

En suma, esta particular manera de abordar el tema permite al lector formarse una idea global bastante aproximada de la aportación de cada uno de estos poetas a las letras valencianas medievales, así como conocer los puntos candentes del panorama crítico, además de interesantes sugerencias para el análisis de los textos. La metodología empleada parece la más acertada: el orden en que se estudian los autores no es el cronológico, pero está justificado por ser un orden preferente que permite ir encadenando los temas. Ausiàs March, en primer lugar, es el principal poeta catalán después de Ramón Llull. Joan Roís de Corella ocupa el tercer lugar, por ser el último gran poeta catalán de la Edad Media, y también el que anticipa cierto gusto humanista de aire renacentista. En cuanto a Jordi de Sant Jordi, es sin duda el mejor poeta catalán entre Ramon Llull y Ausiàs March, aunque su prematura muerte trunca cualquier esperanza de evolución en su poesía. Partiendo del texto concreto, Terry logra acercarse a otra clase de reflexiones en torno a la imaginación y la estética medievales.

ESTELA PÉREZ BOSCH
Universitat de València

Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

Los libros de caballerías castellanos están saliendo del silencio de la crítica (con la misma ilusión aunque no con idéntica rapidez), como saliera el recién estrenado don Quijote a los campos de Montiel; si se piensa (sólo un poco), son muchos los puntos de relación: en ambos casos se trata de un amanecer y en ambos casos se consume por la puerta trasera de la casa solariega. Pero esta imagen (tan de esbozo) se ha ido perfilando con matices asombrosos en los últimos años. Por este motivo la publicación del libro de Anna Bognolo *La finzione rinnovata* no puede dejar de ser un motivo de satisfacción y alegría para todos aquellos que nos interesamos por el estudio del género caballeresco (tanto desde su vertiente editorial como literaria); y por otro lado, no puede sorprendernos que un texto que está llamado a ser un punto de referencia esencial para comprender algunas de las claves en que se sustenta el exitoso género de los libros de caballerías castellanos, se haya publicado en Pisa como el primer número de una nueva colección ("Biblioteca di Studi Ispanici"), coordinada por Giuseppe di Stefano, Alessandro Martinengo y Tommaso Scarano. A nadie sorprende los excelentes frutos que dan las semillas que plantara en la Universidad de Pisa el profesor Mancini. Pero, ¿por qué esta "ficción renovada" se ha de convertir en un punto de referencia a la hora de comprender los libros de caballerías? Detengámonos en algunos de sus apreciaciones, y se comprenderá el "giro" que ha conseguido dar su autora a algunas de los "pre-juicios" con que se venía analizando y estudiando el género caballeresco, en especial en sus orígenes.

El libro se organiza en tres grandes apartados: en el primero ("Los libros de caballerías: recepción y justificación de la novela", pp. 17-72), se analiza la fortu-

