un texto limpio y perfectamente legible para el lector actual. El editor contaba con algunos escollos difíciles de sortear, que comenta y en los que toma decisiones razonadas (no es cuestión de señalarlos aquí, pero no son pocos). El texto crítico resultante se muestra,

así, como el colofón de un trabajo filológico de altura, que respeta el texto antiguo y lo dota, a la vez, del rango elevado y digno que este remozado *Pierres de Provença* en catalán merece en la historia de las literaturas románicas.

§



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Juan de Córdoba, *Lidamor de Escocia*, introducción y edición de Rafael Ramos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020.

Stefano Neri
(Università di Verona)

§

Publicado en 2020 como volumen 38 de la colección «Los libros de Rocinante», el *Lidamor de Escocia* sale nuevamente a luz después de casi cinco siglos de olvido en esta esmerada edición a cargo de Rafael Ramos por las prensas del Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes de la Universidad de Alcalá. El «cúmulo de rarezas» (vii) que envuelve la obra, junto con su pobre alcance literario explican de por sí la ausencia de ediciones posteriores a la *princeps* salmantina de 1534, azorosamente sobrevivida en un único ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo. Algo menos explicable, en cambio, es la falta de interés que el *Lidamor* ha suscitado en la crítica, pues las rarezas que lo caracterizan plantean preguntas estimulantes tanto para los expertos de literatura caballeresca, como para filólogos e historiadores versados en otros campos de investigación. El impreso, fechado en Salamanca el 28 de junio de 1534, no lleva indicación sobre el taller de impresión. En cuanto a su autor, pese a mencionarse en el colofón el nombre de un tal «maestro Juan de Córdoba», quien compuso y financió «a su costa» la edición, su identidad queda también envuelta en el misterio, así como sus relaciones con el ilustre dedicatario, el tercer duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo. La edición está terriblemente descuidada, pues detrás de la suntuosa portada (cuyo grabado fue reutilizado en posteriores ediciones del *Filesbián de Candaria* y del *Clarián de Landanís* según apunta Ramos) el lector descubre, muy a su pesar, una composición

Juan de Córdoba, *Lidamor de Escocia*, introducción y edición de Rafael Ramos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020. Reseña de Stefano Neri, *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 279-281.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1121> - ISSN 2284-2667

plagada de defectos y groseros errores de imprenta, a partir de la primera palabra del texto, cuya inicial mayúscula xilográfica debería ser una «E» y es, en cambio, una «C», hasta el final del libro en el que «rara es la página en que no se encontrará con un error de bulto» (xxxv). El abanico de descuidos y erratas de imprenta que la pericia de Ramos consigue individuar y solventar en la fijación del texto (para que «quienes se acerquen a esta edición del *Lidamor* no tengan que sufrir tanto con su lectura») bien podría constituirse en el muestrario de un manual de tipofilología. Casi podríamos tener la impresión de que el componedor no entendiera la letra del copista o que el editor no pudiera permitirse cubrir los gastos de un corrector de imprenta... (Y a propósito del taller -y de la pericia de Ramos- convence la hipótesis, basada en el cotejo de los materiales de imprenta y avanzada cautelosamente en la nota 57 de la Introducción, de atribuir la paternidad de la impresión a Rodrigo de Castañeda, aprendiz de Liondedei y Porrás, más que al tradicionalmente aceptado y «cómodo» Juan de Junta).

La calidad literaria del texto, como ya se ha apuntado, no compensa las faltas de la impresión y lleva el editor moderno a asumir que «si *Lidamor de Escocia* no es el peor libro de caballerías que nunca se escribió ni se imprimió, pocos habrá que puedan disputarle esa etiqueta» (xx). Sus logros se limitan a «algunos aciertos innegables en su inventiva», al buen ritmo del entrelazamiento y a ciertas notas de humor que salpican el estilo. Por lo demás, el *Lidamor* no brilla por su originalidad, pues su autor, que sin duda era un buen conocedor y admirador de amadises y palmerines, «no hizo otra cosa que seleccionar de entre sus lecturas favoritas aquellos rasgos que le parecieron más dignos de imitación» (xxvi). Sorprenden sobre manera los numerosos defectos en la construcción y en la coherencia lógica del relato, algunos de ellos «inquietantes» en palabras de Ramos. En muchas ocasiones el autor siembra y no cosecha sus propias invenciones. Abundan y se amontonan los hilos en suspenso, las anticipaciones nunca concretizadas, los personajes olvidados, los amores truncados, sin que sea plausible un cierre de todas estas expectativas en las prometidas segunda e, incluso, tercera parte. A todo ello se añaden las muchas contradicciones internas, las repeticiones insulsas, la duplicación de personajes y una onomástica fluctuante. Casi podríamos tener la

impresión de que el autor fuera un semianalfabeto que dictaba su obra al mismo tiempo que la inventaba... (Y a propósito del autor -y de la pericia de Ramos- fascina y convence la hipótesis avanzada cautelosamente a lo largo de toda la Introducción de que ese Juan de Córdoba pudiera ser el maestro zapatero casi analfabeto vecindado en Salamanca en 1533 y mencionado en un documento de archivo citado en la nota 10).

Es más. La perspectiva que esta hipótesis despliega es, a mi manera de ver, el principal atractivo de la obra y la razón que la hace merecedora de la cuidadosa edición moderna realizada por Ramos. En cuanto a las faltas en la calidad literaria, entonces «quizá todas estas imperfecciones señaladas (olvidos, contradicciones, fluctuaciones en los nombres) se podrían relacionar con la posibilidad [...] de que el libro fuera escrito al dictado, de manera que un posible autor casi analfabeto no lo pudo releer ni corregir» (xxix). De la misma manera, en cuanto a los defectos de la impresión «todo indica que los cajistas no entendieron bien la letra del manuscrito que reproducían, que el amanuense encargado de hacer este último no comprendió cabalmente las indicaciones de Juan de Córdoba» (xxxvii). Un texto, por lo tanto, «apegado a la oralidad», «más aclamado que escrito» que supone el dominio de unas técnicas de composición parecidas a las que, algo más tarde, empleará el curandero morisco Román Ramírez, analfabeto capaz de recordar y recrear tramas narrativas caballerescas a través del uso combinatorio de modelos, fórmulas y motivos. La atractiva propuesta de Ramos nos proyecta, pues, en el mero centro del estudio de estos recursos en los libros de caballerías, en especial el estudio de los motivos, uno de los ejes críticos sobre los que más intensamente están trabajando los grupos de investigación internacionales en los últimos años. Este extraño *Lidamor de Escocia*, precisamente por sus «defectos», lo vamos a leer con lupa.