

ADAPTACIÓN, REFUNDICIÓN E IMITACIÓN: DE LA MATERIA ARTÚRICA A LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

M^a Luzdivina Cuesta Torre

Universidad de León

Aunque todos los estudiosos reconocen la enorme importancia que tuvo la materia artúrica en el origen de los libros de caballerías, e incluso la relación “genética” de ambos géneros, la novela artúrica española ha sido ignorada con frecuencia por la crítica. El motivo es simple: se consideran estas obras resultado de una traducción y, por tanto, ajenas a nuestra literatura¹. Uno de los propósitos de este artículo será demostrar

¹ La citada opinión de M. Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela*, t. I: *Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly-Baillière, 1925, p. clix) ha influido en el descuido del que ha sido objeto la materia artúrica hasta fechas recientes. Afortunadamente en la actualidad la situación parece estar cambiando: véase mismamente la bibliografía reseñada en las notas a este artículo. Sobre la materia artúrica hispánica, cf. las bibliografías de H. L. Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurial Material. I. Texts: The Prose Romance Cycles*, London, Grant and Cutler, 1977 y “Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986”, *La Corónica*, 15, n° 2 (1986-87), pp. 329-340. Paloma Gracia prepara en la actualidad una continuación de éstas en la que incluirá los estudios.

lo erróneo de esta creencia: la materia artúrica hispánica pertenece plenamente a la literatura española porque se conoció en la Península ya en la Edad Media bajo la forma de adaptaciones, porque se comportó como materia viva de nuestra cultura, renovándose a través de refundiciones y porque dio lugar a imitaciones cuyo último fruto fueron los libros de caballerías.

Basándonos en el concepto de originalidad que se tenía en la Edad Media demostraremos que podrían considerarse como obras nuevas muchas recreaciones de obras traducidas. Su nivel de originalidad es comparable al de otras obras medievales, fruto también de la adaptación de textos escritos en otras lenguas, a los que siempre se ha considerado como parte fundamental de la literatura española. Por ejemplo, muchas de las obras del mester de clerecía del siglo XIII².

Intentaremos distinguir claramente los conceptos de traducción-adaptación, refundición e imitación aplicados a la Edad Media, demostrando que se trata de estados de un proceso de apropiación que, en el caso de la materia artúrica, va a producir como resultado último los libros de caballerías renacentistas.

1. *La traducción como adaptación*

Para nuestro análisis partiremos de la consideración del valor y significado de los conceptos de traducción y originalidad en la Edad Media. Hay que tener en cuenta que la traducción medieval se diferencia radicalmente de lo que en la actualidad se entiende por tal: las distinciones entre traducción, adaptación y versión carecen de sentido en la Edad Media, quedando todos estos conceptos compendiados en el de traducción³.

² Cf. el magnífico estudio de M. Alvar sobre el *Libro de Apolonio* (*Libro de Apolonio. Estudios. Ediciones, Concordancias*, Valencia, Fundación Juan March-Castalia, 1976, 3 vols.) especialmente la parte cuarta, "Fidelidad latina y originalidad castellana" (pp. 113-182), en la que analiza su relación con sus fuentes.

³ Cf. C. Buridant, "Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XXX, 1 (1983), p. 86. Poco después añade: "...les frontières tracées par nous, modernes, entre traduction fidèle et adaptation libre n'ont pas la même rigidité au Moyen Âge, et cette souplesse est l'une des caractéristiques profondes de la conception médiévale de la traduction" (p. 89).

Lo que se consideraba traducción en la Edad Media abarca lo que hoy llamamos así, pero también y más frecuentemente, lo que ahora se consideran adaptaciones. Esta consideración amplia de la traducción procedía, por una parte, de la educación y convicciones de los traductores, que se veían a sí mismos como transmisores de un saber precioso que no sólo podían, sino que debían perfeccionar, sirviéndose de conocimientos procedentes de otras fuentes o mediante la supresión de material superfluo o poco edificante. Con frecuencia los traductores medievales hacen protestas de su fidelidad al texto, pero se refieren en realidad a su “fidelidad al espíritu del texto”, en nombre de la cual se sienten autorizados a mejorarlo.⁴ Otras veces, como señala Catalán⁵, “la renovación de los textos no depende de la aspiración del trasmisor a contar mejor - más eficazmente o de una forma más completa y ordenada - los hechos ciertos, sino de su deseo de transmitir un mensaje que concuerde mejor con sus intenciones políticas o éticas”. Además, la práctica escolar de la utilización de las artes poéticas, cuyos principales recursos eran la abreviación y la amplificación⁶, y el ejercicio del comentario contagiaron las técnicas propias de la traducción⁷. El comentario de las fuentes no se concibió como un arte distinto y separado de la traducción de éstas, convirtiéndose en una sola cosa la versión a otra lengua y su explicación.

En el caso de la literatura artúrica, pocas veces podemos hablar de

⁴ “...même dans le cas extrême où on se flatte de respecter scrupuleusement la letre, on admet la liberté par rapport au texte pour le gloser, l’embellir ou accentuer son impact moral: des préoccupations didactiques provoqueront des développements explicatifs, des préoccupations paragogiques, des développements moraux, des enjolivements rhétoriques aidant aussi à appuyer la leçon” (Buridant, “*Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale*”, p. 117).

⁵ Cf. D. Catalán, “Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura”, *Homenaje a Julio Caro Baroja*, eds. A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Esteve y R. Rubio, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, p. 268. Se refiere a la historiografía, pero su afirmación es extrapolable a otros géneros.

⁶ Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (1ª ed. alemana 1948), t. II, pp.682-691.

⁷ Una de las características de la traducción medieval es “L’absence de spécificité de la traduction, qui n’est pas nécessairement conçue théoriquement alors comme un exercice en soi, autonome, nettement distinct de la glose ou du commentaire” (Buridant, “*Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale*”, p. 95).

traducciones al castellano en sentido estricto. Por lo general se trata de adaptaciones, algunas más atrevidas que otras, hasta llegar incluso a un grado de originalidad semejante al de otras obras medievales de las que se conoce la fuente, pero que nunca han sido consideradas traducciones: por ejemplo, la *Vida de Santo Domingo* de Berceo, basada en su homónima latina, o el *Libro de Apolonio*, cuya fuente es la *Historia Apollonii regis Tyri*. No hay que olvidar que la originalidad no es un valor en la Edad Media, época en la que se desconfía de las novedades y se confía en las autoridades del pasado, hasta el punto de que traductores y autores se esfuerzan por declarar su dependencia de las fuentes y por convencer a sus lectores de que no dicen nada nuevo, incluso cuando esto es manifiestamente falso⁸. En una época en la que el papel del autor se definía por su capacidad para dar un nuevo sentido, un nuevo significado o interpretación y una arquitectura o estructura diferente, revestida de una forma artística distinta, a unos materiales ya conocidos, la frontera entre autor y traductor tenía que ser necesariamente imprecisa. Como ejemplo, baste recordar la teoría poética de Chrétien⁹.

El problema de la indistinción, o por mejor decir, de la existencia de una amplia zona fronteriza entre la labor del autor, el copista y el traductor es aún más acuciante en el caso de la literatura artúrica, que, al presentarse como materia de ficción, era más propicia para la intervención alteradora de copistas y traductores que las crónicas o la historia¹⁰, y, por supuesto, la Escritura Sagrada y la literatura doctrinal. En la Edad Media

⁸ Eso se observa bien en el prefacio a la traducción de la *Bible Historiale* de Guiart des Moulins, donde éste afirma no haber omitido ni añadido nada a su fuente, cuando la realidad es que no hay nada más lejos de la verdad: usa varias fuentes, añade y cambia a su gusto, se extiende en excursos, y traduce libremente (Buridant, "Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale", p. 108).

⁹ Para Chrétien de Troyes la labor del artista era recrear, dotándola de nuevos sentidos, una historia ya conocida. C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 88-90, y V. Cirlot, *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 54, comentan la distinción que realiza este autor de Troyes del siglo XII, uno de los máximos difusores y "creadores" de la literatura artúrica, entre *matière* y *sen*.

¹⁰ Cf. Buridant, "Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale", p. 105. A pesar de todo, también la historiografía fue objeto de "perfeccionamiento" por parte de los copistas, como ejemplifica Catalán ("Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", pp. 267-268).

pesaban mucho las recomendaciones sobre la traducción de San Jerónimo en su carta a Pammachius (*De optimo genere interpretandi*), en la cual instaba a la traducción del sentido, más que de la letra, excepto en el caso de los textos sagrados, donde la letra “trae misterio”¹¹. Siguiendo estas recomendaciones, incluso los hechos históricos eran alterados, para hacerlos casar con una segunda interpretación de tipo alegórico, anagógico o moral¹². Efectivamente, la teoría interpretativa de los cuatro sentidos de una obra ofrecía a traductores y copistas la posibilidad de hacer explícito un sentido nuevo mediante la exégesis o *interpretatio* de lo narrado.

Un buen ejemplo de la situación de las traducciones-adaptaciones artúricas al castellano lo ofrece la *Demanda del Sancto Grial*. Tanto las versiones castellanas como la portuguesa ofrecen una mezcla de *La Queste del Saint Graal* prosificada en el *Tristan en prose* con otros elementos nuevos, como la biografía de Erec o las aventuras de Palamedes. El original francés de la *Demanda* no es un texto concreto, sino la recopilación de distintos fragmentos sobre las aventuras de los héroes de la materia de Bretaña¹³. La traducción portuguesa y la castellana remiten, según Bogdanow, a una traducción ibérica perdida, notablemente original y libre, de la que se desconoce la lengua, aunque los indicios a favor de que estuviera escrita en portugués parecen más numerosos¹⁴. La versión gallego-portuguesa resulta en general menos innovadora respecto al francés que las castellanas; sin embargo, los textos castellanos contienen menos errores en otros puntos, lo que quiere decir que en gran parte sus varian-

¹¹ Cf. M. Morreale, “Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media”, *Revista de Literatura*, XV, 29-30 (1959), p. 10.

¹² Sobre la teoría de los cuatro sentidos de los textos y su empleo en el medievo para la interpretación de las obras, desde la Biblia a los textos literarios, cf. J. Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico: Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos, 1993, 132-216. En cuanto a la modificación de los hechos históricos para dotarlos de un sentido anagógico diferente, cf. Catalán, “Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura”, pp. 265-266.

¹³ Cf. C. E. Pickford, *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960, pp. 105-107.

¹⁴ Cf. F. Bogdanow, “The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the Extant French Manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LII (1975), pp. 12-32.

tes son voluntarias, intencionadas. El breve fragmento castellano del ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca¹⁵ resulta, con todo, más próximo a la versión portuguesa que los impresos del XVI, lo que indica que tanto el traductor portugués como el castellano intervinieron en el texto que transmitían para modificarlo; y que los copistas castellanos, o el adaptador que preparó la obra para su publicación por la imprenta en el siglo XVI, también introdujeron sus propios cambios.