na de los libros de caballerías en España y en el resto de Europa, las teorías literarias que sustentan los primeros libros de caballerías —a partir de sus prólogos— y, por último, se especifica el corpus de los cuatro libros de caballerías que serán analizados en las dos partes restantes: los cuatro libros de *Amadís de Gaula* con las *Sergas de Esplandián*, y el *Palmerín de Olivia* y su continuación, el *Primaleón*. En el segundo apartado (“Unidad y variedad: el monstruo y la novela”, pp. 73-148), se presta atención a la estructura de estos cuatro libros de caballerías en comparación con el modelo del roman artúrico por un lado, y por otro, concretando las diferencias que existe entre ellos y que darán lugar, posteriormente, a algunas de las líneas de evolución del género caballeresco durante el siglo XVI. Y por último, en el tercer apartado (“Maravilloso: aventuras y encantamientos”, pp. 149-221), se estudia desde diferentes perspectivas uno de los temas centrales de todo libro de caballerías: la presencia de lo maravilloso, desde su comparación con el *roman artúrico* (que le permitirá incidir sobre los elementos originales de los primeros libros de caballerías castellanos), a la relación entre la aventura y la caballería, sin olvidar la presencia del maravilloso mágico, con la multitud de hadas y encantadores que se suceden en sus páginas, que hacen de la magia tanto un espectáculo cortesano como un juego de apariencias, en donde terminan por perderse no sólo los héroes sino también los lectores (y en algunos casos, los propios narradores). Este rápido resumen de la estructura tripartita del libro, en donde se presta especial atención a la estructura de las novelas y a la presencia en ellas del mundo maravilloso, viene a incidir en dos de los aspectos esenciales en los libros de caballerías y motivo de crítica —cuando se exageran— a lo largo del siglo XVI. De este modo, desde un inicio, podemos resaltar uno de los grandes aciertos del libro de Anna Bognolo. Frente a una crítica literaria que ha venido basando su análisis de los libros de caballerías castellanos a partir de las críticas que aparecen en el *Quijote* de Cervantes (y por tanto, crítica de los malos libros de caballerías que se alejan —por diversos caminos— del origen de los mismos), o a partir de la comparación (siempre negativa) con la estructura y líneas argumentales de las historias artúricas, Anna Bognolo sitúa los libros de caballerías en su origen para así analizar su originalidad frente a las formas de ficción heredadas de la Edad Media y comprender cómo llegó a convertirse en voz de una nueva época; en otras palabras, como indica la propia autora, la pretensión del libro no es tanto un “analisi esaustiva o addirittura originale di ogni singolo testo, ma intende segnalare, pur tenendo conto dell’individualità delle opere, alcune caratteristiche che lo accomunano, per evidenziare, in certi suoi tratti, la specificità del romanzo cavalleresco spagnolo, esaminato non come esito residuale e riproposizione di temi e forme superati, ma come letteratura della sua epoca” (p. 13). Voz de una época; pero voz también necesaria para nuestros estudios literarios de los Siglos de Oro, ya que nos ayuda a comprender cuáles eran los caminos por los que iba a transitar el lenguaje narrativo (todavía incipiente y experimental frente a las formas poéticas, mucho más canonizadas), y cómo estos caminos se construyen de la mano de las reflexiones teóricas, tan olvidadas en numerosas ocasiones, que se difunden en su interior: “Il genere dei libri de caballerías può apparire allora come fenomeno europeo nel momento in cui avviene la rivoluzione della stampa, con la conseguente ‘democratizzazione’ della cultura e passaggio alla lettura privata e

silenciosa. Inoltre, essendo un tramite essenziale per trasmettere alla modernità un patrimonio di immagini, di racconti e di strutture narrative, può essere considerato un ambito di grande interesse dove si attua l'elaborazione del romanzo inmediatamente prima di Cervantes, sia riguardo alla sperimentazione di temi e forme, sia in sede di una riflessione teorica che sfocia nelle discussioni di poetica del Cinquecento italiano e nella giustificazione della letteratura di finzione" (p. 13). "Literatura de su época", "ámbito en que se está experimentando con el lenguaje narrativo tanto en la práctica como en la teoría"... son los ejes por los que se mueve la labor investigadora de Anna Bognolo, que, en el panorama actual (desolador en tantos aspectos) de los estudios sobre los libros de caballerías castellanos, no deja de ser una novedad digna de toda atención, digna de todo aplauso. Veamos algunas de las ideas que, sobre estos principios y analizando las cuatro obras que conforman el corpus del libro, estamos seguros van a centrar (por la brillantez en la argumentación y la riqueza en los datos) numerosos de los análisis que en el futuro se hagan de este género literario.

