

**Letras, núms. 50-51 (Monográfico sobre Libros de caballerías. El «Quijote». Investigación y Relaciones) (julio 2004-junio 2005), Sofía M. Carrizo Rueda y José Manuel Lucía Megías (coords.), pp. 348.**

**Ana Carmen Bueno Serrano  
Universidad de Zaragoza**

La conmemoración del IV centenario del *Quijote* conlleva, por alusiones, un homenaje a los libros de caballerías, catalizadores, entre otros géneros, de la configuración del mito cervantino. Al margen de esta tarea secundaria pero inmortalizadora (más por denostación directa que por alabanza), la novela de caballerías fue un género, literario y editorial, de gran éxito en el XVI, que sirvió de revulsivo para la gestación de otras ficciones y como marco narrativo para la difusión de las preexistentes (como la epistolografía en el *Tristán de Leonís*, cuya edición sevillana de 1511 además, comparte xilografías con el *Oliveros de Castilla* de 1507 y el *Amadís de Gaula* de 1508). Por ello, en este número de la revista argentina *Letras* se ha puesto especial atención en señalar los desvíos textuales, intertextuales e iconográficos de uno de los paradigmas, el del *Amadís* de Montalvo. Estos desvíos afectan a distintos niveles del discurso, a la estructura general, a la intención (*Cirongilio de Tracia*) y a episodios concretos (*Florambel de Lucea*), y buscan, en último término, revitalizar el género, pero también imponerse sobre los paradigmas previos (las continuaciones de Silva). Sin embargo, el hito lo marca Cervantes con la creación de su hidalgo manchego, fundador de un nuevo paradigma (Lucía Megías, *vid. infra*) a través de una fórmula con un alto componente humorístico, no exento de cierta crítica social. En sus páginas se hace una particular lectura de los libros de caballerías, desde sus ideales hasta sus propias convenciones (viajes, armas, personajes, etc.), que va de la imitación a la parodia, a veces combinadas, de referentes literarios e históricos.

La revista *Letras* publica, pues, un monográfico con los trabajos de los investigadores más reconocidos y reputados en libros de caballerías. En este sentido, las aportaciones por su enfoque y temática podrían agruparse en tres bloques, principalmente: los dedicados a libros de caballerías concretos (Aguilar Perdomo, Cacho Blecua, González, Lucía Megías, Marín Pina, Mérida Jiménez, Sales Dasí, Suárez Pallasá), los que se ocupan fundamentalmente del *Quijote* (Beltrán, Carrizo Rueda, Lastra Paz) y aquellos que analizan las relaciones y dependencias entre los dos bloques anteriores (Alvar, Ferrario de Orduna, Guijarro Ceballos). Estos tres acercamientos aportan una imagen de conjunto sobre un género, el caballeresco, con una poética narrativa bien definida y trasvasada con sus limitaciones, paradojas e incoherencias al relato de Cervantes.

El artículo de Lucía Megías sobre "Libros de caballerías castellanos: un género recuperado", pp. 203-234, define los grandes rasgos del género caballeresco y niega la falacia tantas veces criticada por inexacta de que todas las historias fingidas son iguales. El corpus caballeresco, con textos impresos y manuscritos, y otros cuya noticia llega por inventarios, incluye más de ochenta títulos. Para clasificarlo propone Lucía Megías dos grandes paradigmas durante el XVI: el idealista, inaugurado por el *Amadís de Gaula* y con distintas continuaciones de éxito desigual (con elementos realistas y complejidad narrativa y estructural), y el de entretenimiento, que triunfa a mediados de siglo a partir de *Espejo de príncipes y caballeros* (1555). En el XVII se instaura un nuevo modelo, el cervantino, "culminación de las 'historias fingidas' inauguradas por el *Amadís de Gaula* (...) [e] iniciador de una nueva concepción de la novela y de la ficción" (p. 232). A este nuevo paradigma se sumarían las continuaciones del *Quijote* de Avellaneda y la francesa de Filleu de Saint Martin, inspirada en el texto de 1615.