La más relevante modificación del traductor castellano de la *Demanda* respecto a su original fue la sustitución del final de la obra que traducía por el de una versión anterior de la misma, la que ofrecen los mss. de la *Mort Artu* de la Vulgata artúrica¹⁶. Como en la literatura oral, y así lo revela el caso del romancero, son los finales los que sufren mayor número de modificaciones, debido a que es en la conclusión de la historia donde puede manifestarse más claramente la reacción de los receptores-emisores ante la problemática planteada por el texto¹⁷. También en la edición del *Tristán* de 1501 es al final de la obra donde se concentran las intervenciones de corte sentimental del refundidor¹⁸.

¹⁵ Editado por K. Pietsch (*Spanish Grail Fragments*, Vol I: *Texts*, Chicago, University of Chicago Press, 1924, pp. 85-89) contiene un fragmento de la *Mort Artu* denominado *Lañçarote* por el copista Petrus Ortiz en 1470. Corresponde a los caps. CCCXCIV-CCCXVI de la *Demanda* castellana.

¹⁶ Su fuente francesa debía ser un ms. francés perdido que ofreciera una redacción intermedia entre los mss. conservados del Arsenal 3482, Biblioteca Nacional de París fr. 751 y Museo Británico Royal de Londres 19 C XIII. Cf. F. Bogdanow, "The Spanish *Demanda del Sancto Grial* and a variant version of the vulgate *Queste del saint Graal: The final scene at Corbenic*", *Boletim de Filologia (Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa, I)*, XXVIII (1983), pp. 45-80.

¹⁷ Cf. Catalán, "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", p. 263. En el mismo sentido, comenta M. de Riquer: "... los amanuenses actúan como propietarios de la obra que copian, en actitud semejante a algo tan distinto como la epopeya y el canto popular que viven en variantes. Y es que gran parte de la literatura culta medieval, literatura escrita para ser leída, es cambiante, variable, movetiza, pues está en manos de copistas-escritores que tienen conciencia de perfeccionar o modernizar el encargo que les ha sido hecho. La imprenta inmovilizará pécetamente los textos literarios" (*Martín de Riquer. Antología: Cantares de gesta, trovadores, narrativa medieval, literatura catalana y castellana y vida caballeresca*, Barcelona, Suplementos Anthropos (Antologías temáticas, nº 12), 1989, p. 25).

¹⁸ *Vid. infra*.

La *Demanda* castellana, de la que se conserva el citado manuscrito salmantino y las ediciones de 1515 y 1535, tampoco ofrece una traducción literal cuando sigue a su fuente, sino que suprime y añade pasajes, transformando ideológicamente el original y construyendo una obra nueva a partir de la traducción.

En cuanto al *Baladro del sabio Merlín*, el ms. de Salamanca, que constituye una especie de antología de textos artúricos, coincide con gran fidelidad con el fragmento ms. de la Biblioteca Nacional de París 747 en unos pasajes, mientras en otras ocasiones parece seguir el texto francés del ms. Huth. Podría traducir, por tanto, una versión de la *Suite de Merlin* en la que se combinaran ambos manuscritos, pero creemos más probable que la fuente del libro castellano sea un códice castellano o galaico-portugués perdido en el cual concurrieran diferentes versiones francesas, tal como sugiere B. Morros¹⁹. La originalidad de la adaptación hispánica no dependería en este caso tanto de la alteración de la fuente como del uso combinado de dos textos distintos. Dada la frecuencia con la que se presenta el problema de la pérdida de la fuente francesa en la materia artúrica española, quizá no sea éste el único caso en que haya que sospechar que el “traductor-adaptador” castellano altera su fuente o la combina con otras. Es bien conocida la tendencia de traductores y copistas medievales a combinar varias fuentes, hábito que constituía, por ejemplo, la base de la labor de los colaboradores en la historiografía alfonsina. Por otra parte, a menudo se ha señalado la deuda de la prosa de ficción castellana, en sus inicios, respecto al género historiográfico²⁰. Es opinión generalizada que la traducción de las obras artúricas al castellano se produjo en los primeros años del siglo XIV, fechas inmediatamente posteriores al periodo de 1270-1284, que es, según G. Menéndez Pidal²¹, cuando las Escuelas alfonsíes siguieron un método de trabajo más libre y literario.

¹⁹ Cf. B. Morros, “Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlín*”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. V. Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, p. 460.

²⁰ F. Gómez Redondo, *La Prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 75-76.

²¹ “Cómo trabajaron las Escuelas Alfonsíes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V (1951), p. 378.

El fragmento del *Tristán* gallego-portugués²² es una versión relativamente fiel del *Tristan en prose* francés, aunque abrevia sensiblemente y simplifica las frases sistemáticamente. Según ha estudiado P. Michon, sólo veinticuatro manuscritos franceses recogen los episodios narrados en el gallego-portugués y ninguno de ellos pudo ser el modelo de éste²³. La expresión rara vez responde a una traducción literal, aunque el intérprete se muestra fiel a las grandes líneas de la narración²⁴. Las diferencias podrían haber estado en su desconocida fuente, o ser fruto de modificaciones introducidas por el traductor ibérico.

Otro ejemplo más de traducción libre, hasta el punto de constituir una obra nueva, es el caso del *Cuento de Tristán* del extenso fragmento manuscrito castellano-aragonés (Vaticano 6428). El ms. castellano carece por completo de las aventuras narradas en el fragmento gallego-portugués y que sí aparecen en el *Tristan en prose*. Y no se separa de su fuente sólo en estos pasajes, sino que manifiesta importantísimas diferencias respecto a todas las versiones conocidas, en francés o en otras lenguas, del *Tristán*. Sólo coincide con uno de los dos fragmentos medievales conservados de dos versiones catalanas del *Tristán*: el ms. de Andorra, aunque el *Cuento de Tristán* resume mucho más en unos casos y amplía en otros. Ambos coinciden, a su vez, con las versiones castellanas impresas en el siglo XVI, si bien existen importantes diferencias en la expresión. Las coincidencias muestran la existencia de una traducción hispánica común a la zona catalana, aragonesa y castellana²⁵. Pero también demuestran que esa traducción no tenía por fuente la versión francesa del *Tristan en prose* más difundida, sino alguna otra todavía desconocida. En el fragmento castellano, cuya amplitud permite una confrontación

²² Cf. Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurial Material*, pp. 25-32, donde se enumeran las versiones hispánicas de esta obra.

²³ Cf. P. Michon, "Le *Tristan* en prose galaïco-portugaise", *Romania*, CXII (1991), pp. 259-268.

²⁴ Para el *Tristan en prose* francés, cf. las ediciones de R. L. Curtis, t. III (*Le Roman de Tristan en prose*, Cambridge, D. S. Brewer, 1985-86) y de Ph. Ménard, t. I (*Roman de Tristan en prose*, 8 vols, 9º en prensa, 1987-1996).

²⁵ Cf. confrontaciones entre los tres textos en M. L. Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Univ. de León, 1993, pp. 137-145.

más continuada, el *Tristan* francés parece haberse combinado con la *Compilation* artúrica de Rusticiano de Pisa. Aun así, los textos castellanos son los únicos que cuentan cómo el rey Marco pidió a Tristán que guardase el Paso de Tintoíl, con la intención de que encontrara la muerte a manos de alguno de los caballeros que pasaban por allí. Las supresiones, adiciones, cambios de lugar y alteraciones del argumento son innumerables. Incluso si se concede que el autor tradujo una versión desconocida de la obra francesa en la que ya existiese material de la *Compilation*, el traductor hispánico tendría que haber hecho uso de una notable originalidad.

Estos casos revelan la actitud de los traductores hispánicos respecto a la literatura artúrica: modificación del final de la historia, abreviaciones, ampliaciones, supresiones, adición de material original o combinación de distintas fuentes. Estas obras sólo pueden recibir el nombre de traducciones desde el punto de vista medieval, que admitía la libre adaptación de las fuentes, tanto al traducirlas como al copiarlas. En realidad pueden considerarse obras originales, siempre y cuando se tenga en cuenta que en la Edad Media la originalidad no era un valor perseguido por la literatura²⁶. En cualquier caso, las adaptaciones artúricas pertenecen plenamente a la literatura española. En estas traducciones están ya en germen los factores que diferenciarán los libros de caballerías de la anterior novela artúrica, pues, como señala Durán, "...a España llegan unos materiales en los que varios caballeros errantes se enfrentan a una serie de aventuras que han perdido tanto el valor ético que tenían en las novelas de Chrétien de Troyes, como su posterior simbolismo religioso, ampliadas hasta la exageración, sin un desenlace decisivo y en las que el hijo del héroe continúa las aventuras del padre superándolo abiertamente"²⁷.

Ciertamente, los traductores, a los que habría que considerar al menos como co-autores de la obra que transmiten, no adoptan esta actitud

²⁶ La consideración de la originalidad como valor literario empieza a producirse a fines del siglo XVIII y se impone en nuestra cultura con el Romanticismo. Cf. A. A. Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Univ. de Deusto y Edition Reichenberger, 1992, p. 1.

²⁷ A. Durán, "Teoría y práctica de la novela en España durante el Siglo de Oro", *Teoría de la novela*, ed. S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano, Madrid, SGEL, 1976, pp. 67-68.

participativa sólo en las adaptaciones artúricas, aunque en el caso de éstas, al ser obras de ficción, la libertad es mayor. La participación del “traductor” en la autoría del texto traducido se mantiene todavía en el siglo XVI, como muestra el caso de la edición castellana del *Tirant lo Blanch* de 1511. El traductor, posiblemente el mismo impresor Diego de Gumiel, modifica el texto para hacerlo más semejante al modelo establecido por el *Amadís* para los libros de caballerías, género heredero de la novela artúrica al que no puede adscribirse el *Tirant* en razón de su carácter realista²⁸. Con este fin divide la obra en cinco libros y añade un prólogo al frente del libro tercero. Además elimina el nombre del autor y no deja constancia de la identidad del traductor²⁹.

El *Tirante* castellano no es el único fruto del éxito del *Amadís*³⁰. Otras obras también fueron rápidamente traducidas, o mejor, adaptadas, para aprovechar el triunfo editorial de la literatura caballeresca. El *Olivier de Castille*, en su segunda edición francesa de 1492, fue trasladado al castellano por un “traductor” desconocido para publicarse en 1499 en Burgos en la imprenta de Fadrique de Basilea como *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*. A pesar de que el impresor utilizó la edición francesa como modelo tipográfico de su libro, el traductor castellano efectuó una concienzuda labor de abreviación,

²⁸ Cf. M. de Riquer, “Cervantes y la caballeresca”, *Suma cervantina*, eds. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, pp. 273-292, donde establece una clara distinción entre libros de caballerías y novelas caballerescas.

