

Con esto finaliza *A companion to the Libro de buen amor*. Era difícil aportar nuevos aspectos a la crítica filológica sobre uno de los más estudiados textos medievales que existen. Sin embargo, Haywood y Vasvári, con la indiscutible ayuda de sus magníficos colaboradores, han conseguido establecer un punto de vista distinto, tal y como también hizo tres décadas antes Gybbon-Monypenny. Gracias a estos intentos de innovación, así como a los distintos llamamientos que se han ido señalando en esta reseña, se ha realizado un esfuerzo encomiable por variar en ciertos aspectos la óptica del medievalista frente al texto. Sólo así podremos seguir avanzando y palpar más de cerca lo que verdaderamente se escondía tras las líneas de ésta y de otras muchas obras de nuestra literatura.

Elena Núñez González  
[Centro de Estudios Cervantinos]

*Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote») / Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dirigido por Javier Gómez-Montero y Bernhard König, edición de Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) / CERES de la Universidad de Kiel, 2004, 544 pp.

El avance de los estudios sobre literatura caballeresca es una realidad incontestable y una emoción que asombra por el rigor y el afán filológicos que los promueve. El presente volumen se sitúa en ese marco de búsqueda de significados, reuniendo en sus páginas los trabajos que diversos investigadores dieron a conocer en las Jornadas celebradas del 3 al 5 de abril de 1997 en la Universidad de Colonia, organizadas por los profesores Bernhard König y Javier Gómez-Montero. Tras muchos años de espera, y merced finalmente al empeño editorial del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) de la Universidad de Salamanca y el Centro de Estudios sobre el Renacimiento Español (CERES) de la Universidad de Kiel, podemos contar ahora con este magnífico abanico de estudios sobre literatura caballeresca, oportunamente revisados y actualizados por sus autores. El libro se estructura en cinco partes bien definidas, cuya sucesión lógica abarca desde los aspectos contextuales de la literatura caballeresca hispánica e italiana, hasta la relación e influjo mutuo entre ambas tradiciones, al calor del escenario renacentista, sin olvidar detenidos análisis de

algunos *poemi e cantari cavallereschi*, desde el singular *Altobello* hasta el inmenso *Orlando furioso*, así como minuciosos acercamientos a libros y series de caballerías y otras formas caballerescas, alcanzado igualmente el horizonte extraordinario del *Quijote* y el mundo de la caballería institucional amparado por algunos tratados medievales.

Este abigarrado compendio caballeresco, en el que participan veintidós especialistas reconocidos que llevan años de extensa dedicación a la materia concerniente, viene a sumarse a un buen número de recientes publicaciones que están vinculadas al estudio de la literatura caballeresca. Citemos, por ejemplo, el volumen *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad* (Salamanca: SEMYR, 2002); la recopilación esencial de Bernhard König, *Libros de caballerías y novela picaresca* (Salamanca: SEMYR / CERES, 2003), homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos; las actas del congreso *Nápoles-Roma 1504. Cultura y Literatura Española y Portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la Muerte de Isabel la Católica* (Salamanca: SEMYR / CERES, 2005); el número XXI de *Edad de Oro* (2002), dedicado a los libros de caballerías, textos y contextos; la espléndida *Bibliografía de libros de caballerías castellanos* (Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2000), realizada por M<sup>a</sup> Carmen Marín y Daniel Eisenberg; la imprescindible *Imprenta y libros de caballerías* (Madrid: Ollero & Ramos, 2000) de José Manuel Lucía Megías; y las antologías, ediciones y guías de lecturas publicadas por el Centro de Estudios Cervantinos, bajo la dirección de Carlos Alvar y el profesor Lucía Megías. Todo lo cual nos permite aventurar un halagüeño futuro investigador de la materia caballeresca, materia en otros tiempos rechazada o despreciada por las altas y más renombradas jerarquías filológicas.

En la primera sección de este volumen, denominada «testi e contesti – textos y contextos», el trabajo de inicio corre a cargo de Klaus W. Hempfer, quien desmenuza con precisión el famoso discurso del canónigo de Toledo en el *Quijote* (I, caps. 47-50), a la luz de la teoría del *romanzo* y su recepción en el Cinquecento italiano. Para su consecución, Hempfer analiza el proceso teórico que se adivina en la creación del *Quijote*, partiendo de la poética tradicional de Aristóteles, como ya estudió en su día Alban K. Forcione en *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, siguiendo después con las obras de Ariosto, Boiardo y Tasso y sus implicaciones teóricas y estéticas en el camino del *romanzo* hacia las nuevas formas narrativas que cristalizarán en el *Quijote*. La riqueza literaria del pasaje cervantino proviene de su marcada ambigüedad, con sus acertados desaires lectores y sus magníficos alardes correctivos, al mismo

tiempo que su estímulo revelador alcanza tal grado de énfasis, que manifiesta en sí mismo una innegable admiración por el género que está queriendo dilapidar. Vislumbre que viene a desvelarse cuando el canónigo confiesa haber escrito cien hojas de un libro de caballerías, reconociéndose *de facto* su adscripción a las obras de las que reniega. Son, a la postre, vericuetos complicados e ingenios sorprendentes que muestran la propia heterogeneidad de la novela nueva que Cervantes viene a formular con las peripecias del hidalgo manchego.