En "De algunas ordalías amorosas en los libros de caballerías: la aventura de las Tres Coronas en el *Florambel de Lucea*", pp. 9-23, la profesora Aguilar Perdomo sigue la línea metodológica abierta en su trabajo sobre "Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles" (2004): la comparación de episodios, aventuras o personajes en diversos libros de caballerías le permite enumerar unas constantes paradigmáticas, a partir de las cuales se estudian sus desvíos. En este sentido la ordalía de las Tres Coronas, al margen de sus recurrencias hipertextuales (síntesis de fuentes y materias literarias) y textuales (demostración de la supremacía en el amor de los vencedores sobre un espacio extraordinario y probatorio

diseñado por un ser de cualidades sobrenaturales y con cierto componente lúdico-cortesano), refleja el afán experimentador de Francisco de Enciso, su autor, que incorpora en sus páginas elementos de la materia clásica. Las constantes y los desvíos se confirman por comparación con otras ordalías anteriores, como la Cámara Defendida y el Arco de los Leales Amadores (*Amadís de Gaula*), la Aventura de los Príncipes Encantados, de Alpatracio y Miraminia (*Lisuarte de Grecia*), y la Aventura del Arco de Paris (*Clarisel de las Flores*), entre otras.

En "Un ejercicio de estructuras comparadas: *Amadís de Gaula* - *Cirongilio de Tracia*", pp. 113-161, Javier González compara también diacrónicamente pero con métodos contrastivos el texto de Montalvo y la ficción de Bernardo de Vargas desde tesis estructuralistas genettianas y tomando como modelo la formalización de Curto Herrero en *Estructuras de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*. Observa en el *Amadís* una estructura basada en tres notas: la bipolaridad, la proporcionalidad y equilibrio y una fuerte articulación causal. Aunque el *Cirongilio* comparte su estructura binaria, esta vez es desproporcionada y desarticulada causalmente (p. 147). Estas modificaciones al paradigma se justifican porque la adaptación se produce en un contexto distinto y Vargas solo imita el original en la superficie.

La inveterada permeabilidad (Avalle-Arce 1975) y el carácter proteico del género *romance* (López Estrada 1974) justifica la incorporación a los libros de caballerías de elementos de otras formas literarias, por ejemplo la tradición troyana y sentimental como estudia Marín Pina en "La carta de Iseo y la tradición epistolar troyana en el *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)", pp. 233-251. Al margen de señalar el triunfo durante la primera mitad del XVI de la epistolografía renacentista, en sus diversas formas heredera de Petrarca, la profesora Marín Pina usa las cartas en el *Tristán de Leonís* como punto de partida para analizar elementos constitutivos y estructurales del texto impreso por Juan de Burgos. En este caso concreto estudia la carta de Iseo la Brunda a Tristán, "un taraceado de pasajes procedentes de las cartas de Daymira a Hércules, Medea a Jasón y Elisa Dido a Eneas" (Marín Pina, *abstract*), heroínas del texto de la *Crónica troyana* que este mismo Juan de Burgos había publicado en 1490. De este modo, el impresor burgalés, siempre suponiendo que sea el responsable de la adaptación, trasvasa materiales (cartas, descripciones de personajes, etc.) de la crónica ficticia a su refundición del *Tristán de Leonís*.

También hay trasvase y reciclaje de componentes, en este caso iconográficos, entre dos textos salidos de las prensas sevillanas de Jacobo Cromberger, el *Tristán de Leonís* (1511) y el *Oliveros de Castilla* (1507), una parte de cuyos grabados fueron utilizados en ediciones del *Amadís de Gaula*. El profesor Cacho Blecua en "La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)", pp. 51-80, propone analizar las relaciones de dependencia extratextual, precisar la datación y corroborar, a causa de los desajustes en el 'vínculo iconográfico' entre texto e imagen (Lucía Megías 2004), la hipótesis de la existencia de ediciones perdidas, anteriores a las conservadas, de estos libros de caballerías. Las numerosas imágenes compartidas por el *Tristán*, el *Oliveros* y el *Amadís* implican la reutilización de unos tacos originariamente pensados para ilustrar una edición del *Tristán de Leonís*, que necesariamente debería ser anterior al *Oliveros* impreso en 1507 en los mismos talleres sevillanos.