²⁹ Cf. R. M. Mérida, “¿Las desgracias de un editor? Diego de Gumiel, *Tirant lo Blanch* y *Tirante el Blanco*”, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. A. A. Nascimento y C. Almeida, Lisboa, Cosmos, 1991, t. IV, pp. 257-262. La novela caballeresca catalana no estaba, con todo, ajena por completo a la influencia de la narrativa artúrica. I. de Riquer, en el prólogo a su ed. *La leyenda de Tristán e Iseo* (Madrid, Siruela, 1996), señala varias coincidencias entre el *Tirant* y el *Tristán*, partiendo de la misma similitud del nombre (pp. 23-24).

³⁰ El éxito del *Amadís* obligó a los impresores a buscar con rapidez otros textos de características similares para atender la demanda del público. Cf. D. Eisenberg, “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, *Quaderni Ibero-Americani*, 45-46 (1975), p. 253 (reproducido en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 119-129) y F. F. Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976, pp. 42-44.

suprimiendo a veces capítulos enteros, dotando a la novela de un ritmo narrativo más rápido, ampliando alguna vez, desarrollando descripciones o motivos visuales, otorgando mayor relieve al mundo espiritual de los personajes, reelaborando epístolas y arengas... En definitiva, sin modificar el argumento, el adaptador dotó a la obra de un aire propio y autóctono³¹. El *Morgante*, publicado en Valencia en 1533-1535, inspirado en el poema épico burlesco *Morgante maggiore* de L. Pulci (1483) y el *Espejo de cavallerías*, publicado en Toledo en 1525-1527, adaptación de los poemas *Orlando Innamorato* de Boiardo, *Il quarto libro de l'Inamoramento d'Orlando* de Nicolò degli Agostini, el *Quinto libro* de Raphael Valcieco da Verona y el *Sexto libro* de Conta da Camarino, experimentan respecto a sus modelos modificaciones muy importantes, siendo la principal el cambio de género, pues pasan de ser poemas épicos a convertirse en libros de caballerías³². En este último caso parece estar actuando el concepto de la imitación ecléctica renacentista³³, que proponía la combinación de varios modelos, y no el sistema medieval de traducción-adaptación.

No todas las traducciones admiten el mismo grado de originalidad. No en todas el traductor se ha arrogado los mismos derechos. En cualquier caso hay que tener en cuenta que incluso si el traductor fue fiel, el copista que nos transmitió la obra posteriormente, es decir, la versión que conservamos, pudo no serlo. El *Tristán gallego-potugués*, relativamente fiel, presenta, a pesar de ello, diferencias notables respecto a su original³⁴. Adaptación más elaborada, al punto de constituir una versión nue-

³¹ M. A. Frontón, "Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballescica", *Criticón*, 46 (1989), pp. 63-76.

³² Cf. J. Gómez Montero, "Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del *Morgante* en prosa y del *Orlando Innamorato*", *Actes du XVIIIè Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Tèves, 1986, Tome VI*, ed. D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, pp. 362-376, y del mismo autor, *Literatura caballescica en España e Italia (1483-1542): El Espejo de caballescias (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Niemeyer, 1992.

³³ Cf. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, pp. 390, 455-466.

³⁴ Para P. Michon éstas indican que el fragmento gallego-portugués no es la traducción original, sino "une copie, peut-être même remaniée" ("*Le Tristan* en prose galaico-portugaise", p. 268).

va, es el *Cuento de Tristán*. La versión que de esta obra se llevó a la imprenta en 1501 debe considerarse una refundición, pues es una reforma realizada conscientemente, con unos propósitos determinados, de un texto ya existente en castellano³⁵.

2. *La transmisión manuscrita (y los primeros textos de la imprenta) como refundición*

Otro factor de gran influencia en las características de la traducción medieval fue el modo de transmisión de la literatura. La transmisión manuscrita, mediante copias lentamente elaboradas de una en una, convertía al copista a la vez en receptor de la obra y en transmisor de ésta para un nuevo público, muchas veces conocido de antemano y en función del cual se efectuaba la copia, ya que, como las traducciones, frecuentemente se realizaban por encargo³⁶. No es ésta la única similitud entre copista y traductor: a menudo el copista se comportaba como intérprete de la obra que transmitía, actualizándola y adaptándola al público que sabía que la iba a recibir. Copistas y traductores comentan y glosan, dividen en capítulos³⁷ o introducen anacronismos para acercar el texto a su públi-

³⁵ "Empleo aquí el término *refundición* para los casos en que uno o más autores refunden una obra anterior y para aquellos otros en que el copista se atreve a alterar determinados pasajes, añadiendo o suprimiendo detalles estilísticos de relativo interés, o bien cambiando la sintaxis. Se trata, pues, de casos en los que el copista conscientemente altera el modelo adaptándolo a su gusto." (A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 111).

³⁶ P. Russell señala numerosos casos de traducciones realizadas por encargo: "En la Península Ibérica, al igual que en Francia, en cambio, las traducciones eran por regla general encargadas específicamente por un príncipe o magnate" (*Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1985, p. 16). Ejemplos de ello tenemos en Jaume Conesa, que traduce al catalán en 1367 la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne por encargo del rey Pedro IV de Aragón, o en Alfonso de Cartagena, quien traduce al castellano *De Providentia* de Séneca para el rey Juan II de Castilla.

³⁷ Sobre la importancia que los lectores medievales concedían a la *ordinatio*, división en capítulos de una obra para facilitar su lectura, cf. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica*, pp. 40-41.

co³⁸. Tanto el copista como el traductor se sienten autorizados a actuar sobre la obra que transmiten para mejorarla³⁹. Esta “mejoría” puede tener como fin adaptarla al público al que está destinada, pero también puede deberse a la incorporación de explicaciones o conocimientos procedentes de otras fuentes o, simplemente, al embellecimiento del estilo o la aplicación de una nueva lógica al orden de la narración. En este sentido el copista no es sino un traductor *intralingual*. Del mismo modo, para muchos traductores medievales bilingües sus traducciones *interlinguales*, de una lengua a otra, eran similares a copias intralinguales⁴⁰.

Encontramos, pues, en la Edad Media, un panorama similar en lo que se refiere a las actividades del copista y del traductor en cuanto a la fidelidad al texto original, aunque el traductor goza de mayor libertad al tener siempre el pretexto de estar cambiando de código y precisar de modificaciones en el texto para efectuar ese traslado⁴¹. Pero en ambos casos hay copistas y traductores fieles al texto, y copistas y traductores que no lo son tanto, y prefieren adaptar, comentar, explicar, adornar, perfeccionar en definitiva, el texto original. La noción de propiedad intelectual del texto literario no tiene cabida en la Edad Media, época en la que es perfectamente admisible el plagio, la imitación y la traducción sin citar ni señalar de ningún modo

³⁸ Los anacronismos, como la explicación o glosa, dan al mundo antiguo los colores del mundo medieval, reduciendo así la distancia cronológica entre las dos épocas y son una forma privilegiada de adaptación (cf. Buridant, “*Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale*”, p. 124).

³⁹ Russell comenta el caso del arcediano de Burgos, Pero Fernández de Villegas, quien al presentar su versión del *Infierno* de Dante explica complacido que “no había dudado en mejorar tanto las ideas como la poesía del florentino cuando le había parecido deseable, ni en corregir declaraciones del poeta que, según su traductor castellano, ningún poeta cristiano digno de respeto debiera de haber hecho” (*Traducciones y traductores en la Península Ibérica*, p. 34).

⁴⁰ Sobre el bilingüismo culto de los hombres de letras medievales, cf. Buridant, “*Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale*”, pp. 117-119: “pour ces bilingues singuliers que son les traducteurs, un texte latin n’est pas à proprement parler un texte ‘étranger’: le transposer dans une langue vernaculaire peut être davantage considéré comme une transposition intralinguale d’une langue de culture à une langue de diffusion que comme une traduction” (p. 119).

⁴¹ “...il s’agit dans les deux cas (traducción y reescritura) de transformer un message selon un nouveau code pour répondre à de nouvelles exigences de compréhension” (Buridant, “*Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale*”, p. 89).

cuál es la fuente, ya que toda la literatura se considera patrimonio común de todos los hombres cultos⁴². A veces son los mismos autores los que autorizan esas adaptaciones futuras de su obra (*Libro de Buen Amor*, Zifar⁴³).

Por otra parte, la materia artúrica, procedente de la literatura oral celta, ya vivía en múltiples variantes desde su creación. En el caso de la leyenda de Tristán, en los primeros poemas escritos los autores mencionan a cuentistas que narran la historia de formas diferentes y se atribuyen el poder de corregirlos. Bérroul y Thomas se erigen, cada uno por su parte, en defensores de una determinada manera de contar la leyenda; ambos pretenden que la suya es la “verdadera” versión y que quienes lo cuentan de otra manera desconocen el argumento. Thomas, además de señalar la existencia de diversas versiones orales, hace referencia a obras escritas:

Seignurs, cest cunte est mult divers,
E pur ço l'uni par mes vers
E di en tant cum est mester
E le surplus voil relessar.
Ne vol pas trop en uni dire:
Ici diverse la matyre.
Entre ceus qui solent cunter
E del cunte Tristan parler,
Il en cuntent diversement:
Oï en ai de plusur gent.
Asez sai que chescun en dit
E ço que il unt mis en escrit,
Mes sulun ço que j'ai oï
Nel dient pas sulun Breri
Ky solt les gestes e les cuntes
Ki orient esté en Bretagne.⁴⁴

⁴² Cf. Buridant, “Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale”, p. 121.

⁴³ “El autor medieval, incluso en los libros donde se exhibe más orgulloso de su arte, se siente eslabón en la cadena de transmisión de conocimientos y se considera a sí mismo, ante todo, como un portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros” (Catalán, “Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura”, p. 247). Ejemplos de ello, citados por Catalán, son las estrofas 65, 1626 y 1629 del *Libro de Buen Amor* o las afirmaciones del prólogo del *Libro del caballero Zifar* (pp. 247-248).

⁴⁴ Versos 2107-2123 en *Les Tristan en vers*, ed. J. Ch. Payen, Paris, Bordas, 1989, p.

Béroul, por su parte, habla en este sentido en los versos 1239-1244⁴⁵ y 1763-1764⁴⁶, al igual que María de Francia en su lai *Chevrefoil* (vv.5-10)⁴⁷. Todo esto parece demostrar que en el tiempo en que escriben Béroul, Thomas y María de Francia existían varios argumentos relativos a Tristán, e incluso algunas obras escritas, que diferían sensiblemente en algunos detalles, aunque no en la marcha general de la narración. En estos fragmentos se afirma claramente que: 1) existen versiones diferentes de un mismo argumento; 2) es una historia interpretada por los cuentistas y algunos de ellos han puesto por escrito su propia versión; 3) el pueblo, y también los poetas, conocen las distintas versiones y argumentos, y han discutido sobre ellos; 4) Thomas considera que está fundiendo diversos argumentos y unificando los materiales que conoce, es decir, que no usa una fuente única, aunque en un episodio concreto se atiene a la versión que cuenta Breri porque le considera una autoridad en estos temas⁴⁸.