Como se ha indicado, los libros de caballerías constituyen, desde su originalidad y desde su base en las obras artúricas medievales, uno de los espacios privilegiados en donde se va a ir configurando una teoría del lenguaje narrativo. La práctica se une a la teoría en los prólogos, en donde los autores van a indicar, de manera más o menos pormenorizada, sus ideas al respecto, con lo que nos van a ofrecer riquísimos datos del horizonte de expectativas de los lectores en aquel momento de experimentación y transición a un futuro incierto y esperanzado. Garci Rodríguez de Montalvo en su tan comentado prólogo a los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula*, establece tres diferentes tipos de obras que Anna Bognolo pone en relación con la tradicional distinción retórica medieval de los tres géneros de la *narratio*: la "historia" (narración de acontecimientos acaecidos en la realidad), el "argumentum" (narración de acontecimientos falsos, pero posibles) y la "fábula" (narración de hechos inverosímiles). Montalvo afirma que su libro pertenece al género de las "historias fingidas" (que se correspondería con la fábula), pero, ante el carácter peyorativo que el término posee en el propio prólogo (deben ser consideradas "patrañas" antes que "crónicas"), Anna Bognolo sitúa el adjetivo "fingidas" en su verdadero contexto retórico, alejándole del "pre-juicio" de la supremacía de la historiografía (y, en consecuencia, de la "verdad" frente a la "ficción"); "fingido", situado entonces en su perspectiva literaria, hace alusión a su riqueza retórica: "Storia 'fengida' significa quindi non solo falsa, ma anche artificiale, composta, inventata; significa cioè che è prodotto dall'immaginazione del poeta, il quale finge in quanto costruisce *ex novo* qualcosa mediante il suo lavoro creativo" (p. 43). De este modo, desde el prólogo, Montalvo está construyendo su "paradigma", el modelo narrativo que será seguido en los primeros años y del que se alejarán los modelos caballerescos que primen el entretenimiento y la evasión por encima de otro motivo o finalidad, como son las obras de Feliciano de Silva (dentro del propio ciclo de *Amadís de Gaula*) o las de Diego Ortúñez de Calahorra (*Espejo de príncipes y caballeros*) o Jerónimo Fernández (*Belianis de Grecia*). Narración "fingida", es decir, artificial, compuesta, rica en ornato retórico, estructurada, que tienda hacia la admiratio del lector, pero narración que no abandona su función ejemplar y didáctica, de tal modo que los personajes se convierten en

modelos de conducta y su situación social en un ideal político. Sobre estas bases teóricas, Montalvo va a crear el “paradigma caballeresco” que va a triunfar (y hacer triunfar) a los libros de caballerías durante el siglo XVI y sobre los que, no lo olvidemos, Cervantes va a construir su particular libro de caballerías. Pero el paradigma, como indica de igual modo Anna Bognolo, se ofrece como permeable, como un medio sobre el cual los primeros imitadores pudieron incorporar las variantes iniciales. Con estas palabras se puede concluir este primer apartado del libro, que viene a mostrar la riqueza de sus planteamientos: “Il suo lavoro [el de Montalvo] aprì le porte alla fortuna del genere, agevolata della diffusione della stampa; e gli autori che venero dopo non ebbero la necessità di giustificare la loro proposta di ‘historias fengidas’ divertenti ed esemplari per un ceto ormai internazionalmente affezionato al genere. La scelta di Montalvo indicò una direzione che in molti (scrittori e stampatori insieme) si affrettarono a seguire, abbandonando l’uso delle glosse morali che, una volta assunta (seriamente o pretestuosamente) la giustificazione dell’esemplarità laica insita nel racconto, furono ritenute un peso superfluo. L’incertezza per quanto riguarda l’ortodossia dei contenuti agitò e contrappose ancora i primi imitatori, ma lasciò presto spazio alla libertà della finzione e alle sue molteplici possibilità di contaminazione e di sviluppo” (p. 56).