El texto impreso interesa, asimismo, a Mérida Jiménez en "Cinco libros, dos prólogos y cuatrocientos sesenta y cinco capítulos para *Tirant lo Blanch*", pp. 252-271, artículo en torno a la edición del texto valenciano que salió en 1511 de manos del impresor Diego de Gumiel. Esta reimpresión del *Tirant lo Blanch* se adaptó en la organización interna y en el diseño externo a los libros de caballerías, canónicamente representados en el *Amadís* de Montalvo. Para esta adaptación refundió, dividió y abrevió la versión de la novela de Martorell, como detalladamente se comprueba en este artículo. Sin embargo, la forma definitiva del texto del medinés todavía no está fijada. En el "Sistema de puntuación en la tradición textual del *Amadís de Gaula*", pp. 296-348, Suárez Pallasá propone revisar esta obra a partir de un rasgo suprasegmental, la puntuación, para intentar presentar la obra como Montalvo la diseñó. Opina que este concibió su *Amadís* como adición, y "fue vertido por él en tales signos gráficos cuales mejor pudiesen hacer que siguiese sonando en los oídos de sus lectores oyentes" (p. 347). Las nuevas normas ortográficas y la puntuación según criterios actuales introducen a veces perturbaciones textuales. Sin embargo, la forma primigenia puede reconstruirse recurriendo a la sintaxis segmental y suprasegmental.

Las ficciones de Feliciano de Silva pueden servir de enlace entre los libros de caballerías y el *Quijote*, pues este autor y Cervantes tienen "más puntos en común de lo que parece" (p. 295), entre ellos un particular uso humorístico de los materiales (Cravens 1976). Esta afirmación de Sales Dasí en "Feliciano de Silva frente al espejo de Feliciano de Silva", pp. 272-295, justifica el estudio del responsable de las continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula* (Sales Dasí 2002) en su deseo de convertirse "en el verdadero y riguroso *editor* de la casa de Gaula" (Sáinz de la Maza 1991-1992: 287). Desde estos presupuestos se analizan las técnicas de composición del mirobrigense, entre las que sobresalen las deudas con otros libros del género y con la *Crónica troyana* aunque a través de "ligeras modificaciones sobre unos esquemas actanciales básicos" (p. 285) que afectan desde aspectos descriptivos a otros narrativos de mayor enjundia. En este sentido, el de Ciudad Rodrigo funciona por ampliación y transformación de materiales preexistentes.

Cervantes asume esta deuda y la hace suya para constituir, según señala el mencionado artículo de Lucía Megías (*vid. supra*), el tercer paradigma de la prosa de ficción caballeresca. Para Ferrario de Orduna en "Algunos procedimientos narrativos de los libros de caballerías registrados en el *Quijote*", pp. 98-112, su construcción quedaría fijada por la imitación y la parodia de situaciones de la literatura caballeresca a partir de los mismos procedimientos de esta: el *acrecentamiento*, la *dilación*, la *suspensión*, la *adición* y las *anacronías*. En unos casos solo hay imitación exterior, aunque con un contenido nuevo; en otros, parodia más o menos sutil. En cambio, en los pasos de armas por amor de una mujer se combinan ambas estrategias. En ocasiones la imitación o parodia no tiene en cuenta solo los referentes ficticios, sino que también afecta a la realidad histórica.

El recurso a los referentes ficticios sirve, de nuevo, para que Guijarro Ceballos en "La transparencia del rostro de don Quijote: una anomalía en la poética caballeresca", pp. 162-189, afirme que la originalidad de la ficción cervantina o, lo que es lo mismo, la anomalía o el desvío de la poética caballeresca en su versión paródica se realiza a través del rostro de don Quijote, siempre descubierto por contraste con los héroes de las novelas de caballerías, que lo ocultan comúnmente. En este sentido, el análisis de las armas en los libros de caballerías y en el *Quijote* "no es sólo un estudio de tipo histórico de intertextualidad exoliteraria (la fuente de la risa basada en la anomalía imagen literaria / imagen de la realidad coetánea) sino también de tipo poético de intertextualidad endoliteraria (imagen literaria del caballero andante don Quijote / imagen literaria del caballero 'tipo' de los libros de caballerías)" (p. 165). Desde ambas perspectivas esta 'transparencia del rostro' busca provocar la risa en el receptor de la historia porque Cervantes impide a su personaje "ocultar un rostro cuya edad y apariencia hacen patente de inmediato que no es quien sostiene, un caballero andante" (p. 186).