La refundición constante, que no resulta sorprendente tratándose de literatura de transmisión oral, sigue repitiéndose con los textos escritos,

212. "Señores, este cuento es muy diverso: por eso lo he unido con mis versos, relato lo necesario y me dejo el resto. Pero no quiero unificarlo demasiado, cuando tan diversa es la materia. Diversamente lo cuentan los que suelen hablar del conde Tristán; lo he oído a muchas gentes. Sé muy bien lo que dice cada uno y lo que han escrito, pero según lo que he oído no lo cuentan como Breri que sabe las gestas y cuentos de todos los reyes y todos los condes que han estado en Bretaña." (traducción de V. Cirlot en su ed. de Béroul, *Tristán e Iseo*, Barcelona, PPU, 1986, p. 18). En otro lugar Thomas había advertido: "En lo que respecta a esta obra, muchos de nosotros no estamos de acuerdo con lo que suelen contar del enano (...) Thomas no está de acuerdo y quiere demostrar que no pudo ser así. (...) Se han apartado del cuento y alejado de la verdad. Si no lo quieren aceptar, no pienso discutir con ellos. ¡Que sigan con su cuento y yo con el mío! ¡Ya se demostrará quién tiene razón!" (vv. 2124-2126, 2134-2136 y 2151-2156 en *Les Tristan en vers*, pp. 69-70, traduc. de V. Cirlot en Béroul, *Tristán e Iseo*, pp. 19-20).

⁴⁵ *Les Tristan en vers*, p. 41.

⁴⁶ *Les Tristan en vers*, p. 58.

⁴⁷ *Les Tristan en vers*, p. 299. L. A. de Cuenca (María de Francia, *Los lais*, Madrid, Siruela, 1987, p. 89) traduce así: "Varias personas me han contado (incluso lo he encontrado por escrito) la historia de Tristán y de la reina, del amor tan tierno que se profesaron y por el que tanto sufrieron hasta morir, al fin, un mismo día."

⁴⁸ A. Fourrier llega a las mismas conclusiones partiendo del análisis de las declaraciones de Thomas (*Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Âge, I: Les Débuts*, Paris, Nizet, 1960, pp. 28-29).

ya que su transmisión individualizada de copia a copia otorgaba al copista un poder similar al del autor. Con el paso a la prosa, forma supuestamente más verdadera, por ser el cauce habitual de la historiografía, la tendencia a la variedad de versiones continúa: a la Vulgata sucede la Post-Vulgata, y del *Tristán* se conservan numerosas versiones diferentes, habiéndose perdido la primera⁴⁹. Se considera Vulgata del Tristán la tercera versión, segunda de las conservadas, por su mayor difusión en número de copias y en extensión geográfica, lo que convierte al redactor de ésta en un autor de mayor influencia en la literatura posterior que el que noveló por primer vez en prosa este tema. Una de las más importantes contribuciones de Vinaver al estudio de la literatura artúrica fue precisamente el descubrimiento del proceso re-creador típico del género⁵⁰. Como señala Catalán⁵¹:

No hay duda de que la estructura misma de estas novelas invitaba a la refundición: la taracea de líneas simultáneas y parcialmente concurrentes de acción (...) y la repetida utilización del recurso a la alusión a sucesos fuera del texto, dejaban la puerta abierta a la iniciativa de transmisores deseosos de colaborar en la creación de un nuevo relato. (...) El dinamismo del modelo sólo es explicable por la existencia de un modo de producción artesanal en el que copistas y refundidores se consideran intérpretes de un modelo virtual del cual el prototipo es sólo una manifestación entre otras varias posibles.

Las traducciones-adaptaciones de la materia artúrica al castellano también fueron objeto de refundición. En la mayor parte de los casos el texto de la traducción se ha perdido o existe muy fragmentariamente y lo que se conserva es la refundición posterior, si bien hay datos que avalan el conocimiento de la obra en fechas muy anteriores. La pérdida de textos tiene por consecuencia que en la actualidad desconozcamos las refundiciones sucesivas de que fueron objeto: por lo general, sólo la última de ellas, la efectuada para su publicación por la imprenta en el siglo XVI, se ha conservado.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con el *Baladro del Sabio Merlín* y la

⁴⁹ Cf. E. Baumgartner, *Le Tristan en prose: Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, pp. 51-62 y 85-87.

⁵⁰ E. Vinaver expone esta idea en numerosos lugares y, especialmente, en el cap. IV de *The Rise of Romance*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

⁵¹ Catalán, "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", p. 265.

Demanda: la traducción ibérica primitiva, de 1313-14, ya fuese gallego-portuguesa o castellana, se ha perdido. En el ms. 1877 de la Universidad de Salamanca se conservan fragmentos de ambas obras en una copia de 1469-70, en la que ya se apuntan leves intentos de refundición, como demuestra su confrontación con los textos portugueses. Las diferencias entre los fragmentos y los impresos castellanos revelan que en los segundos se ha realizado una refundición. Esta es especialmente importante en la edición de Burgos de 1498 del *Baladro*, pues, según B. Morros, “Burgos introdujo muchas más novedades que Salamanca [el ms. ya citado] y Sevilla [la edición de 1535], y lo hizo al amparo de la moda literaria de su tiempo”⁵². Entre las características del impreso de Burgos hay que situar la tendencia al *ordo artificialis* que se había impuesto a mediados del siglo XIII, y la inclinación al *cursus planus*, así como la influencia de la ficción sentimental, que se manifiesta en la identificación de la obra como *tractado* tanto en el prólogo como en el *explicit*. Por su parte, el impreso sevillano del *Baladro* presenta episodios (el golpe doloroso, la muerte de Balain o las reivindicaciones de la viuda y el hijo de Ebrón) de los que carece la edición de Burgos, bien sea por haberlos suprimido ésta o bien por haberlos añadido aquél⁵³.

La refundición es consecuencia de la intesa vitalidad de la materia, que para mantener su vigencia se renueva constantemente, adaptándose a las preferencias de nuevos receptores. A finales del siglo XV el género preferido era el sentimental. El *Baladro* no es un caso aislado: la versión impresa de 1501 del *Tristán* muestra también las huellas de la intervención de un refundidor que adaptó el texto medieval al gusto de los lectores aficionados al género de moda⁵⁴. Su atrevimiento llega a re-crear, en el estilo retórico típico de este género, la carta que Iseo dirige a Tristán al conocer su boda. El pasaje, que el fragmento catalán de Andorra y el castellano del *Cuento de Tristán* ofrecen de forma casi idéntica, toma la apariencia de una de las epístolas típicas de los tratados sentimentales⁵⁵.

⁵² “Los problemas ecdóticos del *Baladro del Sabio Merlín*”, p. 460.

⁵³ Cf. Morros, “Los problemas ecdóticos del *Baladro del Sabio Merlín*”, pp. 465-470.

⁵⁴ Cf. H. L. Sharrer, “La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media”, *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 147-157.

⁵⁵ Cf. Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, pp. 137-145.

La carta, dada la tendencia al carácter epistolar que manifiesta la novela sentimental, era un pasaje especialmente adecuado para la refundición, como demuestra el hecho de que se conserve una reelaboración manuscrita de ella a la que se ha añadido la respuesta, también epistolar, de Tristán⁵⁶. Pero no es ese el único lugar donde se nota la mano de un refundidor: P. Waley y M. R. Lida han señalado numerosos préstamos de *Grimalte y Gradissa*, tratado sentimental de Juan de Flores, en la parte final de la obra⁵⁷. Otros pasajes, como el lamento de la reina de Irlanda ante la muerte de su hermano Morlot, han sido objeto también de una amplificación y reelaboración retórica: el lamento fúnebre no existe en el *Cuento de Tristán* del ms. Vaticano, pero sí en la versión impresa de 1501⁵⁸. Pero incluso en el reducidísimo fragmento que ha conservado el

⁵⁶ Cf. F. Gómez Redondo, "Carta de Iseo y respuesta de Tristán", *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 7 (1987), pp. 327-356.

⁵⁷ M^a R. Lida, "La literatura artúrica en España y Portugal", *Estudios de Literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 134-148 (versión española de "Arthurian Literature in Spain and Portugal", *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. R. S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1974 (1^a ed. 1959), pp. 406-418). P. Waley "Juan de Flores y Tristán de Leonis", *Hispanófila*, 12 (1961), pp. 1-14, y la "Introduction" a su ed. de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, London, Tamesis Books, 1972, pp. XXV-XXVII. En el artículo desarrolla por extenso la comparación, mostrando ejemplos y confrontando textos de *Grimalte y Gradissa* con pasajes correspondientes del *Tristán* de 1501. En la ed. del *Grimalte* resume su argumentación anterior.

⁵⁸ Frente a "Aquesto mato a mi hermano. E metiola ella en la bolsa enbuelta en vn paño de oro; e soterraron a Esmerol con grand duelo" (*El cuento de Tristán de Leonís*, ed. G. T. Northup, Chicago, Chicago Univ. Press, 1928, p. 88), los impresos del siglo XVI presentan: "'Esto a muerto a mi hermano', y tomo la desgranadura y guardola en vn arca. E despues desto hecho, fueron a soterrar a Morlot con grandes lloros, que era lastima de lo ver, que nunca tal fue fecho en Yrlanda; en especial la reyna, su hermana; la qual, con sentibles y lastimosas palabras de oyr, dezia: '¡Ay, mi buen hermano Morlot, cabo de alabança de caualleria!, ¿y qual fue la desauentura que tal sentencia dio? ¿E como abaxaron la grand fortaleza, y como cayo el temido escudo, y como perescio la no vencida espada? ¿E que ceguedad fue la mia, o como perdí el sentido, de no ver la desgranadura que tu tenias? ¡Ay, mi bien, que mas me valdria morir! ¡Ay, esfuerço mio, que si yo conociera la tu herida, la cruda muerte no te traspasara!' Todas estas palabras dezia la reyna consigo mesma, que llorar no podia, que estaua tan trespasada. E fue enterrado Morlot con lagrimas y sospiros por todos los de la ciudad." (*Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonís (Valladolid, 1501)*, ed. A. Bonilla, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912, pp. 35-36).

ms. 20262-19 de la Biblioteca Nacional se observan diferencias ortográficas, léxicas, sintácticas y de contenido respecto a la versión impresa, a pesar de que pudo ser este manuscrito, u otro muy próximo a él, el modelo de que hizo uso Juan de Burgos para realizar la edición vallisoletana⁵⁹.