Por su parte, el profesor Víctor Infantes, abundando en una línea de investigación sobre las denominaciones de los géneros de la prosa de ficción áurea, en la que lleva trabajando de forma brillante bastantes años, establece y desarrolla una ajustada tipología de las caballerías en el ámbito de los Siglos de Oro, anotando en su despliegue estructural la cronología, obras, ediciones, manuscritos, titulaciones e identificaciones genéricas de cuatro de los tipos propuestos. Para todo ello, Infantes expone primero cuatro presupuestos de aplicación práctica con los que pretende analizar las nominaciones y títulos de las obras. El primero es el análisis de la realidad impresa o manuscrita, atendiendo a la portada, el colofón, los preliminares, el *incipit* y *explicit*, etc. El segundo es el cotejo de los títulos que muestran las traducciones y versiones con las ofrecidas por los originales, no siempre coincidentes. El tercero se centra en el estudio de las citas de las obras en los distintos inventarios. El último trata de la comparación de las formas en que se cita a las obras por parte de otros autores, bien sean coetáneos o posteriores. Tras estas consideraciones de primer orden en cualquier cauce investigador que se precie, el profesor Infantes divide la producción caballerescas de la siguiente manera: 1) *Libros caballerescos* derivados y relacionados con la materia artúrica; 2) *Narrativa caballerescas breve* o «historias caballerescas»; 3) *Traducciones*, en prosa o en verso, de textos caballerescos no hispánicos; 4) *Libros de caballerías*, desde el *Amadís de Gaula* hasta el *Policisne de Boecia*; 5) *Tratados de caballería* como testimonio de un grupo determinado; 6) *Poemas caballerescos españoles*; 7) *Libros de caballerías «a lo divino»*; y 8) *El tema caballeresco* en otros géneros. De entre ellos, la colación prevista se desarrolla sobre los cuatro primeros grupos, en espera, creemos, de completarse con el resto en futuros trabajos. La información vertida al respecto ofrece una mayor presencia del término «historia», sistemáticamente usado en la titulación de la gran mayoría de las obras, en especial en la narrativa caballerescas breve. También tiene cierta relevancia la nominación «crónica», que atraviesa varios grupos, mientras que «libro» se asocia directa y casi exclusivamente a los libros de ca-

ballerías, en tanto que significativo extensivo y reflejo de la tradición medieval.

Sobre graciosas burlas cortesanas viene a tratar el artículo de Alberto del Río Nogueiras, quien rememora algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y el *Clarián de Landanis*, como posibles referentes de la conocida mofa que Maritornes gasta a don Quijote en el capítulo XLIII de la *Primera parte*. La escena de la suspensión del hidalgo durante toda una noche, atado de la mano y del escarnio, ha sido motivo de diferentes aproximaciones que Río Nogueiras revisa y actualiza, desde la vieja y conocida imagen de Virgilio, colgado de una torre por su lascivia, hasta la posible relación con personajes burlones como Fraudador de los Ardides, de la tercera y cuarta parte del *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva. Si bien las citadas dependencias son muy posibles, el profesor Río Nogueiras elige el gracioso ejemplo que aparece en el *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas (Sevilla, Cromberger, 1545). El entredicho ha lugar en una serie de capítulos cuyo protagonista es el Caballero Metabólico, bromista incorregible que finalmente probará el sabor de su misma medicina, acabando colgado e ingrátido de dos altos olmos, para rechifla de los presentes. Estas aventuras son un claro reflejo de diversiones cortesanas de la época, como demuestran las alusiones a los *falsos recaudos* de Baltasar de Castiglione en *El Cortesano*, y otros comentarios similares en *El Escolástico* de Cristóbal de Villalón. En ese sentido, cabe recoger igualmente la chanza que encontramos en el *Clarián de Landanis* de Gabriel Velázquez del Castillo (Toledo, Juan de Villaquién, 1518). En los recintos palaciegos de la maga Celacunda, concretamente en sus jardines renacentistas con artilugios hidráulicos, tiene lugar el divertimento colectivo del estanque y los peces, donde los comensales materializan una escena tan cómica como desenfrenada. Las qui jotadas y burlas caballerescas vienen a mostrar, en definitiva, el artificio y la risa de la nueva sociedad cortesana, amiga de la fiesta, la diversión y el espectáculo.

De igual manera que hacía Víctor Infantes, el profesor José Manuel Lucía Megías reincide en uno de los campos en los que lleva algún tiempo adentrándose con máxima erudición. Nos referimos al mundo editorial caballeresco, del que en este caso ofrece una tipología iconográfica de las portadas de los libros de caballerías, a propósito de los preciosos grabados xilográficos que las adornan, para llegar finalmente al estudio del motivo del caballero jinete. Como perfecta antesala, Lucía Megías desarrolla el ordenamiento del resto de modalidades: a) Motivo bélico, dividido a su vez en a.1) Asedio a una ciudad, y a.2) Combate singular entre dos caballeros, uno de los más utilizado. Después, b) Motivo heráldico,

con escudos reales o nobiliarios en bastantes portadas. Y por último, c) Otros motivos, donde pueden verse el c.1) Rey portando los atributos de la realeza, y c.2) Diversas escenas cortesanas. También existen portadas sin grabados o con marcas tipográficas. Tras esta apertura taxonómica, Lucía Megías analiza con abundante documentación los entresijos de las imprentas, las pragmáticas reales al respecto, las estrategias e intereses editoriales, y la reutilización de los grabados por las prensas y componedores avispados. A continuación, aborda con datos precisos las notas de identidad del taller sevillano de los Cromberger y su genuina vinculación con los libros de caballerías. Finalmente, el copioso estudio se detiene en el motivo del caballero jinete en portada, la imagen más característica del género editorial caballeresco, que aparece ya en el *Amadís de Gaula* de la edición zaragozana de 1508, en casa de Jorge Coci. Este motivo iconográfico tiene además una variada tipología que Lucía Megías organiza en once clases, de las que se ofrecen en anexo diversas ilustraciones de las portadas de algunos libros.

La segunda sección de este libro, bajo el membrete de «poemi e cantari cavallereschi», arranca con un amplio y minucioso estudio de Paolo Orvieto sobre el canto VIII del *Morgante* de Pulci, canto en el que se aperciben diversos modelos narrativos y se lleva a cabo una eficaz técnica compositiva que aprovecha y reconduce los materiales que provienen de aquéllos. Orvieto se basa en ciertas premisas teóricas entre las que se encuentra el horizonte de expectativas de Jauss, amén de la supervisión de los elementos intertextuales, muy comunes en el *Morgante*. A partir de esa perspectiva se resume y analiza el canto VIII, en tanto que verdadera fórmula expresiva de la guerra por amor, llegando después al entronque con cierta «macrosecuencia» en la que un terrible pagano, acompañado de un poderoso ejército, pretende conquistar la tierra cristiana. Para el examen de dicho escenario, cuya máxima concreción es el motivo narrativo «duello seriale del terribile pagano», se recuentan y proyectan varios modelos funcionales, apoyados en diferentes figuras: «Il modello Mambrino», «il modello Bravieri», y también «il modello Ferrau», para lo que se exponen e interpretan diferentes ejemplos de otras obras cercanas al *Morgante*, véanse el *Rinaldo da Montebano*, la *Storie di Rinaldo* en prosa, *Uggieri el Danese*, y *Li fatti de Spagna*, entre las más relevantes.

Como caso bien singular hay que entender el estudio de Ruedi Ankli sobre el curioso *Altobello*, poema caballeresco en octava rima publicado en 1476, y reeditado después, sin muchas alteraciones, en 1480 y 1481. El *Altobello*, además, es el poema caballeresco impreso más antiguo que se conoce. A partir de estos mínimos datos, Ankli se hace dos preguntas: ¿qué relación existe entre este

poema y la tradición caballeresca en octava rima de las primeras obras que van a la imprenta?, y ¿cuál es la relación entre el protagonista Altobello y el resto de personajes, en especial Dodone y Alda la Bella? Se inicia, pues, el análisis y se toma el camino de las prensas, de los incunables y los manuscritos de contenido caballeresco, mundo complejo y multiforme donde a la sazón concurren numerosos ejemplos; hay que citar la *Spagna*, el *Danese*, *Aspramonte*, *Reali di Francia*, *Guidone Selvaggio*, *Morgante*, *Orlando Innamorato*, *Innamoramento di Carlo Magno*, *Cantari di Rinaldo*, *Orlando laurenziano* y la *Regina Ancoira*. En los siguientes puntos, Ankli resume la trama del poema en cuestión y sitúa a su protagonista en el marco de la nueva proliferación de grandes personajes secundarios, de rotundo éxito en los *cantari cavallereschi*. Desde ese prisma funcional, las deudas del *Altobello* con otras composiciones parecen bastante evidentes, sobre todo con la *Spagna*, el *Rinaldo* y el *Morgante*. Dentro de parecidas coordenadas hay que contemplar los personajes de Dodone y Alda la Bella, cuyos testimonios y versiones se cuentan por doquier en las obras hasta ahora mentadas y en algunas otras de similar estirpe caballeresca. Altobello, por su parte, consigue aglutinar la imagen de un nuevo y original héroe, lejos de las campanudas estelas de los *Orlandos* y los *Rinaldos*.

Razones bien convincentes esgrime el texto de Franz Penzenstadler en su interpretación de la ideología caballeresca del *Orlando innamorato* de Boiardo. No hay lugar a dudas, por ejemplo, de que una característica bien visible en el *Innamorato* es la fusión del ciclo carolingio y el *roman* artúrico, las dos grandes materias caballerescas del Medioevo, lo que Penzenstadler estudia en diversos capítulos que va hilvanando con gran elocuencia y sentido crítico. En el primero de los pasos, analiza el sistema ideológico de la épica caballeresca medieval, con acercamientos a los signos feudales, a los conceptos de comunidad e individuo, o a la impronta cristiana, aspectos usados de forma diferente en uno y otro ciclo caballerescos. Acto seguido, se para mientes en la disolución de los sistemas referenciales literario-ideológicos del *Orlando Innamorato*, empezando por la combinación discursiva del sistema referencial, por el que se efectúan diversas aportaciones de otros textos, para continuar con el problema de la comunicación ficticia, vale decir la instancia autorial y narrativa que enmarca la obra. Después, la llamada disolución de los modelos llega a término con la inconsistencia de la ética caballeresca, cuya muestra en el *Innamorato* es, desde luego, muy notable. El largo recorrido filológico tiene su último eslabón en la conciencia humanística de Boiardo, verdadera causa

de la enseña de una nueva caballería que atraviesa y enriquece por entero el poema inolvidable.

Nada quieren desmerecer las interesantes aproximaciones de Karlheinz Stierle y Georges Güntert al *Orlando furioso* de Ariosto. El primer investigador comienza su trabajo tomando como patrón los conceptos de ingenio y locura vertidos en la *Divina Comedia* de Dante, conceptos que establecen una configuración semántica que se aleja y diferencia de las tradiciones platónica y post-aristotélica del *ingenium*. Personajes como Ulises, cuyos ardidés son exaltados por Dante en el canto XXVI del *Inferno*, o Adán, que consigue leer la mente del poeta en el canto XXVI del *Paradiso*, recrean las nociones de «ingegno e follia» que después se integrarán revisadas en el *Furioso*. El mundo vertical de Dante da paso consecuentemente al mundo horizontal de Ariosto, donde las emociones y atributos se convierten en experiencias fundamentales de los personajes. Todos estos aspectos, por cierto, alcanzan su mayor complejidad en el *Quijote* de Cervantes, lo que Stierle describe con buen tino en el último punto (que en realidad es el primero). Por su parte, Georges Güntert, sin abandonar la obra ariostesca, se dedica a analizar algunos de sus componentes troncales: las damas, los caballeros, las narraciones y los discursos, a tenor de una reflexión sobre el principio compositivo del *Furioso* y también de su poética. Para todo ello se buscan elementos significativos de la misma enunciación, como es el caso especial del término y concepto *fuga*, que se transforma en ingrediente temático y sugiere diversas connotaciones. En otro punto subsiguiente, se ponen en relación la unidad narrativa y la unidad discursiva, en clara discrepancia en el poema. A partir de estas bases teóricas, se viene a estudiar finalmente la evolución del retrato femenino, a tenor del modelo de la *descriptio puellae*, dándose cita a Olimpia, Alcina, Angélica y otros personajes fundamentales.

María Cristina Cabani, por su parte, emprende el análisis del *topos* del cantor ciego, cuyo ejemplo motivador entresaca del octavo canto de la *Secchia rapita* de Alessandro Tassoni. La escena en la que se columbra el motivo muestra la tregua de un conflicto armado, el descanso de los combatientes, en cuyo transcurso la guerrera Renoppia invita al cantor ciego Scarpinello a practicar su bello oficio. Cabani indaga sobre las fuentes de este atractivo evento, acudiendo en primer lugar al arquetipo homérico de Demodoco y Femio, tantas veces visitado en la *Iliada* y la *Odisea*. Después, ampliando la proyección del punto inicial, investiga sobre la historia de los cantos de Scarpinello, siempre dedicados a los amores de Endimione y la Luna, encontrando ejemplos o alusiones en *La Galeria* de Gian Battista Marino, la *Epistole eroiche* de An-

tonio Bruni, y *Lo scherno degli dei* de Francesco Bracciolini, entre otros. El proceso de búsqueda llega a su final con una breve sin-gladura sobre el *topos* del aedo en la tradición, desde sus conocidos orígenes grecolatinos hasta las obras del siglo XVII, recalando en el hermoso poema de la *Adone* de Gian Battista Marino, contemporáneo de Tassoni.

El apartado dedicado a la literatura caballeresca hispánica, «libros de caballerías y narraciones caballerescas», se inicia con el trabajo del gran especialista Albert G. Hauf sobre la seducción en el *Curial y Güelfa*. Dicha seducción se halla personificada en el personaje de Láquesis, joven doncella de impresionante belleza, dedicada por entero al culto epicúreo de su propio cuerpo. El estudio de Hauf rememora de entrada las modas estéticas de tradición occitana, firmes basamentos para los escritores medievales catalanes en su manifestación literaria del amor, y se interna después en el mundo amatorio de los personajes del *Curial*, manejando fuentes, anotaciones y modelos con amplia suficiencia. En el tercer punto se centra el examen en la citada figura de Láquesis, avistando los aspectos etimológicos y no dejando de lado aquéllos de tipo argumental y temático que confluyen en las veredas de la seducción, tamizada ya por el dominante registro cristiano.

Como es habitual en el profesor Juan Manuel Cacho Blecua, cuyos saberes en literatura medieval hispánica son innegables, por no hablar de sus pioneros estudios caballerescos y su excelente edición del *Amadis de Gaula*, emprende de nuevo una ardua y sugerente investigación, manejando con fineza y solidez argumental los ingredientes que forman las partes del conjunto. En esta ocasión viene a reanudar anteriores estudios sobre el texto de *La corónica de Adramón*, para indagar con mayor rigor en los problemas de datación de dicha obra, a la que adjudica, tras precisas consideraciones literarias, históricas y lingüísticas, una fecha no anterior a 1507 ó 1508, contraviniendo así las conclusiones de Gunnar Anderson, responsable de la edición moderna de 1992. Con mano certera y sabio desglose, Cacho Blecua delinea los aspectos que conciernen al *Adramón*, aprovechando resquicios y geografías secretas, y leyendo palimpsestos en las obras del género caballeresco. Surgen así las relaciones seguras con el *Guarino Mezquino* y los arrimos hacia algunos motivos del fundacional *Amadis del Gaula*, sin los cuales no puede entenderse el *Adramón* ni las secuelas y extensiones de varias familias caballerescas que anduvieron por todo el siglo XVI y parte del siguiente. Los datos y análisis aportados certifican, pues, el asentamiento de la obra referida dentro de la tradición del *Guarino* y aclaran su vinculación al género de los libros de caballerías, incluyendo en ello algunos de los ras-

gos trazados por el *Tirant lo Blanch*. Por todas estas razones, la fecha de su composición debe ser posterior a la primera publicación del *Amadís*, o tal vez más allá, a tenor de ciertas formas lingüísticas que corresponden con las usadas en esos años.

Precisamente del *Guarino Mezquino* nos viene a hablar Nieves Baranda, quien ya le ha dedicado diversos artículos, además de una magnífica tesis doctoral. Recuérdese que el *Guarino* es traducción de un libro italiano titulado *Il Guerrin Meschino*, escrito por Andrea da Barberino en el primer tercio del siglo XV, y difundido primero por medio de numerosos manuscritos y posteriormente por otras tantas ediciones. Las impresiones en suelo español se hicieron todas en Sevilla, a partir de una sola traducción que en el prologo de la obra se dice haber sido efectuada por un tal Alonso Hernández Alemán, del que nada se ha podido averiguar. En ese contexto, Baranda repasa con esmero la interacción literaria entre España e Italia y las abundantes traducciones al castellano de obras importantes de la cultura italiana. Al hilo también de las publicaciones de libros de caballerías, muy pujantes en la primera mitad del XVI, la profesora Baranda atestigua un cierto éxito del *Guarino Mezquino*, a pesar de que puedan observarse diferencias con el modelo amadisiano, lo que seguramente fue debido a la mezcla de elementos que interesaban al público lector del momento, véanse el universo caballeresco carolingio, muy cercano al mundo bretón, la tendencia de una caballería espiritual o *miles christianus*, de parecida factura a la que habían mostrado las *Sergas de Esplandián*, y la constante presencia de motivos de la literatura de viajes fantásticos, de la que Baranda da dilatada y documentada cuenta.

Gran conocedor del género de los libros de caballerías, Javier Guijarro Ceballos se sumerge en el vasto ciclo de los Clarianes con el fin de analizar el tópico del encantamiento del caballero, a propósito de su máximo protagonista, don Clarián de Landanís. En palabras del profesor Guijarro, una de las formas de aproximación a la poética del género de los libros de caballerías deriva de la naturaleza cíclica de la mayoría de estas obras, lo que le empuja a pensar que la recreación de un tópico en dos continuaciones distintas, bien puede representar el estímulo básico en la creación de los libros de caballerías. Al calor de la indagación sobre los cabos sueltos que se perciben, sobre todo, en la *Segunda parte de don Clarián* (1550), el estudio del tópico del encantamiento del caballero se va ensanchando con nuevas miras y acertados contrastes con otros volúmenes del género, véanse el *Palmerín de Olivia*, el *Primal León*, el *Platir* o el *Floriseo*, entre otros ejemplos. En esa perspectiva, dicho encantamiento, junto con los aspectos de la seducción del héroe y el posterior engendramiento de un hijo, a menudo

bastardo, conforman un auténtico estilema temático del género, si bien no aparece en el *Amadis*, como señala oportunamente Guijarro. O lo que es lo mismo, nos hallamos ante un recurso o fórmula que define la continuidad paterno-filial de los grandes personajes y su dimensión cíclica en la pseudohistoria caballeresca.

Con el propósito de insistir en el descubrimiento y la revalorización de la prosa de ficción de los Siglos de Oro, en su largo trayecto desde el *Amadis* hasta la genial creación cervantina, Gerardo Salvador Lipperheide se decanta por el atento estudio de la versión castellana del *Baldus* de Teófilo Folengo, trayendo primero a colación el profundo examen que Alberto Blecua llevó a cabo en su ya clásico y modélico trabajo: «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla 1542)». Salvador Lipperheide opina que podría aplicarse el mismo método analítico que Gómez-Montero utilizó con el *Espejo de caballerías* al ejemplo del *Baldo* hispánico. En ese sentido, considera que el adaptador castellano realiza un proceso contrario al seguido en el original, el cual surgía de un esquema tópico de la épica y de los libros de caballerías para ofrecer una obra paródica, mientras que en este caso se reconstruye el arquetipo heroico, desplazando lo burlesco y sumando las descripciones habituales de los libros de caballerías. Además, el autor del *Baldo* incorpora aspectos didácticos y moralizantes, algunos de los cuales recuerdan los que anunciaba Rodríguez de Montalvo en su *Amadis*, amén del espíritu de cruzada que en buena medida suscriben los libros de caballerías y otras obras caballerescas, y que el *Baldo* también incorpora. Todo lo cual es llevado a efecto sin renunciar definitivamente a los aportes del modelo italiano, produciendo a la sazón un material heterogéneo donde se dan la mano los libros de caballerías, la épica clásica, la fábula milesia, el cuento folclórico, la facecia, el *exemplum*, la parodia macarrónica, la alegoría, el refrán popular y la sentencia clásica, creando un referente excepcional que preconiza futuros logros de la prosa de ficción áurea.

Otra gran sabedora de los libros de caballerías, Elisabetta Sarmati, de la que no olvidamos su notable esfuerzo en *Le critiche i libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale* (Pisa: Giardini, 1996), ofrece en esta ocasión un interesante trabajo sobre el tópico del *manoscrito ritrovato* y el autor fingido en el género susodicho, siguiendo así la estela de trabajos de M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Victoria Cirlot, Ana Bognolo e Isabel Múguruza. En primer lugar, se repasan los precedentes clásicos y medievales del motivo del falso autor, que ya Ernst Robert Curtius revelara en las historias troyanas de Dictis y Dares. A continuación, Sarmati va desgranando y contrastando

distintos ejemplos del género de caballerías, cuyos matices enriquecen y proyectan este elemento narrativo hasta las inmediaciones del genio cervantino. Comparcen así el *Claribalte* (1519) de Fernández de Oviedo, el *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas, el *Florisando* (1510) de Paez de Ribera, el *Felixmarte de Hircania* (1556) de Melchor Ortega, y el *Espejo de principes y caballeros* (1955) de Ortúñez de Calahorra, entre algunos otros. El generoso aunque redundante camino de utilización del tópico llega por fin al *Quijote*, donde se va operar una ingeniosa transformación en los parámetros de la exposición del mismo, creándose la ambigua y sorprendente figura de Cide Hamete Benengeli.

Con un aquilatado y variopinto equipaje nos adentramos en la sección IV de este volumen, titulada «relazioni letterarie – relaciones literarias», cuya primera enseña se debe al profesor Rafael Beltrán, profundo investigador de *El Victorial*, el *Tirant lo Blanc* y la materia caballeresca, entre otras vertientes, además de promotor de la magnífica revista electrónica que lleva el nombre de la obra de Martorell. Su extensa dedicación al *Tirant* le lleva aquí a comparar el episodio intrigante de la Viuda Reposada con el canto V del *Orlando furioso*, teniendo en cuenta al respecto posibles fuentes o subtextos, véanse la *Tragèdia de Caldesa* de Roís de Corella, o un *exemplum* de Ubertino da Casale en el *Arbor vitae crucifixae*, citado después por Frances Eiximenis en el *Terç del Chrestia*. Los episodios de la Viuda y de Orlando también guardan cierto parecido con un relato de *Las mil y una noches*, en el que se produce un doble adulterio de las esposas de ciertos reyes, siendo una de ellas descubierta en brazos de un esclavo africano. No obstante, el paralelo más significativo, según demuestra Beltrán, se encuentra en la escena del *Tristán e Iseo* que describe el encuentro entre ambos amantes, encuentro que está contemplando desde su escondite el rey Marco. La suma final de los testimonios relacionados supera en complejidad el simple cuento del hombre que contempla cómo le engaña su amada, transformándose así en una representación consciente de la comedia del engaño, donde personajes y lectores entran a formar parte del juego literario.

No parece baladí el aviso que Arno Gimber expone al comienzo de su trabajo en cuanto a poder sobrepasar los límites de lo previsible. La razón de dicha precaución estriba en la propia amplitud de la materia tratada, esto es, la complicada transformación medieval del *Tristan en prose* en libro de caballerías del Renacimiento español. Desde esa atalaya debe contemplarse la versión que apareció en 1501 en Valladolid, a costa del librero Juan de Burgos, titulada *Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas*; y también la obra de 1534, publicada en Se-

villa en casa del italiano Domenico Robertis, bajo el título *Don Tristán de Leonis. Corónica nuevamente emendada y añadida del buen cauallero don Tristán de Leonis. Y del rey don Tristán el Joven su hijo*. Tras repasar algunos aspectos históricos que se desprenden con transparencia de la segunda de las versiones, Gimber analiza la traducción italiana *L'opere magnanime dei due Tristani, cavalieri della Tavola ritonda*, aparecida en 1555 en Venecia, en casa del librero Michele Tramezino, y la compara textualmente con el modelo castellano. Comparación en la que no deja de lado otros elementos extraliterarios que son de vital importancia para entender las conexiones italo-españolas, en especial desde la plaza veneciana, a propósito de la leyenda de Tristán, pero igualmente de la exitosa saga amadisiana y las novelas sentimentales de Juan de Flores o Diego de San Pedro.

Dentro del pautado del anterior estudio hay que ver el análisis de Anna Bognolo sobre la primera continuación italiana del *Amadis de Gaula*, esto es, *l'Aggiunta al quarto libro*, publicada en Venecia en 1563, de la mano de Mambrino Roseo da Fabriano, traductor al italiano de la serie original. La profesora Bognolo, experta investigadora de literatura caballeresca, recuenta buena parte de los libros de caballerías castellanos que se tradujeron en Italia, sopesando las expectativas literarias generadas y el entramado editorial ocasionado que la misma Bognolo denomina en otro lugar «el Proyecto Mambrino». La continuación amadisiana del autor italiano hay que situarla entre el momento final del *Amadis* y el inicio de las *Sergas de Esplandián*. Mambrino mantiene muchos de los aspectos desarrollados por Rodríguez de Montalvo, pero incorpora algunos cambios estructurales, multiplicando por ejemplo la presencia de ciertos personajes, como es el caso de Arcaláus, y originando nuevas y numerosas escenas de amor y aventura.

La siguiente comunicación trata precisamente de la citada primera traducción italiana del *Amadis*. El estudio corre a cargo de Vittoria Foti, la cual analiza con detalle *I quattro libri di Amadis di Gaula*, sacados a la luz en 1546 en Venecia, por Tramezzino, traducción, como ya se dijo arriba, atribuida a Mambrino Roseo da Fabriano. Foti estudia igualmente la versión poética de Bernardo Tasso, *L'Amadigi*, publicada en Venecia por Giolito de Ferrari, en 1560; y así mismo la tardía traducción anónima *Amadigi di Gaula di Vasco Lobeira*, también de Venecia, Albrizzi, 1795. El núcleo fundamental de la exposición de Foti es el importante conjunto de cambios semánticos operados por Mambrino Roseo con respecto a la obra de Montalvo, mutaciones que pueden agruparse en diez tipos diferentes: cambios en la caracterización de los personajes, reescritura de ciertos párrafos, adaptación del texto para el público

italiano, adaptación también para el público femenino, tratamiento diferente de los elementos religiosos y sobrenaturales, acentuación de las relaciones jerárquicas, afectivas y de cortesía, reducción de la violencia física y verbal, desaparición de la ironía, actualización crítica de algunas materias, y nueva relación entre el narrador y el lector. De igual manera, el poema de Bernardo Tasso y la traducción de finales del XVIII ofrecen otras divergencias y miradas, siguiendo de cerca el primero al *Amadís* español, y manteniendo el segundo, si bien con modificaciones, la referencia de Mambrino Roseo.

Con paso firme, el profesor Javier Gómez-Montero, coordinador del presente volumen, se adentra en el vasto campo cervantino para estudiar el asunto de los episodios intercalados en el *Quijote*, puestos en relación con los que también aparecen en el *Orlando furioso*, amén de introducir en dicho análisis la variable de la epistemología poética. En las primeras páginas, el profesor Gómez-Montero describe las interpretaciones y teorías más importantes en torno a las novelas y relatos intercalados en la obra magna de Cervantes. Después, entrando ya en materia comparativa, plantea la vinculación entre el *Orlando* y el *Quijote*, especialmente desde el plano narratológico, para lo que entiende necesario establecer cuatro aspectos fundamentales: a) la genealogía del procedimiento compositivo ya documentado en el *romanzo cavalleresco* italiano; b) el análisis comparativo de las respectivas estrategias de constitución textual en el *Quijote* y sus modelos referenciales en aras de una diversificación argumental y semántica; c) la función poética de las novelas intercaladas y la expresión de la dificultad del conocimiento en el *Quijote*; y d) la epistemología poética del *Quijote*. A partir de este punto de partida (o quizá de llegada), Gómez-Montero profundiza con intensidad y precisión en cada una de las secciones propuestas, desmenuzando por extenso los aspectos técnicos de las dos grandes obras al respecto de la intercalación capítular, para llegar finalmente a rotundas consideraciones teóricas. Quizá la más interesante sea la que viene a señalar cómo la ironía destilada en el *Quijote* edifica un concepto nuevo de ficción que ha superado los criterios de verdad, mentira o verosimilitud. Los excelentes planteamientos del *Furioso* quedan muy atrás frente a la genial apuesta cervantina, cuyo telón de fondo, insiste Gómez-Montero, es el problema del conocimiento.

El volumen caballeresco que estamos avistando concluye con la sección titulada «plus ultra», nombre del todo adecuado para el estudio de Jesús Rodríguez-Velasco sobre la caballería cortés en su contraste con la caballería romana. Tras la estela de múltiples artículos y del excelente libro *El debate sobre la caballería en el siglo*

XV, Rodríguez-Velasco profundiza de nuevo en los temas que lo son más caros y que le han llevado, entre otras cosas, a la confección de la teoría de la «Fábula Caballeresca». El punto de arranque en esta ocasión es el ensayo *De Militia* de Leonardo Bruni, publicado en 1422, tratado militar que en principio pretendía reinventar la historia de la caballería. La tesis de Bruni buscaba demostrar que dicha historia tenía que interpretarse en tanto que institución romana, la cual había desarrollado una función determinada y no era permanente en el tiempo, a diferencia de la contemporánea caballería cortés que se había instalado con suficiencia en los círculos de poder y gobierno. Ahondando en el ancho camino de las tres materias literarias que tan oportunamente describió Jean Bodel, en las que ya se observa la oposición entre caballería cortés y caballería romana, el profesor Rodríguez-Velasco alcanza el estadio crítico por el que puede explicarse la codificación de la ideología caballeresca en la escena medieval: se trata, nos dice, de la edad de la teoría, un tiempo que podría concretarse en los siglos XIV y XV, con las propuestas de Bruni y Bartolo da Sassoferrato o las de Cartagena, Valera y Sánchez de Arévalo, en las que la imagen divulgada de la caballería hay que entenderla más como un discurso que como una realidad histórica. Dentro, pues, de ese marco discursivo y teórico, la caballería cortés se había establecido sobre los fundamentos de un código territorial y canónico, mientras que la caballería romana se aposentaba en la historiografía y en la teoría política que de ella se desprendía.

Para terminar queremos insistir en lo que verdaderamente ha resultado una auténtica revelación: el volumen comentado acota por primera vez y de forma sistemática el amplio campo de las relaciones italo-hispánicas en materia caballeresca durante el Renacimiento y los aledaños contextos tardomedievales, lo que debe completarse con la obra de König, *Libros de caballerías y novela picaresca*, y las recientes actas del congreso *Nápoles-Roma 1504*, editadas por Javier Gómez-Montero y Folke Gernert. Baste, pues, su enorme y hermoso ejemplo para continuar indagando en las huellas de esa convivencia artística y humana que nos legó para siempre obras tan maravillosas y sorprendentes.

Jesús Duce  
[Universidad de Zaragoza]