Otro de los pre-juicios que siempre aparecen cuando se habla de los libros de caballerías, ya sea en las críticas de sus contemporáneos o en los análisis de muchos de los estudiosos actuales, se concreta en el caos estructural de estas obras, en el “monstruo” (siguiendo a Cervantes) en que llegaron a convertirse. En la segunda parte de su libro, Anna Bognolo ofrece uno de los análisis más certeros y brillantes que se han hecho sobre este aspecto, desde dos perspectivas: en primer lugar, analiza la estructura narrativa básica del roman artúrico, para poder comprender hasta qué punto es la base del relato de los libros de caballerías castellanos; y en segundo lugar, analiza la estructura (desde la unidad a la variedad) de estos cuatro textos inaugurales para mostrar cuál es el modelo narrativo básico que se está proponiendo y cuáles son sus posibilidades de expansión. Y para llevar a buen puerto estas pretensiones iniciales, se hace uso de algunas de las herramientas que la narratología ha puesto en nuestras manos para poder adentrarnos en el estudio del discurso narrativo (como ya la poética había consolidado para el estudio del poético), como el concepto de “cronotopo” introducido por Bakhtin (p. 78). Los análisis sobre la estructura narrativa tanto del *roman* artúrico como de los libros de caballerías consumados por Anna Bognolo permiten comprender las múltiples posibilidades que este método ofrece, siempre que se tenga presente la peculiar materia sobre la que se trabaja, que viene a mostrar el proceso de creación y de consolidación de ese lenguaje narrativo de ficción sobre el que luego ha nacido la teoría narratológica. De esta manera, el roman artúrico se caracteriza, de modo esquemático, como el itinerario de un caballero (p. 78), en donde el cronotopo de la corte se caracteriza por motivos estáticos como la fiesta, el banquete, las conversaciones, los torneos, los juegos, la caza; y en el cronotopo de la aventura se alternan momentos activos con otros pasivos, que se corresponden con el reposo. La estructura de los relatos artúricos sigue un planteamiento básico y lógico que se basa en unos paradigmas que en pocas ocasiones se modifican: [1] un primer motivo estático de la corte, [2] al que le sigue un motivo de ruptura, capaz de pro-

vocar la partida de los caballeros, [3] quienes superan una serie de aventuras, hasta que [4] vuelven a la corte, donde se desarrolla el motivo de la acogida triunfal. La corte no posee autonomía, sino que cumple la función de ser lugar de salida y de llegada de los caballeros, que tienen que demostrar su calidad de héroes en otros lugares privilegiados para la aventura: florestas, pasos, islas... Frente a esta sintaxis narrativa tan específica, los libros de caballerías castellanos van a mantener ciertos motivos (como el de ruptura que permite la separación de los caballeros y la multiplicación de las aventuras), pero no así la estructura narrativa, en donde el cronotopo de la corte va a adquirir una mayor complejidad, así como mucho más complejo va a ser el papel que la geografía va a desempeñar en estas obras. Frente a ese itinerario de un caballero, como se podría resumir esquemáticamente el relato del *roman* artúrico, los libros de caballerías castellanos van a basar su unidad estructural en la biografía (guerrera y amorosa) de los protagonistas. De este modo, si tenemos en cuenta dos ejes (A = Identidad caballerescas y B = Búsqueda amorosa), los cuatro primeros libros de *Amadís de Gaula* se podrían resumir en una serie de funciones (pp. 95-96): en el libro primero, nos encontraríamos con el relato del nacimiento y la infancia del héroe (A1), el enamoramiento de Oriana (B1), la investidura como caballero andante (A2), la agnición del protagonista (A3), la admisión en la corte de la amada (B2) y el matrimonio secreto (B3). El segundo libro se basaría en el eje amoroso: crisis amorosa (B1), separación (B2) y reencuentro de los amantes (B3); para terminar con los libros tercero y cuarto en donde ambos ejes se unen: discordia con el rey Lisuarte (AB1), guerra (AB2) y reconciliación y matrimonio (AB3), que supone la culminación final de ambos ejes. En las *Sergas de Esplandián*, el eje de la identidad caballerescas se matizará con el carácter cristiano del protagonista, mientras que en el *Palmerín* y en el *Primaleón*, al tiempo que se mantienen las macrosecuencias de la búsqueda de identidad caballerescas y amorosa, se hace mucho más compleja la estructura al incluir en el primer caso las aventuras orientales, y en el segundo, la narración paralela de las acciones heroicas de Primaleón y de don Duardos. De esta manera, el análisis de la estructura narrativa de los primeros libros de caballerías muestra cómo éstos no son un "residuo" de los textos artúricos, sino que, basándose en ellos, en especial en los que a motivos se refiere, constituyen modelos narrativos novedosos, enriquecidos por otras tradiciones literarias, como la hagiográfica o la de la novela bizantina. De este modo, el "paradigma" inicial de los libros de caballerías castellanos viene a mostrar la capacidad de adaptación y de expansión que la narrativa de ficción posee: capaz de crear unidad de la combinación de diferentes tradiciones (de ahí el calificativo de "omnívoro" que le otorga Anna Bognolo), y desde esta unidad, capaz de convertirse en modelo digno de ser imitado, se irán consumando diversos cambios al permitir dar entrada a diferentes registros (desde el poético al filosófico) así como ampliar las posibilidades de la aventura (con su correspondiente ejemplaridad) al hacer aumentar los espacios y los escenarios en donde se desarrollan. Desde esta base narrativa (y no desde la artúrica) se pueden entender los diferentes modelos caballerescos que se van a ir desarrollando en el siglo XVI (con mayor o menor éxito), y desde esta base narrativa se puede comprender mucho mejor la poética del *Quijote* que, no lo olvidemos, se basa en la del propio *Amadís de Gaula*, como se pone de manifiesto en el escrutinio de la biblio-