En una refundición tanto la obra fuente como la refundida están escritas en la misma lengua. Quien la realiza se convierte en co-autor del texto refundido⁶⁰. Dependiendo de la importancia de la refundición, la obra así tratada puede llegar a adquirir el carácter de original, considerándose la versión anterior como su fuente. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el *Amadís* recreado por Montalvo. La recuperación por Rodríguez-Moñino de unos folios correspondientes al Libro III y pertenecientes a una versión de hacia 1420 realizada en zona castellana próxima a León⁶¹, demostró que el regidor medinés suprimió aproximadamente una tercera parte de la extensión de su fuente o utilizó como tal una versión ya reducida⁶². El análisis de los testimonios de poetas y escritores medievales (especialmente significativo es el *Desir de Pero Ferrús a Pero Lopes de Ayala*, anterior a 1407) sobre la existencia de un *Amadís* primitivo permite, a su vez, deducir que Garci Rodríguez de Montalvo añadió un cuarto libro y modificó sustancialmente el final de la obra, que debía terminar con la muerte de Amadís a manos de su hijo Esplandián y el suicidio de Oriana⁶³. El *Amadís* fue objeto de varias refundiciones ya en la Edad Media, aunque sólo la última, de Montalvo, se ha conservado. El mejor testimonio de la existencia de varios *Amadises* perdidos lo ofrece el mismo Montalvo al comentar el episodio de Briolanja, del que han existido

⁵⁹ Cf. M. L. Cuesta Torre, "La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*", *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 83-85.

⁶⁰ "...copistas y refundidores se consideran intérpretes de un modelo virtual del cual el prototipo es sólo una manifestación entre otras varias posibles" (Catalán, "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", p. 265).

⁶¹ Cf. R. Lapesa, "El lenguaje del *Amadís* manuscrito", *BRAE*, XXXVI (1956), pp. 219-225.

⁶² Sobre esta posibilidad incide J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa y Universidad de Zaragoza, 1979, p. 374.

⁶³ M. R. Lida, "El desenlace del *Amadís* primitivo", *Romance Philology*, VI (1953), pp. 283-289, recogido en *Estudios de Literatura española*, pp. 149-156; Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, pp. 389-400, y J. B. Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990, pp. 64-100.

varios desenlaces dependiendo de los gustos del público. Si se acepta la hipótesis de Avalle-Arce, según la cual el episodio de Briolanja faltaba en el *Amadís* primitivo, tendríamos cinco versiones de este pasaje de la novela⁶⁴. Parece segura, al menos, la existencia de tres versiones: la primitiva, la Trastámara y la renacentista⁶⁵.

No es el único texto de carácter caballeresco que fue objeto de refundiciones sucesivas: el *Zifar* parece haber experimentado el mismo proceso, según Orduna y Gómez Redondo⁶⁶, quienes defienden una doble redacción de la obra: la primera con las aventuras de Zifar; la segunda ampliada con los castigos del rey de Mentón y las aventuras de Roboán. En esta segunda redacción, efectuada en un momento en que triunfa la materia artúrica, se hará mucho más notable la influencia de ésta, adaptando la obra a las expectativas de los receptores. En cualquier caso, el *Libro* sufrió varias remodelaciones en cuanto a la distribución de la materia en capítulos, diferente en los dos manuscritos y en el impreso. Esta alteración tiene importantes repercusiones en la recepción del libro: el número de capítulos fue ampliado en el impreso “para adaptarlo a los hábitos de recepción de los lectores de los libros de caballerías, a cuyo género pretendió el impresor sevillano adscribir el *Zifar*”⁶⁷.

Con el paso de la transmisión manuscrita a la impresa se produce un abismo en las condiciones de producción y recepción de la obra literaria. El transmisor-impresor dará a luz un texto definitivo, conocido bajo la misma forma por numerosos lectores. El gran número de copias simultáneas impide la personalización del destinatario, aunque el impresor tenga en cuenta al posible público. Los receptores del texto dejan de ser, a su vez, transmisores de éste. Esto impide que, una vez editado el texto por

⁶⁴ Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, pp. 161-166.

⁶⁵ Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, pp. 407-408, y Gómez Redondo, *La Prosa del siglo XIV*, pp. 200-218.

⁶⁶ G. Orduna, “Las redacciones del *Libro del cavallero Zifar*”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, t. 4, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, pp. 283-299 y Gómez Redondo, *La prosa del siglo XIV*, p. 183. Cf. también José Manuel Lucía Megías, *Edición crítica del «Libro del cavallero Zifar»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1995 (tesis doctoral en microfichas), pp. lv-lxi.

⁶⁷ J. M. Lucía, “Hacia la partición original del *Libro del Cavallero Zifar*”, *Medieval y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. III, Granada, Universidad, 1975, pp. 111-130. La cita aparece en la p. 117.

la imprenta, se sigan produciendo nuevas refundiciones, a la vez que facilita la conservación de la última de ellas y la destrucción de las anteriores, que pierden su razón de existir al ser sustituidas por una nueva versión. Este puede ser el motivo por el cual conservamos numerosos textos refundidos para la imprenta, mientras carecemos de las versiones manuscritas anteriores o conservamos tan sólo sus fragmentos.

Muchas refundiciones debieron ser obra de los mismos impresores. Ellos fueron los últimos copistas-autores. Al menos ese parece haber sido el caso de Juan de Burgos⁶⁸. Sharrer ha destacado el papel que pudo tener este impresor en los añadidos de corte sentimental del *Tristán de Leonís* de 1501, publicado por su imprenta, e incluso en otros aspectos. Por ejemplo, el plagio del "Prohemio" de *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe*, impreso probablemente por Fadrique de Basilea en 1499, para adaptarlo a su edición⁶⁹. Este plagio ya había sido advertido por Bonilla, quien señaló que el "Prohemio", debió de figurar también en la portada perdida de la ed. de 1501⁷⁰.

Puede decirse que la imprenta terminó con la técnica de la refundición como forma de mantener viva una obra literaria. En un principio in-

⁶⁸ Juan de Burgos comienza su labor como impresor en 1489, en Burgos, donde durante ese año y el siguiente publica unos veinte libros, entre ellos el *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*. En 1500 abandona temporalmente Burgos y se instala en Valladolid, donde el año anterior habían dejado de funcionar las imprentas de Petrus Giraldi y Michael de Planes. Algunos de los textos que editó en esta época pudo heredarlos de estos impresores. Es en Valladolid, en 1501, donde publica el *Tristán de Leonís* y su *Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe*. En 1502 regresó a Burgos. Su último trabajo datado es de octubre de ese mismo año. En mayo de 1503 trabaja en esa ciudad la imprenta de Andrés de Burgos, que parece utilizar el material y las prensas de Juan de Burgos. Cf. F. J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, University Press, 1966, pp. 62-63.

⁶⁹ Cf. H. L. Sharrer, "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballescicos", *El libro antiguo español*, Salamanca, Univ. de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 361-369. Con referencia a *Tristán de Leonís* resultan especialmente interesantes las pp. 367-369. También señala que el epílogo del *Tristán* de 1501 es una refundición del que aparecía en el *Baladro del sabio Merlín*, impreso en Burgos en 1498 (p. 369). La descripción de la belleza de Iseo con la que termina la obra parece estar tomada del retrato de Helena tal como se conserva en la copia manuscrita de la traducción anónima castellana del siglo XV de la *Crónica troyana* de Guido de Colonna, obra que también fue publicada por Juan de Burgos.

⁷⁰ A. Bonilla y San Martín, en apéndice a su ed. de *Libro del esforçado caullero don Tristán de Leonís (Valladolid, 1501)*, pp. 387-390.

cluso las obras impresas admitieron ciertas modificaciones leves: se eliminaban las erratas percibidas en la anterior, se añadía algún adjetivo, alguna comparación, algún breve comentario, se modificaba el orden de alguna frase, etc. Pero a medida que avanza el siglo XVI, los impresores que retoman una obra ya impresa para reeditarla van a preferir en muchas ocasiones reproducir una edición anterior, especialmente si se ha efectuado en sus mismas prensas. Por lo general continúan modificando la ortografía y vocabulario que ha caído en desuso, pero hay casos en los que copian con tal fidelidad la disposición de su modelo que se hace difícil distinguir si se trata o no de la misma edición. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los *Tristanes* de 1511 y 1528 de la imprenta Cromberguer: cada página, y por tanto cada folio, empieza y termina con las mismas palabras en ambas ediciones; muchas veces incluso las columnas comienzan y acaban igual. Blecua cita otros casos similares, en los que diferentes ediciones coinciden incluso en la distribución del texto en reglones: las obras de los Argensola, la Parte XII de Lope de Vega o el *Relox de príncipes* de Guevara⁷¹.

La vitalidad de la materia y el sistema de producción⁷² hacen posible que las novelas de tema caballeresco se transmitan a lo largo de la Edad Media a través de refundiciones sucesivas en las que se acomoda el texto a la ortografía, el vocabulario, el estilo y el gusto de la época y del público receptor. Una vez que cambió el sistema de transmisión de las obras literarias de una producción manual a una mecánica, ya no fue posible continuar refundiendo. La materia se vió abocada así a una nueva forma de pervivencia: la imitación y las continuaciones.

3. *La creación literaria como imitación*

A principios del siglo XIV, y posiblemente ya a finales del XIII, las traducciones han dado nacimiento a una literatura caballeresca castella-

⁷¹ Cf. Blecua, *Manual de crítica textual*, p. 176.

⁷² Cf. P. Zumthor, apoyándose en las teorías de McLuhan, señala que la profundidad del abismo que separa la escritura manuscrita de la escritura tipográfica es similar al que existe entre oralidad y escritura (*La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984, p. 51).

na, representada por *Zifar* y *Amadís*. Se ha producido un paso habitual en estos casos: “au Moyen Âge, la traduction précède souvent l’éclosion d’une littérature”⁷³. El *Zifar* y el *Amadís* medieval son *romances* de materia caballeresca que nacionalizan la materia artúrica inaugurando un ciclo hispano. Estas obras pueden adscribirse a lo que C. González denomina “libros de caballerías medievales”, por carecer de algunas de las características que conformarán el género en el Renacimiento⁷⁴. Su proximidad a la literatura artúrica y sus deudas con ella han sido reconocidas por la crítica⁷⁵. Es cierto que ni el *Amadís* ni el *Zifar* son artúricos, en sentido estricto: el rey Arturo y su corte, y Tristán e Iseo, no tienen lugar sino como profecía en el *Amadís*⁷⁶ y Arturo e Ivaín son meras alusiones en *Zifar*, pero los textos medievales de estas obras son un paso definitivo en la apropiación de la materia artúrica por parte de la literatura española. Han cambiado los personajes, el argumento, pero el espíritu se mantiene,

⁷³ Cf. Buridant, “Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale”, p. 82.

⁷⁴ Distingue entre la novela de caballerías renacentista y la medieval, reclamando para el *Zifar* la plena inclusión en este grupo, como “una novela de caballerías típica de la Edad Media castellana” (“Introducción” a su ed. del *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 55).