Cervantes reconoce expresamente su familiaridad con el género caballeresco al presentarnos a su personaje como un ávido lector de estas historias. Esta lectura le lleva a don Quijote a desear ser caballero, pero no uno cualquiera, sino un *caballero andante*, opuesto, como señala Alvar en "El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en el *Quijote*", pp. 24-38, a los caballeros cortesanos, que vivían regaladamente de sus rentas en la corte de Felipe III. Él quiere ser caballero andante (véase también Marín Pina 2004) y decide voluntariamente asumir los ideales que transmiten los libros de caballerías, codificados ya en sus orígenes (XII-XIII). En ocasiones el choque entre los dos mundos, el real y el de ficción, provoca una risa que esconde, en el fondo, "una crítica a la situación de la nobleza de los primeros años del XVII" (p. 37). Esta oposición binaria es, en último término, el reflejo de la confrontación entre realidad y ficción en el *Quijote* desde el punto de vista de las aspiraciones del hidalgo manchego y la realidad del caballero en el XVII.

Y un caballero andante, en este caso loco, solo tiene razón de ser en el viaje que acompaña la búsqueda de aventuras. Carrizo Rueda en "Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el *Quijote* desde una poética del relato de viajes", pp. 81-97, señala que una de las estrategias de la plurivocidad de este son los contrastes entre distintos tipos de discurso. Al menos existen tres modalidades de discursos que se entrecruzan: dos pertenecen al sujeto del enunciado, en un caso como resultado de sus desvaríos de la idealización propia de las novelas de caballería y en otro cuando la demencia no interfiere en su deseo de conocer mundo. El tercer tipo incluye al narrador extradiegético quien adopta "el punto de vista de una realidad factual" (p. 93). En el *Quijote* el escudero y el amo inician un viaje que no tiene las limitaciones de otros

viajes porque "la incorporación de una serie de elementos propios del relato de viajes a una obra que se inscribía en tradiciones de la literatura de viajes, liberó a la novela de los códigos que limitaban sus variantes primigenias" (p. 95).

En "Tiemblan las carnes del valiente ante la batalla: claves caballerescas para el episodio de los requesones en la celada y el león manso (*DQ*, II, XVII)", pp. 39-50, el profesor Beltrán se interesa por la aventura quijotesca y propone, con cautela, una posible vinculación del episodio de los requesones (*Quijote* II, XVII) con otros episodios de fuentes distintas con las que comparte intención cómica y frente a las que el humor de Cervantes adquiere, por contraste, nuevos significados. En la anécdota del Conde de Cabra del *Arte de ingenio* de Gracián, probablemente tomada de una facecia de Melchor de Santa Cruz en la *Floresta española* y en el tópico del guerrero tembloroso del *Tirant lo Blanc* (caps. 231-233) y de *La Celestina* (Centurio, auto XVIII) hay personajes que sudan o tiemblan a causa de un miedo que ellos justifican de otra manera. Sin embargo, el objetivo del artículo es más ambicioso que apuntar estos testimonios. Los requesones y el desplante del león macho a don Quijote son secuencias sucesivas y coordinadas porque se implican mutuamente. El "sudor" provocado del hidalgo manchego lo ridiculiza al deshumanizarlo, de modo que la actitud del león no insiste en el ridículo "porque la humanidad suya estaba de algún modo anulada desde la escena inicial" (p. 49). En este sentido, ambas situaciones marcan por adición un punto de inflexión en la locura de don Quijote.