teca del hidalgo Alonso Quijano (o Quesada). De esta manera concluye Anna Bognolo el análisis de la estructura de los primeros libros de caballerías castellanos: "Ma Montalvo fornì uno schema che, andando verso un'unità piú organica, permise un nuovo dispiegamento della varietà, in direzione di diverse possibilità di sperimentazione; e comprender la molteplicità dell'uomo e del mondo in una struttura narrativa unitaria non è altro che il proposito del romanzo: quello spazio in cui il poeta può mostrarsi 'épico, lírico, trágico, cómico'; dove, insomma, Cervantes, innestando la problematicità del mondo sul percorso umano del suo squinternato eroe individuale, intende lasciare "correr la pluma"' (p. 148).

Si las dos partes iniciales las dedica Anna Bognolo a analizar algunos de los planteamientos básicos de los libros de caballerías (la definición del género y la estructura), la tercera se concentrará en uno de los aspectos de su contenido más ricos y más peculiares para poder comprender mejor una de las corrientes de evolución (y, por tanto de variedad) de los libros de caballerías castellanos a lo largo del siglo XVI: la presencia de lo maravilloso. De este modo, se analizan las aventuras artificiales (pp. 157-163), en donde se pone de manifiesto cómo en las obras artúricas se aprecia una presencia "natural" de lo maravilloso, una presencia que se siente como procedente de lo "otro" y que no puede ser controlada por el hombre, mientras que en estas obras "il meraviglioso è instituito, instaurato dall'uomo, in un mondo che appare come incapace di serbare misteri" (p. 163); las aventuras cortesanas (pp. 163-171), en especial los duelos por justicia y la prueba mágica, que vuelve a incidir sobre la idea del protagonismo creciente del espacio de la corte en las obras castellanas, así como de una transformación de lo maravilloso hacia la ceremonia lúdica y festiva; el espectáculo de la caballería (pp. 171-181), en especial torneos y pasos de armas, en donde, frente al duelo en armas en sí mismo del *roman* artúrico se presta especial atención a su calidad de espectáculo, a sus reglas, a su simbolismo cortesano. De este modo, en la capacidad de incorporar los nuevos ideales nobiliarios (políticos y sociales) de finales del siglo XV y principios del siglo XVI a una estructura que se amplía y modifica, manteniendo algunos de los motivos básicos de la literatura cortesana medieval, se encuentra uno de los grandes aciertos de Montalvo y de sus seguidores. La corte ahora se concreta en un espacio geográfico determinado, y en ella se van a ir sucediendo una serie acontecimientos cortesanos, de simbología y de experiencia renacentista. La acción de los libros de caballerías castellanos se sitúa (siguiendo una serie de *topoi* procedentes de diferentes tradiciones literarias) en un tiempo remoto, en lugares lejanos... pero en su forma de comportarse, en las descripciones de unos modos particulares de conducta, los lectores se debían sentir identificados, como si de un espejo se tratara. Espejo por el que los autores querían mostrar (imponer o exponer) una serie de principios de comportamiento personal o de modelos políticos. Lo maravilloso de las aventuras, aunque en un principio pueda resultar paradójico, será utilizado, en parte, con la pretensión de hacer más cercano lo narrado a los lectores de su época. Pero también en los libros de caballerías de los orígenes va a tener su presencia lo maravilloso mágico: los magos y sus funciones de ayudantes a antagonistas (pp. 183-197); su aparición (pp. 197-205), en donde el espectáculo cortesano sorprende ahora por su imaginación así como por su relación con el teatro, con los modos habituales en la época de diversión: así, según