⁷⁵ Es un clásico el largo artículo de Ch. Ph. Wagner, “The Sources of *El Cavallero Zifar*”, *Revue Hispanique*, X (1903), pp. 5-104. En las relaciones entre el *Zifar* y la literatura artúrica insisten M. R. Lida en “La literatura artúrica en España y Portugal”, pp. 134-148; R. A. Sears, “Further Adventures: *El cavallero Zifar* and variations on an Arthurian Theme”, *Arturus Rex: Acta conventus Lovaniensis 1987*, ed. W. Van Hoecke, G. Tournoy, W. Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 1991, pp. 205-212; y P. Gracia, “Varios apuntes sobre el ‘Cuento del Caballero Atrevido’: la tradición del ‘lago solfáreo’ y una propuesta de lectura”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Española*, 15 (1992), pp. 23-44. Incluso R. M. Walker, que ha defendido las fuentes orientales del *Zifar* en *Tradition and Technique in “El libro del cavallero Zifar”* (London, Tamesis, 1974) reconoce, en contra de las teorías de Krappe, que el episodio del Lago Encantado y el de las Islas Dotadas tienen una inspiración céltica (cf. “The Unity of *El Libro del Cavallero Zifar*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), p. 155). Por nuestra parte, hemos contribuido modestamente a subrayar algunas similitudes entre el *Zifar* y el *Tristán* en Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, pp. 219-221. G. S. Williams, “The *Amadís* Question”, *Revue Hispanique*, 21, 1909, pp. 1-167, desarrolla ampliamente las semejanzas entre el *Amadís* y la literatura artúrica.

⁷⁶ *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991, t. I, pp. 329-330 (Libro I, cap. X).

así como multitud de motivos y tópicos que pasarán después a los libros de caballerías renacentistas apenas sin modificación. Así ocurre con el lugar común de la doncella errante, que camina sola por montes y descampados en busca de un determinado paladín. Al igual que en la materia artúrica la mujer suele llevar la iniciativa en los lances amorosos, ofreciéndose al caballero. La belleza y las cualidades del héroe le harán merecedor del amor de numerosas mujeres de elevada condición social. El *don contraignant* demostrará la fidelidad a la palabra empeñada. Guerras y torneos se sucederán, dando lugar a que el protagonista demuestre su habilidad como guerrero y estratega, y su valor y destreza con las armas. Huérfanas y viudas ofrecerán ocasión para que el héroe restablezca la justicia.

En la Edad Media crear una obra nueva suponía adscribirse a una tradición, a veces reutilizar personajes y tipos, copiar esquemas estructurales, episodios e incluso argumentos. Buena prueba de ello es que a principios del siglo XIII el poeta épico Jean Bodel no concebía sino tres materias sobre las que fuera posible escribir: “De France et de Bretaigne et de Rome la Grant”⁷⁷. Las diferentes narraciones artúricas europeas comparten personajes, escenarios y tiempo, creando así una impresión de realidad extratextual en los lectores que servía a las pretensiones de historicidad de esta literatura⁷⁸. Es frecuente encontrar al protagonista de

⁷⁷ C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1988, p. 67.

⁷⁸ Las pretensiones de historicidad de la materia artúrica se deben a que Arturo aparece por primera vez como tema literario en una obra histórica, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth. Como figura verídica entra Arturo en la historiografía alfonsina o en *El Victorial* de Díez de Games. J. D. Fogelquist subraya las similitudes entre materia de Breña, materia de Troya y crónicas alfonsíes: todas ellas surgen del deseo común de enlazar la historia antigua con la medieval y, a falta de datos precisos, dan entrada a lo fabuloso y legendario (*Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa, 1982, pp. 29-43). La confusión entre materia artúrica e historia se prolongará en la confusión entre el género de la historia y el de los libros de caballerías, cf. Eisenberg, “The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry”, pp. 253-259. En el mismo sentido se expresa Riquer (“Cervantes y la caballería”, p. 275): “... el escritor castellano de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII (...) se vio precisado a utilizar abusivamente las denominaciones de ‘historia’ y de ‘crónica’ al frente de libros tan ‘fingidos y disparatados’ como la *Historia del invencible caballero don Olivante de Laura* (...) Lo grave es que simultáneamente a la publicación de libros como los citados se editaban otros, rigurosamente verídicos, con los títulos de *Historia del emperador Carlos V* o *Crónica del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba*. Ello contribuyó, sin duda, a acrecentar la confusión entre el relato de cosas fingidas y el relato de cosas reales”.

una obra como personaje secundario de otra⁷⁹. Episodios enteros se trasvasan de unas a otras: tal sucede con la búsqueda del Grial incorporada al *Tristan en prose* o, viceversa, con las aventuras de Tristán incorporadas a la *Queste* y a su versión castellana, la *Demanda del Sancto Grial*. En cuanto a motivos literarios, baste como ejemplo el de la barca mágica, común en los relatos artúricos franceses de los siglos XII y XIII⁸⁰, cuya versión más conocida es la que aparece en *Guigemar*, uno de los *lais* de María de Francia. En la literatura medieval española se da también en la leyenda del Caballero del Cisne, cuyo protagonista se desplaza en un bote mágico arrastrado por su hermano cisne⁸¹, en la barca mágica que transporta a Roboán en su viaje de ida a las Islas Dotadas⁸², en la nave movida mágicamente que lleva a Partinuplés hacia su amada⁸³ y en el barco mágico gobernado por leones en el que viaja el rey Canamor⁸⁴. La fortuna de este tópico literario en los libros de caballerías fue tan grande que dio pie a que Cervantes lo ridiculizara en el *Quijote* (II, 29).

El hecho de que el *Amadís* se inspirase en la novela artúrica, imitándola, tuvo una gran repercusión literaria, pues cuando triunfa la refundición de Montalvo, que ya es un auténtico libro de caballerías, va a suscitar a su vez una oleada de imitaciones. Pero la relación de la novela artúrica con los libros de caballerías no se limita al conocimiento indirecto-

⁷⁹ C. Alvar introduce en su *Diccionario* en primer lugar "todos los nombres propios que aparecen al menos en dos textos artúricos" (*El rey Arturo y su mundo: Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza, 1991, p. 8). Pero es normal que ciertos personajes intervengan en un número más amplio de textos. Por ejemplo, Dinadán aparece en ocho obras; Meleagant, en quince.

⁸⁰ Los barcos mágicos, el transporte en un barco mágico o el barco que se propulsió por sí mismo constituyen respectivamente los motivos D1121, D1520.15 y D1523.2 del *Index des Motifs Narratifs dans les romans arthuriens français en vers*, ed. A. Guerreau-Jalabert, Genève, Droz, 1992.

⁸¹ *La leyenda del Caballero del Cisne*, ed. M. T. Echenique, Azeña, 1989, cap. XXVI, pp. 83-84.

⁸² *Libro del Caballero Zifar*, ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1982, pp. 383-385.

⁸³ "Libro del conde Partinuplés", *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. N. Baranda, 1995, vol. I, pp. 323-324.

⁸⁴ "Libro del rey Canamor", *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. N. Baranda, Madrid, Turner, vol. II, pp. 15-19.

to a través del *Amadís*: el éxito de aquél estimuló, como ya se ha visto, la refundición de la materia artúrica castellana medieval para su publicación por la imprenta. Ante la inesperada demanda de obras caballerescas producida por la publicación del *Amadís* los impresores se volvieron a los textos ya conocidos y, remozándolos en mayor o menor medida, los entregaron a un público ansioso de este tipo de literatura. Así, en la que Curto Herrero considera etapas fundacional y constituyente del género renacentista de los libros de caballerías⁸⁵, intervinieron directamente el *Baladro del Sabio Merlín*, del que se conocen ediciones en 1498 y 1535, la *Demanda del Sancto Grial*, conservada en ediciones de 1515 y 1535, *Tristán de Leonís* (él de mayor éxito, pues se conocen ediciones de 1501, 1511, 1520, 1525, 1528, 1533 y 1534, habiéndose perdido en la actualidad los ejemplares de las de 1520 y 1533) y la *Crónica del muy esforçado y esclarecido Cavallero Cifar*, impresa por Jacobo Cromberger en 1512.

H. Giménez, sin pretender ser exhaustivo, destaca entre los temas básicos de los libros de caballerías las reglas y orden de caballerías, ceremonias y ordenación del caballero, fidelidad e infidelidad, raptos y rescates, heridas y curas milagrosas de sus héroes, animales y monstruos, gigantes y enanos, huéspedes, combates y batallas, hechos sobrenaturales, sueños y profecías, disfraces y talismanes⁸⁶. Todos ellos estaban ya presentes en la literatura artúrica y en sus adaptaciones castellanas: Arturo hace caballero a Galaz, Marco arma caballero a Tristán, Tristán rescata a Iseo, raptada por Palamedes, Tristán y Lanzarote son fieles a sus amadas (Tristán no realiza su matrimonio por fidelidad a Iseo, Lanzarote sólo es infiel a Ginebra tras haber sido engañado por un encantamiento), Tristán es curado por dos veces de mortales llagas envenenadas, la Bestia Ladradora es el monstruo más destacable, gigantes y enanos tienen una participación importante en el *Tristán* y en otras novelas artúricas...

Temáticamente las diferencias fundamentales entre la novela artúrica y los libros de caballerías son la introducción en los segundos del tema de la cruzada, motivada posiblemente por la circunstancia histórica de finalización de la Reconquista y, posteriormente, por el afán de moderar el poder

⁸⁵ Cf. *Estructura de los libros españoles de caballerías*, pp. 20-21.

⁸⁶ Cf. H. Giménez, *Artificios y motivos en los libros de caballerías*, Montevideo, Géminis, 1973.

árabe en el Mediterráneo; y una actitud crítica ante el adulterio. Parece característico de la literatura española medieval la defensa del matrimonio frente al adulterio⁸⁷, como prueba el hecho de que las versiones hispánicas de obras artúricas tienden a soslayar la relación adúltera entre Ginebra y Lanzarote. Giménez llama la atención sobre el hecho de que tanto el *Zifar*, como el *Tirante*, el *Amadís* y el *Palmerín de Inglaterra* presentan el amor y el matrimonio como ideas afines⁸⁸. Durán, alude a la “resistencia hispánica a los amores adúlteros”⁸⁹. Otra peculiaridad es la tendencia a la moralización y a los finales “felices”⁹⁰. También cabe destacar que el protagonismo de los libros de caballerías suele recaer sobre un caballero-rey que en un principio desconoce su identidad. El caballero andante anónimo acabará descubriendo su origen real y convirtiéndose en rey por sus propios méritos. Sin embargo, para esto último también existe un antecedente artúrico: el propio Arturo. El rey Arturo, que había sido desplazado por Lanzarote en la Vulgata, recuperó protagonismo en la Post-Vulgata⁹¹ y mantuvo su importancia en las versiones españolas. El modelo caballeresco va a ser Arturo, y no Lanzarote o Tristán. Estos serán el modelo amoroso. Así, la biografía de los protagonistas de los libros de caballerías combinará las trayectorias vitales de estos héroes de la materia de Bretaña.

El *Zifar* es un primer intento de trasladar de forma original los episodios, tópicos y motivos de la novela artúrica a la narrativa castellana. En su primera parte intenta adaptar un relato moralizante y hagiográfico⁹² al

⁸⁷ Cf. J. Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.

⁸⁸ *Artificios y motivos en los libros de caballerías*, pp. 149-161.

⁸⁹ A. Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, p. 104.

⁹⁰ Cf. Curto Herrero, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, p. 21.

⁹¹ El *Lancelot* de la Vulgata quedó fuera del ciclo del Pseudo Boron. Cf. P. Bohigas Balaguer, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la “Demanda del Santo Grial”*, Madrid, Anejo VII de la *Revista de Filología Española*, 1925, p. 20.

⁹² Parece que la base fundamental del relato del *Zifar* puede ser el cuento de “El rey que lo perdió todo” de *Las Mil y una noches* y la leyenda de San Eustaquio, ambos pertenecientes a una familia numerosa de narraciones orientales y occidentales que tiene por origen un arquetipo indio perdido. Cf. R. M. Walker, *Tradition and Technique in “El libro del caballero Zifar”*, pp. 56-59. En estos relatos no figuran las aventuras de Roboán como caballero, lo que podría sustentar la hipótesis de una refundición posterior.

molde de la literatura artúrica, que solía tener por protagonista a un caballero y que era la forma de narrativa de ficción de éxito en la época, del mismo modo que siglos después se van a adaptar los poemas épico-burlescos italianos de tema caballeresco a las formas de los libros caballerías porque son las dominantes en la literatura española de la época para tratar ese tema⁹³. De ahí las extrañas características de esta obra, que combina los elementos caballerescos con el material hagiográfico y con el de los regimientos de príncipes. La segunda parte, dedicada a Roboán, tiene ya una base plenamente artúrica. Pero los elementos de la ficción artúrica del *Zifar* no faltan tampoco de la primera parte. Así sucede con el tema del adulterio, que no llega a tener lugar porque el protagonista no consuma su segundo matrimonio. Del mismo modo, por otra parte, que Tristán renuncia a hacer efectivo su matrimonio para no ser infiel a su amante, la esposa de su tío. El incesto entre Grima y sus hijos es una pura apariencia que rápidamente queda explicada, pero recuerda inevitablemente el pecado de Arturo, cuyo fruto será Mordret, y los amores incestuosos que dan origen a la Bestia Ladradora de los *romances* artúricos.

También en *Amadís* la existencia del Endriago, horrible bestia nacida de un incesto, recupera el motivo de la Bestia Ladradora⁹⁴, mientras el trío amoroso típico de la materia artúrica (marido rey, esposa reina y caballero amante) es sustituido por otro, no menos folclórico y ya presente en nuestra literatura en el *Libro de Apolonio* y en la ficción sentimental del XV, constituido por el padre rey, la hija princesa y el caballero amante. Será este segundo trío el que perdurará en los libros de caballerías, frutos de una época y una sociedad que de ningún modo podía aceptar como héroes a personajes adúlteros o incestuosos.

La caballería novelesca, en su espíritu, sigue siendo la misma que se sentaba a la mesa redonda de Arturo, si se exceptúa el hecho de que Zifar no pelea “porque sí” o por el amor de una dama, crítica que ya aparecía en

⁹³ Cf. Gómez Montero, “Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del *Morgante* en prosa y del *Orlando Innamorato*”, pp. 362-376, y del mismo autor, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542): El Espejo de caballerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, ya citados.

⁹⁴ Sobre el Endriago, cf. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, pp. 31-37, y P. Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, 1991, pp. 73-80.

boca de Dinadán, uno de los personajes del *Tristan en prose* que reaparece en la adaptación castellana. La nueva caballería, que no pelea por placer, sino a mayor gloria de Dios, tiene su mejor representante en Galaz, que será el modelo de Esplandián. Por su parte, J. B. Hall ha señalado que las adaptaciones castellanas de varias novelas artúricas coinciden en suprimir o modificar los episodios en los que se trata la caballería de forma humorística y evitan cualquier crítica a los caballeros andantes⁹⁵.

La novela de caballerías se caracteriza frente a otros géneros por la variedad de los asuntos que conforman su estructura. Efectivamente, los libros de caballerías suelen enlazar episodios de muy diferente cariz. La maestría del autor se manifestará en su capacidad para impedir que esta variedad rompa la unidad de la obra. Para ello deberá conseguir que los distintos episodios surjan de los sucesos de la acción principal⁹⁶. Esta característica estaba presente ya en los poemas generadores de la materia de Bretaña. Chrétien de Troyes se vale ya del entrelazamiento de las aventuras para posponer el desenlace de los diversos episodios y mantener así en vilo la atención del receptor. El *roman en prose*, gracias a la difusión del uso del papel, pudo aumentar enormemente la complicación de la técnica del entrelazamiento⁹⁷. Esta técnica, característica estructural que, en principio, coopera con el argumento en el triunfo de la obra, se volvió en contra del género, ya que muchos de los libros de caballerías la emplearon con exceso. Esto resultó en detrimento de la verosimilitud y de la unidad de la novela, que se convirtió en una serie informe de sucesos carente de una línea argumental definida⁹⁸. M. R. Lida⁹⁹ ya había señalado que la difusión de las leyendas artúricas en España y Portugal presenta rasgos típicos de las literaturas hispánicas: se redujo al mínimo el elemento místico y se puso de relieve la acción.

Bohigas Balaguer ha señalado, como otros muchos críticos, la especial

⁹⁵ "Tablante de Ricamonte and other Castilian Versions of Arthurian Romances", *Revue de Littérature Comparée*, 48/2, 1974, pp. 177-189.

⁹⁶ Cf. E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 201-202.

⁹⁷ Cf. M. de Riquer, "La novela en prosa y la difusión del papel", *Antología: Cantares de gesta, trovadores, narrativa medieval, literatura catalana y castellana y vida caballeresca*, pp. 26-30.

⁹⁸ Cf. Durán, *Estructura y técnicas*, pp. 119-120.

⁹⁹ "La literatura artúrica en España y Portugal", pp. 134-148.

importancia de la literatura artúrica en la gestación de la novela de caballerías¹⁰⁰ y Martín de Riquer habla de ésta como del sucesor del *roman arthurien*¹⁰¹. Durán encuentra que, frente a la novela artúrica, los libros de caballerías se caracterizan por la pérdida del simbolismo religioso, el gusto por las aventuras en sí, el carácter errante de la caballería y por un cierto sentido trágico del amor¹⁰². Es interesante observar que estas características pueden percibirse ya en las primeras versiones hispánicas de los textos artúricos: cabe decir que éstos ya han dejado de pertenecer a la novela artúrica y comienzan a participar de las características de la novela de caballerías castellana.

Una forma especial de imitación la constituyen las continuaciones. En una continuación la imitación se convierte en imprescindible, pues es básica para conseguir la unidad de la obra. La presencia de unos mismos personajes hace obligada la imitación al tiempo que facilita la construcción de la novela. La continuación no es sino una forma especial de ampliación: los copistas-autores medievales refundían la materia injertando nuevos episodios en el interior de la obra; los continuadores sitúan esos nuevos episodios al final del texto que les sirve de base. La materia artúrica ofreció, desde su conformación en largos ciclos novelescos, la posibilidad de ampliación mediante continuaciones. La fórmula preferida es la continuación de las aventuras del padre en las del hijo. O viceversa, cuando se conocen las aventuras del hijo, la materia puede ampliarse con la narración de las aventuras de sus progenitores. Este segundo modelo no es productivo en los libros de caballerías: es habitual que el nacimiento del héroe se vea precedido del recuento de las vidas de sus progenitores y las circunstancias que produjeron su nacimiento, pero no da lugar a novelas separadas como ocurrió en francés (por ejemplo, el *Meliadus de Leonnoys* contaba las aventuras del padre de Tristán y de los héroes de su generación; a estos últimos

¹⁰⁰ "Las obras del ciclo bretón nos han transmitido los modelos más representativos de la novela caballerescas y los primeros y más interesantes monumentos de lo que después se llamó libro de caballerías" (P. Bohigas Balaguer, "Orígenes de los libros de caballerías", *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, ed. G. Díaz Plaja, Barcelona, Barna, 1949-1953, t. I, p. 526).

¹⁰¹ "Per aquestes raons cal distingir i diferenciar la novel·la cavalleresca del 'roman arthurien' i del seu successor el 'libro de caballerías'" (M. de Riquer, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990, p. 71).

¹⁰² Cf. Durán, *Estructura y técnicas*, p. 92.

estaba dedicado también el *Gyron le Courtois*). El primer modelo es el más habitual y su ejemplo más representativo es el caso de Lanzarote y Galaz. Pero también Arturo tiene un hijo, Mordret, que suscita la continuación de las aventuras artúricas con el enfrentamiento entre ambos. Tanto Galaz como Mordret confluyen, aunque en muy distinta medida, en la creación del Esplandián castellano. En la versión primitiva del *Amadís*, Esplandián mataba a su padre, al igual que Mordret a Arturo. Y el carácter mesiánico de Galaz y su pertenencia a un nuevo estilo de caballería basada en la religiosidad, así como la superación de las virtudes y cualidades paternas, son características que conforman también al hijo de Amadís. Igualmente Roboán puede ser entendido como una superación de su padre Zifar: al igual que éste, conquista por sus propios méritos su lugar, pero va a ser más que rey de Mentón, ya que se convierte en emperador y la enorme extensión de sus posesiones se ve aumentada con el matrimonio. De la relación Lanzarote-Galaz va a surgir el tópico del hijo que sucede al padre con mayor perfección, reiterado en Zifar-Roboán y Amadís-Esplandián.

Este tópico, generador de la larga caterva de *Amadis* y *Palmerines*, va a dar lugar también a la continuación de 1534 del *Tristán* castellano. Al héroe artúrico le sucede su hijo, el rey don Tristán el Joven, para cuyo nacimiento ha sido necesario interpolar una serie de capítulos en la materia de ediciones anteriores. El *Tristán* heredado del medievo se percibía a comienzos del segundo tercio del siglo XVI como una obra incompleta porque no existía ningún hijo que continuase las aventuras del padre. El autor desconocido que decidió remediar esta falta convirtió a Tristán el Joven en un modelo de caballero y de enamorado cristiano, pues el héroe siempre lucha contra paganos o injustos y soberbios jayanes, y en su mayoría de edad, cuyo comienzo marca la recepción de la orden de caballería, rechaza mantener el tipo de amores extramatrimoniales por el que sus padres, Tristán e Iseo, vivieron y murieron, convirtiéndose en mitos literarios¹⁰³. Para realizar su continuación no se inspiró únicamente en la materia relativa a Tristán que la Edad Media le había legado: muchos episodios, personajes y motivos están calcados del *Amadís* (la primera

¹⁰³ Cf. M. L. Cuesta Torre, *Estudio literario de Tristán de Leóns*, León, Universidad de León, 1993, microfichas 5 y 6, correspondientes a la quinta parte: "La interpolación y la continuación de 1534: *El rey don Tristán el Joven*".

noche de amor entre Tristán el Joven y la reina de las Amazonas, semejante a la de Perión y Elisena, la guirnalda de flores inmarcesibles, la espada hecha con hueso de serpiente, los jayanes de Fuerteventura, la doncella anciana que desempeña un papel similar al del escudero anciano del *Amadís* y, como él, provoca burlas... o del *Palmerín de Olivia* (el agua milagrosa, el mago, en *Palmerín*, o maga, en *Tristán el Joven*, que entrega a su hijo como escudero al protagonista, la enfermedad que consiste en gusanos que surgen de las narices, los matrimonios de los parientes del protagonista; el nombre del mejor amigo de Palmerín, hermano de Polinarda, es Trieno, y Trinea se llama la reina de las amazonas con quien tiene Tristán sus primeros amores, etc)¹⁰⁴. El autor de la continuación realiza una imitación ecléctica, a la manera renacentista.

Otra novelita castellana medieval de tema caballeresco recoge de forma original el material tópico de la narrativa artúrica: el *Libro del rey Canamor y del infante Turián*. Aunque el texto se conserva gracias a la imprenta, existen fundadas razones para creer que al menos la primera parte del relato, la dedicada a las aventuras de Canamor, existía ya en 1435¹⁰⁵. La primera edición de Burgos de 1509 se ha perdido, pero debía ser fundamentalmente idéntica a la realizada en Valencia por Jorge Costilla en 1527. Las semejanzas de esta novelita, que parece tener el castellano por lengua original, con el *Tristán* y el *Zifar* y con otros relatos medievales son numerosas¹⁰⁶. Podemos imaginar a un autor que refunde

¹⁰⁴ Cf. Cuesta, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, pp. 226-227, notas 21 y 22.

¹⁰⁵ N. Baranda, "Aproximación a un relato caballeresco: la *Historia del rey Canamor*", *Canente*, 4, 1988, pp. 44-46.

¹⁰⁶ Canamor se presenta como un valiente guerrero y audaz conquistador amoroso, resaltando entre sus cualidades la ambición de "reinar en vida de su padre" por sus propios méritos. Resulta, pues, un nuevo Roboán, que parte en busca de aventuras que le puedan llevar a conseguir un reino. Turián rapta a Floreta, hija del rey Ados. Durante la navegación de retorno a su reino ella se enamora de él y, tienen relaciones carnales, lo mismo que Tristán e Iseo se enamoran y realizan su amor carnalmente durante su viaje por mar de regreso a Leonís. En ambos casos el pecado ocasiona una tormenta que obliga a desembarcar en una isla. Más tarde Turián conquista una torre donde vive feliz con su amada, convertida ya en su esposa, al igual que Tristán conquista la isla del Ploto y vive allí con Iseo haciéndola pasar por su esposa. Tanto Turián como Tristán luchan a favor de sus respectivos "suegros" (en el caso de Tristán se trata del padre de su amante) en un desafío que se produce en la corte del emperador o de Arturo, y del que salen vencedores.

un relato anterior influido por estas obras, intentando imitarlas y copiando algunos de sus motivos, quizá ampliándolo con las aventuras del hijo del protagonista, cuyo nombre recuerda sospechosamente tanto el de Tristán como el de Tirant. Trabaja pensando en las expectativas del público y quizá estimulado por el éxito del *Amadís*, en un momento en el que la imprenta no da abasto a la demanda de libros de caballerías con obras nuevas y debe recurrir a las narraciones artúricas y caballerescas medievales, modificándolas convenientemente. Parece probable que la continuación de las aventuras de Canamor con las de Turián sea consecuencia del deseo de dotar a la obra de una extensión mayor, que la asimilase algo más a las ficciones caballerescas que los impresores buscaban.

Con el Renacimiento las élites culturales dejan de considerar lícitas las traducciones "libres". Aparece un término específico para aplicarlo a la actividad de la traducción, distinguiéndola de otras actividades como el comentario¹⁰⁷. Esto es fruto de una nueva actitud hacia las autoridades literarias del pasado, que no deben ser deturpadas ni corrompidas al ser trasladadas a otras lenguas¹⁰⁸. Los modelos deben ser objeto de imitación, no de adaptación. Bajo el nombre del autor admirado no puede aparecer el fruto del ingenio de un mero traductor o de un copista. El modelo, por el contrario, debe ser preservado en su máxima pureza, libre de toda contaminación y, si es posible, leído en su propia lengua. A principios del siglo XVI la novela, género proteico y sin preceptiva, no disponía ni de unas normas que regulasen su composición, ni de unos modelos clásicos, pues la influencia de la novela bizantina no empezará a dar

¹⁰⁷ En la Edad Media, la misma terminología empleada para nombrar el concepto de "traducir" indica la existencia de diferentes formas de la actividad traductora y la relación de ésta con el comentario, la paráfrasis o el resumen (cf. Buridant, "Translatio medievalis: Théorie et pratique de la traduction médiévale", p. 99). La situación cambia a partir de los siglos XV y XVI, cuando empieza a reclamarse un término inequívoco que caracterice la traducción como una actividad autónoma: "la terminologie nouvelle élimine les termes désignant la traduction comme une adaptation ou une activité annexe du commentaire" (cf. p. 103).

¹⁰⁸ Alfonso de Palencia (1425-1492), traductor de Plutarco y de Josefo, se declaraba enemigo de las traducciones porque hacían creer al público que la obra que lesía podía suplir al original. Cf. Russell, *Traducciones y traductores en la península ibérica*, pp. 29-30.

fruto hasta mediados de siglo. La prosa de ficción carece incluso de un nombre inequívoco en esta época¹⁰⁹. Por esta razón la novela de caballerías mantiene su dependencia de los modelos medievales y resulta ajena al movimiento de imitación a los clásicos o a las nuevas teorías sobre la fidelidad en la traducción. El modelo novelesco de los primeros años del Renacimiento fue, pues, el *Amadís*, consagrado por impresores y lectores gracias al éxito fulminante que le acogió en España, éxito que no le negó, aunque muchos años después, ni la culta Francia ni la misma cuna del humanismo, Italia.

Los libros de caballerías tienen por modelo el *Amadís* y, a imitación de éste, reproducen el esquema de continuaciones que aquél suscita. El *Amadís* de Montalvo imita y renueva la materia artúrica, mezclándola con otras influencias literarias procedentes del medievo¹¹⁰ y con un nuevo espíritu renacentista. Los libros de caballerías, que imitan al *Amadís*, son deudores en gran medida de las influencias que crearon a aquél.

4. Conclusión

El *Baladro del sabio Merlín* y la *Demanda* experimentan un proceso de apropiación de la materia artúrica por parte de la literatura castellana. La traducción, aunque relativamente fiel, es fruto de la combinación de varias fuentes, siguiendo una técnica muy empleada en la historiografía alfonsina. En su paso a la imprenta sufren una refundición, más notable en el caso del *Baladro* editado en Burgos en 1498. No ofrecen, sin embargo, continuaciones en el siglo XVI, aunque no es difícil rastrear su influencia en otras obras que las imitan.

Un buen ejemplo de ese proceso de “nacionalización” de lo artúrico

¹⁰⁹ Cf. K. Whinnom, “Autor and Tratado in the Fifteenth Century”, *Bulletin of Spanish Studies*, LIX (1982), p. 216.

¹¹⁰ Entre ellas, la de la materia de Troya, cuya importancia ha sido señalada en relación al Libro II en múltiples ocasiones. Cf. Avallé-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, p. 419. Por su parte, R. Ramos (“El *Amadís* de Juan de Dueñas, II: ‘La Capilla de las Flores’”, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, v. 4, pp. 263-267) ha puesto de relieve la posible influencia de un hipotético *roman antique* francés del *Biel Tenebré* en el libro II.

lo tenemos en el caso de los textos hispánicos relativos a Tristán: el fragmento gallego-portugués es una traducción no muy literal del francés, los fragmentos castellanos y catalanes deben recibir el nombre de adaptaciones, y los impresos del siglo XVI son auténticas recreaciones del tema, pues las modificaciones son tan importantes que alteran fundamentalmente la estructura de la historia. En el caso de estos últimos puede hablarse de una refundición para la imprenta del texto castellano medieval del *Tristán*. La imprenta fue un factor importante en este proceso, pues estimuló la refundición de las obras medievales, a la vez que impedía nuevas modificaciones. Por último, la apropiación de personajes y episodios de otras obras, técnica fundamental en la evolución de la novela medieval, también se constituirá en parte inevitable de los libros de caballerías. Así surge, por ejemplo, la segunda parte del *Canamor (Turrián)*, que imita la historia del *Tristán*. A base de la técnica de la continuación, que constituye en sí misma una imitación, en 1534 se crea una novela nueva perteneciente al género de los libros de caballerías, la historia de los hijos de Tristán e Iseo, a partir del texto conocido por los impresos anteriores: se trata del *Tristán el Joven*, que imita al *Amadís* y al *Palmerín*. Se ha dado ya el paso definitivo: la historia traducida ha sufrido un proceso de adaptación, refundición y, finalmente, se le ha añadido una parte original basada en la imitación de la obra que la engendra y de otras del nuevo género.

El caso de las novelas relativas a Tristán ofrece una línea continua en los pasos de la transformación de la novela artúrica en novela de caballerías, pero esto no ocurre con otras obras. Por ejemplo, *Amadís y Zifar* no parecen proceder de una traducción y surgen directamente en el estadio de la imitación. Sin embargo, nuestra hipótesis no resulta invalidada, pues afecta al transvase del *roman* artúrico al género literario de los libros de caballerías y no a sus manifestaciones individuales.

La conclusión de lo anteriormente expuesto es múltiple: 1) que no puede negarse originalidad a una obra, dentro de los parámetros medievales, porque se presente como una traducción cuando realmente es una adaptación, tanto si la fuente es latina como francesa o de otra lengua, y que por tanto tampoco se le puede negar su plena pertenencia a la literatura castellana; 2) que la novela artúrica influyó de forma determinante en la existencia de una narrativa de ficción caballescica medieval y, a

través de ésta y por sí misma, en los libros de caballerías renacentistas; 3) que el trasvase de contenidos, temas, motivos, episodios y tópicos del género artúrico al de los libros de caballerías se produjo de forma gradual, ofreciendo, en distintas épocas, diversos frutos, en razón del grado de independencia que los autores adoptaron respecto a sus fuentes.