Inexorablemente la aventura queda ligada al amor por una mujer, a cuya persona se encomienda el caballero en situaciones de peligrosidad. En este sentido Lastra Paz en "Percepción y cualificación de la identidad femenina en el *Quijote*", pp. 190-202, asocia el amor y el ser femenino como dos entidades que se implican recíprocamente. De entre los numerosos discursos sobre el amor y las facetas que se distinguían de este (la *Caritas*, la *Diligo* y la *Cupiditas*), el amor cortés, asumido en su discurso por los textos caballerescos, supone "la legitimada seducción femenina como respuesta lúdica al instinto masculino predador" (p. 193) y aporta "la construcción intencional de una imagen bifronte de lo femenino" (p. 194), la esposa y la amiga. Esta tipología, a su vez, se basa en la distinción entre dama, *mulier fortis* y *virago*. Los textos caballerescos articulan su discurso según estos presupuestos, síntesis de distintas fuentes tardomedievales, en especial los publicados entre el *Amadís de Gaula* y el *Cristián de España*. En el *Quijote* el subtipo de la dama, al que pertenecen Marcela, Dorotea, Leandra, la hija de Diego de la Lliana y Claudia Jerónima, puede ser estudiada desde dos perspectiva: a) la exógena-pasiva, por la que se valora en la mujer la belleza, la juventud, la riqueza, la discreción, el pertenecer a un linaje y la virginidad; y b) la endógena-activa, contraria al estereotipo de los libros de caballerías, caracterizada con atributos como la curiosidad o la decisión personal. Marín Pina es consciente de esta dicotomía cuando distingue el punto de vista de Cervantes de la perspectiva de don Quijote. El hidalgo manchego hace una lectura interesada, sesgada y selectiva de las novelas caballerescas (Marín Pina 2004: 63) que le impide comprender los puntos de vista y actitudes de Dorotea y Marcela, "dos modelos distintos de mujer en apuros (...) cuya verdadera realidad don Quijote no quiere o no alcanza a entender empeñado como está en ver a las mujeres desde su simplificado prisma caballeresco" (Marín Pina 2005: 314).

Estos trabajos son la mejor muestra, por su calidad científica y valor testimonial, de la pervivencia de la materia caballerisca y del interés por un género que ha evolucionado, transformándose en esta evolución según los gustos o las necesidades del momento. En todo caso, las dos últimas décadas con ayuda del Centro de Estudios Cervantinos, los congresos periódicos, los monográficos, como este de *Letras* o el anterior de *Edad de Oro*, y páginas de Internet como *Tirant lo Blanc* o *Clarisel* ([clarisel.unizar.es](http://clarisel.unizar.es)) dan cuenta de una renovada afición por la prosa caballerisca de ficción. De este modo y retomando las palabras de Lucía Megías, estamos ante la recuperación de un género (Lucía Megías, *vid supra*).

## Bibliografía citada

- AGUILAR PERDOMO, M.<sup>a</sup> R. (2004), "Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles", *Voz y Letra*, XV/1, 2004, pp. 3-24.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1974), *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 2<sup>a</sup> edición corregida y aumentada.

- CRAVENS, S. P. (1976), *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril*, Madrid, Castalia.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1974), *Los libros de pastores en la literatura española.I: La órbita previa*, Madrid, Gredos.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2004), "El *Libro del Cavallero Zifar* ante el espejo de sus miniaturas (La jerarquía iconográfica del ms. Esp. 36 de la Bibliothèque Nationale de France)", *Lengua, variación y contexto: estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco/Libros, pp. 1053-1070.
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> C. (2004), "Don Quijote, caballero", *Los rostros de don Quijote. IV Centenario de la publicación de su primera parte*, Zaragoza, IberCaja, Obra Social y Cultural, coords. Aurora Egido; José María Barceló, 2004, pp. 53-71.
- (2005), "Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías", *Cervantes y su mundo II*, Col. Estudios de literatura, 91, eds. Kurt Reichenberger; Darío Fernández Morera, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 309-340.
- SAINZ DE LA MAZA, C. (1991-1992), "Sinrazón de Montalvo/Razón de Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, cap. CXXVIII)", *Dicenda*, 10, pp. 277-291.
- SALES DASÍ, E. J. (2002), "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte* y el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro*, 21, pp. 117-152.