Anna Bognolo, la aparición de Urganda la Desconocida en su Fusta de la Serpiente en el *Amadís de Gaula* presenta notables analogías con un entremés, el hecho de que la hada esconda su rostro puede compararse con el gesto de un “momo” antes de comenzar a bailar, y el lujo de los adornos y la suavidad de la música que le acompaña pueden ponerse en relación con las estradas triunfales o los fastos de la época; y por último se analiza el juego de apariencias (pp. 205-210), en donde se van presentando diversos encantamientos que tienen como finalidad el entretenimiento y en donde se permite la entrada a la risa, como ese episodio del *Palmerin* en donde el mago Muça Belí hospeda al protagonista en su castillo, y por la noche, mientras cenan, aparecen seis caballeros con las espadas desenvainadas llenas de sangre, que se transforman en leones cuando son atacados, y luego en seis hermosas doncellas con una serpiente en la mano. De esta manera, si en la estructura los libros de caballerías castellanos no pueden seguir siendo considerados un “residuo” de la trama del *roman* artúrico, una especie de canto del cisne de un género medieval, también en lo maravilloso las diferencias van a convertirse en abismales: “Il meraviglioso arturiano, saldando l’immaginario bretone con i bisogni di affabulazione della cavalleria cortese emergente, si esprimeva in entrambe queste forme. Tre secoli dopo, i *libros de caballerías* spagnoli, pur servendosi dei motivi della tradizione, producono un assetto completamente diverso. Il meraviglioso dell’avventura e il meraviglioso dei prodigi, le ‘venture’ e gli ‘encanti’, nei *libros de caballerías* studiati, tendono ad acquisire un carattere artificiale e, spontandosi della foresta alla corte, a divenire, sotto varie forme, spettacolo cortigiano” (p. 211).

De este modo, los libros de caballerías castellanos, siguiendo el paradigma del *Amadís de Gaula*, nacen con un pie en la tradición medieval (como no podía ser de otro modo teniendo en cuenta el origen del texto amadísiano), al tiempo que se adaptan a su época, a ese mundo renacentista que está viendo nacer un nuevo mundo, que está viendo transformarse su propia sociedad, que está intentando recuperar los valores de una época pasada para construir un futuro, que se considera incierto. Pero un mundo en donde la corte se ha convertido en un lugar no sólo de salida o de llegada sino en un lugar con personalidad propia, en un lugar en donde se desarrollen las aventuras (tanto bélicas como amorosas), en un lugar que permitirá una nueva estructura de los textos. De este modo, desde la experiencia de los relatos artúricos medievales y de otras formas de ficción como la novela bizantina, se van a poner las bases de la novela moderna, las bases (desde el *Amadís* a los diversos modos de evolución del género caballeresco a lo largo del siglo XVI) sobre las que Cervantes levantará su *Quijote*. La genialidad de Cervantes está, como le sucede a Montalvo, en saber transformar un género para adaptarlo a los horizontes de recepción de sus lectores: en el caso de Montalvo, ese mundo renacentista que abre los ojos esperanzados al nuevo siglo; en el caso de Cervantes, ese mundo barroco que quiere cerrar los ojos para no ver lo que le ha dejado el siglo que acaba de terminar; y así cerrarán los ojos gracias a la evasión (las disparatadas batallas, aventuras amorosas y encantamientos de los libros de caballerías; o la risa en el caso de las hazañas del caballero manchego).

Gracias al excelente libro de Anna Bognolo *La finzione rinnovata*, se comprende mucho mejor sobre qué bases y sobre qué tradiciones se crearon los libros

de caballerías castellanos, y cuáles son los puntos básicos de referencia que hemos de tener presente para poder comprender las diferentes líneas de evolución de un género que se encuentra en los cimientos de la novela moderna, por su capacidad "omnívora" y su tendencia a la diversidad, que permite su adaptación a los diferentes horizontes de recepción de los lectores de cada época.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid