

Arthur Terry, *Three Fifteenth-Century Valencian Poets*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 24, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000.

*Three Fifteenth-Century Valencian Poets* —volumen número 24 de la colección de monografías de literatura medieval a cargo del Department of Hispanic Studies de la Universidad de Londres— constituye la versión escrita y revisada de tres textos a cargo de Arthur Terry que fueron presentados en el Medieval Hispanic Research Seminar entre 1995 y 1996. Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi y Joan Roís de Corella son los tres principales autores que, sin romper con la herencia medieval, marcan distintos modos de entender la creación poética dentro del siglo xv valenciano. El interés de la propuesta que nos brinda el estudioso inglés, reside, a nuestro juicio, en dos aspectos. En primer lugar, en el esfuerzo de síntesis y comentario de los postulados que tradicionalmente ha empleado la crítica, y sobre todo, en aquéllos más polémicos y controvertidos. El enfoque es el segundo de los logros de este estudio: la interpretación de la obra de estos autores a partir de una serie de textos representativos, se complementa con un enfoque comparativo, que llama la atención sobre las posibles relaciones intertextuales, es decir, sobre hasta qué punto los textos analizados representan un hallazgo personal o, por el contrario, se inscriben dentro de una continuidad estética y cultural en la que la imitación y la *amplificatio* siguen siendo los principales valores poéticos. Por otro lado, se incide en que, aunque la originalidad y complejidad de la obra de estos poetas de la Edad Media tardía conecta con un moderno concepto de la poesía, es obligatorio preguntarse dónde acaba la “modernidad” y dónde empieza el anacronismo. Si bien existen razones para atribuir a estos autores —y, en especial, a Ausiàs March, tan presente en los Siglos de Oro— una cierta capacidad para seguir despertando el interés de un lector moderno, una alternativa menos arriesgada pasa por estudiar dicha originalidad en función del grado de manipulación o desvío respecto al pensamiento, la imaginación y el lenguaje medievales. Los tres son poetas en lengua catalana, y, en este sentido, la distancia respecto al tradicional empleo del provenzal en poesía es un claro indicio de ruptura. Sin embargo y pese a las notables diferencias respecto a los poetas del siglo xiv, los tres mantienen un deliberado y fructífero diálogo con la tradición de poesía cortés que les precede y pone a su disposición los temas, los tópicos, la retórica, etc. El problema es que este diálogo ya no se limita a la aplicación mecánica del código cortés. La relación respecto a la tradición cortesana es tan innegable como ambigua. Los poetas en cuestión, hombres de la aristocracia valenciana del siglo xv, hacen alarde de una mayor autoconciencia que les lleva a interpretar el legado de la tradición partiendo de sus distintas inquietudes, solo a veces inspiradas en sus respectivas biografías.

### 1. *Introspección e imaginación en Ausiàs March*

Ausiàs March (1397-1457) es el principal poeta de los tres, aunque es el que hemos de situar en segundo lugar cronológicamente. Por esta razón y también por la posibilidad de trasladar a los otros dos buena parte de las ideas y estrategias poéticas en lo que al imaginario medieval se refiere, Terry lo estudia en primer lugar. Se hace necesario traer a colación los conceptos de "introspección" e "imaginación", ya que son los calificativos que de un tiempo a esta parte viene empleando la crítica para justificar tanto la singularidad poética del autor como su vigencia y apreciación por parte de generaciones posteriores. El punto de partida será, por tanto, la reflexión en torno a la supuesta "modernidad" de su poesía. El minucioso análisis de las pasiones, las profundas implicaciones morales que se desprenden de su idea del amor, la presencia de un yo empírico detrás de un yo poético, el especial uso de la imagen, etc., son algunas de las características que han llevado a los estudiosos a interesarse por la poesía de March en tanto que anticipo de la nueva poesía que sucede a la tónica y formalista del periodo medieval. La conexión con una nueva sensibilidad poética es posible solo hasta cierto punto. Algunas de las peculiaridades de la poesía ausiasmarchiana cobran sentido a la luz de otras manifestaciones de la poesía inglesa y francesa tardo-medieval. No conviene olvidar que estamos ante un poeta de la primera mitad del siglo XV, un periodo decisivo para la tradición del amor cortés, con la cual March mantendrá una estrecha —por más que ambigua— relación de dependencia. La opción por el catalán como única lengua de expresión rompe con la dicotomía entre catalán para la prosa y el artificioso mantenimiento del provenzal para la poesía, y obedece a una mayor independencia de criterios, aunque no impide a nuestro autor volver la mirada hacia la tradición provenzal a fin de interpretarla, eso sí, con ojos propios. Un ejemplo ilustrativo de esta ruptura relativa lo constituye el poema XLIII, donde el tópic de la timidez del enamorado da pie a toda una descripción sobre la sintomatología del amor desde un punto de vista subjetivo. El tópic alcanza una nueva dimensión en tanto en cuanto el poeta lo interioriza y enuncia en primera persona, desde la óptica del yo empírico: "Paor me sent. Gran suor me comença / Surtint, mon cor me cuida rompre". Dicho de otro modo: la tradición conocida actúa como marco para el análisis de sus propios sentimientos. La tesis de Paul Zumthor de un yo poético que, en la poesía provenzal, vertebraba el texto, actuando como "lugar común" con valor gramatical, no resulta operativa para el caso de Ausiàs March, en cuya poesía el yo convencional se convierte en un yo esencial, inestable y lírico antes que unívoco y narrativo; se trata de un yo que gira en torno a la identidad personal superando las limitaciones del yo trovadoresco, vacío de contenido experiencial. La fuerza introspectiva y el estilo singular que detectamos en estos versos del poema XLII adopta en March otras muchas formas —la reformulación de tópicos, ciertamente, no deja de ser el denominador común de la poesía medieval.

De los 127 poemas de March, solo unos pocos textos pueden definirse como enteramente morales (sobre Dios y sobre la muerte), ya que la gran mayoría son de tema amoroso y cortés. Peo tanto si se trata de un motivo amoroso como moral, el argumento filosófico y la dimensión ética son aspectos constantes en toda su poesía. El hecho curioso es la aparentemente poca relación que existe entre la natu-

raleza filosófica de su poesía y su biografía, que nos muestra a un noble valenciano que, siendo muy joven, se retira definitivamente de la vida militar para llevar a cabo las actividades propias del *seigneur*, esto es, la caza, la administración de justicia y, cómo no, el ejercicio de las letras. Trovadores tardíos como Guiraut Riquier y Cerverí de Girona demostraron similares inquietudes filosóficas, aunque no son comparables con las proporciones cuantitativas y cualitativas que alcanzan en March la dimensión moral y la teoría escolástica. Con todo, nuestro autor no es un poeta filosófico, como algunos han llegado a asegurar. Tanto su ideal amoroso (amor puro/amor mixto/amor loco) como la imaginería que despliega para tratar de alcanzarlo se adscriben a las teorías medievales sobre la percepción, el conocimiento y las pasiones, que en la Edad Media aparecen íntimamente relacionadas, quedando desdibujados los límites entre lo científico, lo ético y psicológico. Para March, la poesía implica un complejo proceso creativo, al igual que la imaginación. E “imaginación” no es sinónimo en la Edad Media de “libre fantasía” en el sentido romántico del término, para el hombre medieval la imaginación es la facultad mental que se encarga de ordenar y dar forma definitiva a todas aquellas primeras impresiones que captamos a través de los sentidos. La imagen es el complejo resultado de un proceso de progresiva abstracción que va desde la apariencia de la cosa sensible (expresión) hasta la formación del concepto (invención), que seguirá permaneciendo en la memoria incluso en ausencia de la cosa sensible (retención). La imagen es la única forma posible de alcanzar la verdad de las cosas. A través de la imagen, que aúna componentes conceptuales y verbales, se traza un puente hacia la idea, que es en sí misma inalcanzable y, en consecuencia, imposible de expresar. El mismo proceso que parte de lo visible o aparente para acceder a lo invisible o conceptual se da a través de la palabra poética, que recorre el camino que separa lo convencional de lo auténtico y esencial. El poema XXXIV es especialmente útil como ejemplo. Al igual que en la poesía inglesa y francesa de la época, ciertos sustantivos (deseo, voluntad, pensamiento) trascienden su significado convencional para expresar otra clase de significados en el límite de la introspección: “*Tots los desigs [...] lo meu desig [...] ma voluntat*”. La gradación, que tiene un doble valor semántico y estructural, combina el plano conceptual con un plano espacial en que los deseos “van detrás u” o en que la voluntad le conviene acampar “en lloc ferm”. Si partimos de esta idea de conocimiento como proceso gradual, no ha de sorprendernos que la personificación y la alegoría sean tropos habituales en la poesía de March como estrategias para —en palabras de Terry— hacer vivible lo invisible. Por otro lado, la metáfora y el símil permiten al poeta extrapolar su experiencia íntima hacia el exterior, buscando la empatía con el lector. La imagen es el espejo en que se reflejan las ideas, es decir, aquello que las hace objetivamente visibles para nosotros. La analogía entre “imaginación” e “introspección” no es, sin embargo, perfecta, ya que en Ausiàs March la facultad de crear imágenes no es siempre explicable en términos racionales ni provoca un mayor discernimiento de la verdad de las cosas. En ocasiones —sobre todo en los poemas de la última etapa— el poema reviste forma de paradoja, como producto de la tensión entre los diversos componentes del alma, es decir, de la distancia insalvable entre la contemplación y la práctica amorosa. El problema es que ambos impulsos son propios de la condición humana; de ahí la oscilación de actitudes que

observamos en su poesía, y la infinidad de dicotomías obsesivas que estructuran el pensamiento marchiano: cuerpo/alma, condena/salvación, espíritu/carne, acción/contemplación, sentidos/imaginación, etc. En este sentido, la poesía no solo es una forma de conocimiento, sino también un proceso dialéctico en el que el yo complejo trata de encontrar una solución conciliadora entre las partes. En el fondo, es un problema de conciencia lo que subyace a su idea del amor, y por esta razón toda la poesía amorosa de March tiene siempre ese matiz filosófico que hace más difícil detectar las relaciones respecto a la tradición del amor cortés. Dentro de estas coordenadas, se entiende mejor el comentario de Joan Fuster, quien definió a Ausiàs March como un señor feudal con problemas de conciencia. Se diría, en efecto, que es una conciencia dialéctica e inquieta la que mueve su poesía en muy distintas direcciones. Y al tratarse de un señor feudal, además, no se resiste a adoptar las convenciones del amor cortés como punto de partida. En uno de sus poemas tardíos, el poema CXIX, el léxico cortés tradicional remite a una situación bastante insólita. ¿Cómo puede el poeta amar a una mujer cuyo rostro detesta? Esta vez la belleza no entra por los ojos: ("L'ull de per si e el toc llur bé no hi senten"), sino directamente al pensamiento: "per los senys dins llurs delits s'assenten". La clave para resolver la paradoja es la noción de "gesto", que va íntimamente ligada a la expresión "seny dins" y también al concepto de imaginación. Los sentidos ofrecen una imagen engañosa de la dama, y solo en su gesto se le revelan al poeta sus cualidades más sublimes. El símil final, en que compara su dolor con el del condenado a muerte, proyecta su experiencia hacia el exterior, involucrando al lector y reforzando un contraste de referentes yo/ él / (tú) que enriquece el modelo tradicional. También el poema LXI, uno de los mejores, trasciende la simple invocación al dolor personificado, ya que el poeta carga el texto de múltiples especulaciones que, procedentes de su yo íntimo, tienen como objetivo captar la atención del lector y subrayar el propio acto de la lectura. Dicho contraste entre mundo interior y mundo exterior reaparece en otros dos poemas. Así, el número LXXXVII es un extenso poema didáctico sobre la dificultad de definir el amor mixtus. La conexión con los mecanismos de la imaginación medieval es de nuevo el motivo central: el poeta no puede aspirar al amor porque la mujer que describe, casta, honesta e inteligente, solo existe en su imaginación, que, al alcanzar un estado de contemplación, trasciende y esencializa las cualidades espirituales de ella. El poema XCII se sirve de una imagen muy clarificadora: "lo voler *cec* del tot ella il *ilumena*". El amor, igual que la poesía, es aquello que vuelve nítido lo que era oscuro; es el camino hacia la belleza, la perfección, el ideal.

## 2. Jordi de Sant Jordi y la ética de la caballería

A pesar de la proximidad cronológica entre Ausiàs March (1397-1457) y Jordi de Sant Jordi (1390-1424), las diferencias entre sus respectivos modos de entender la poesía son más que notables. Su prematura muerte, cuando contaba con menos de treinta años, pudo haber tenido algo que ver con la clase de poesía que le dio tiempo a cultivar, una poesía mucho más acorde con la tradición trovadoresca en todos los sentidos, incluido el mantenimiento del provenzal. Sus poemas conceden una gran importancia a la retórica y a la musicalidad de la canción can-

tada, aspectos que poco tienen que ver con la dialéctica, el heremetismo y la especulación que dan sentido a la poesía de March. Si en March la dependencia de la tradición trae consigo un intento relativo de ruptura, en Jordi de Sant Jordi es la adhesión a la tradición lo que mejor explica su poesía. Adhesión cuyo objetivo es la adecuación a sus propias circunstancias vitales y la creación de un marco idóneo para explorar la idea de superioridad moral inherente a su condición de caballero. Después de 1400, una serie de poetas comienzan a rechazar la influencia del Consistori de Barcelona (creado en 1393), a fin de recuperar los modelos clásicos de la poesía trovadoresca. Estos renovadores de la poesía del siglo xv acusan la influencia italiana, y, en el caso del autor que nos ocupa, es Petrarca —la interpretetación medieval de su obra— la que deja una profunda huella en la búsqueda de su propia identidad a través de los senderos del amor. El poema *Cançó d'opòsits* pone de manifiesto dicha influencia. En esta ocasión, los avatares biográficos del autor ofrecen muchas claves para entender su creación poética, y, en especial, la idea de superioridad moral. “Presoner”, el poema que escribe durante el mes de prisión en Nápoles en 1423, es uno de sus textos más célebres. Su cuidadoso diseño estructural parte de la descripción de una desafortunada situación, “Desert d’amichs, de bens e de senyor”, como una forma de llamar la atención del auténtico destinatario, el rey, que aparece en la última copla y es la única persona que puede poner fin a su martirio. Copla por copla, Terry estudia la lógica implacable de un texto que no solo pretende una finalidad pragmática —la inmediata liberación— sino que constituye un verdadero manifiesto sobre los preceptos de la caballería. El poeta ha cumplido de una forma ejemplar con su deber de caballero y ahora insta al rey a que cumpla con el suyo. Algo más complicado es detectar esta actitud o compromiso moral en la poesía amorosa de Jordi de Sant Jordi, que abarca dos terceras partes de su obra. El deliberado regreso a los modelos clásicos provenzales no se produce de un modo estrictamente ortodoxo. Nuevamente, y aunque no de modo tan claro como veíamos en Ausiàs March, existe una tendencia a atraer los rígidos y teóricos esquemas trovadorescos hacia el terreno de las vivencias personales, donde los valores éticos vuelven a hacer su aparición. En otro de sus más famosos poemas, conocido por el título de *Stramps*, el canto de alabanza al amor y la amada, cúmulo de todas las perfecciones físicas y de todas las virtudes espirituales, se construye a partir de una serie de referencias procedentes de la poesía trovadoresca que Jordi de Sant Jordi tanto admira: la idea de amor más allá de la muerte está tomada de Gilibert de Próixita; la famosa sextina de Arnaut Daniel (“Lo ferm voler qu’el cor m’intra...”) inspira los valores de firmeza y constancia que aparecen en el poema. El resto de elementos que componen el texto están tomados de la tradición trovadoresca: la dama como irradiadora de “joy”, la prisión de amor, la excelsitud de la amada, la señal, etc. Lo que llama la atención en este texto es la relación de correspondencia entre la sensualidad y la bondad de la dama —impensable en el caso de March—, así como la progresiva abstracción de las virtudes de la dama (bondad, virtud), que, finalmente, parecen unificar el resto de sus atributos físicos. Hasta tal punto el poeta se esfuerza en ofrecernos fielmente un retrato femenino que algunos estudiosos han llegado a relacionar a la dama de *Stramps* con la Reina Margarida, la noble benefactora de las letras —a la que un agradecido Marqués de Santillana también dedica su célebre *Planto*—.

Jordi de Sant Jordi, poeta y caballero, muestra las implicaciones éticas de su concepto del amor en *Estat d'honor y d'amor*, dirigido al rey Alfonso y la Reina Margarida. El amor es, más que un sentimiento, una forma de vida. El amor dignifica y salva de la mediocridad a quienes lo conocen. La misma idea, de forma más dramática si cabe, se repite en *Comiat*, poema formulaico tanto desde el punto de vista retórico como en lo que atañe al sentido. La *fin'amor* implica la constancia y el arrojo moral que necesita para poder superar la ausencia y afrontar el dolor de la despedida. Nuevamente, el honor y la bondad son las virtudes que cierran el poema y prevalecen sobre la idea de sensualidad.

### 3. La poesía secular de Joan Rois de Corella

La actitud de completo rechazo hacia la caballería que mantiene Joan Rois de Corella (1435-1497) es justo la contraria que la de Jordi de Sant Jordi, y también contrasta de modo sorprendente con la visión nostálgica propuesta por Joanot Martorell en su *Tirant lo Blanc*. Por otro lado, teniendo en cuenta que Corella fue un gran admirador e imitador de la poesía de Ausiàs March, conviene preguntarse por qué su reconocimiento crítico ha fluctuado a lo largo de los siglos. Actualmente, nadie duda en reconocer que Corella es el último importante poeta catalán de la Edad Media, tanto por la calidad de su obra como por el mantenimiento del catalán en un momento en el que el castellano va ganando terreno como nueva lengua de cultura. Su obra en prosa y su obra poética parten de una profunda conciencia de su identidad lingüística y cultural. Miembro de una familia aristócrata de baja alcurnia, Corella muestra muy pronto inclinación hacia las letras, tal y como se documenta en la correspondencia con el Príncipe de Viana, cuando ya era un autor de renombre. Sus estudios de teología culminarán con el título de Mestre en Teología, que obtiene entre 1468 y 1471. Corella llegó a convertirse en un popular predicador. Lo que no sabemos con certeza es si se ordenó sacerdote, aunque la imposibilidad de contraer matrimonio con Isabel Martínez de Vera, con la que mantuvo una intensa relación, así lo sugiere. La experiencia amorosa que vive con Isabel parece ser la fuente de inspiración de su obra de tema amoroso. La de Corella es una poesía que oscila entre el amor y la honestidad. Sin embargo, la forma en que uno y otro concepto se insertan en un dispositivo dialéctico y el tono de resignada melancolía con que el poeta se refiere al amor no consumado obligan, según Terry, a aplicar a sus poemas el calificativo de poesía "secular". A través de un poema como *Plant d'amor* nos hace ver las diferencias entre March y Corella. La simplicidad de imágenes y paradojas le confieren un estilo propio al modelo clásico del planto, y la flexibilidad en los metros nos muestran a un poeta mucho más libre y osado. La señal, "Flor d'Honestat", es también señal de una de las palabras clave en la poesía de Corella, basada en la oposición entre los conceptos de honestidad y deshonestidad. El amor tiene dos caras, la que tiene como objeto el placer del cuerpo y la que persigue el bienestar del alma. Una y otra se complementan; en el amor, por eso resulta tan peligroso y provoca tantas tensiones, hasta el punto de ansiar huir de su influencia. La cara más espiritual es la que aparece en *La sepultura*, uno de sus poemas más logrados. La mujer a la que dirige este homenaje parece ser Lionor de Flors, la misma que inspira los versos del

*Plant*. La creación de una atmósfera dramática en torno a la imagen de la sepultura y las constantes alusiones a la virtud y honestidad de la dama le confieren un tono serio y solemne a esta composición. No obstante, la gravedad con la que se celebran las virtudes espirituales del amor también tiene su contrapunto. El *Plant* y *La sepultura* son poemas del amor honesto. Pero el amor honesto implica una renuncia en tanto en cuanto es un amor no consumado. Es entonces cuando nos situamos ante la otra cara del amor, la de la pasión y el deseo, pilares del amor des-honesto, que en un episodio alegórico de *Juí de Paris* es descrito como el “mal de més terrible pestilència”. Terry detiene su discurso en este punto para hacer dos puntualizaciones. La primera es la relación que existe entre la prosa y la poesía de Corella, a propósito de un estilo lírico, retórico y arcaizante que adopta esta primera y se ha dado en llamar “valenciana prosa”. La segunda está encaminada a valorar la presencia de Ovidio en la obra de nuestro autor: Terry insiste en los detalles de la ampliación y no solo imitación del modelo ovidiano a cargo de Corella. Volviendo al tema del amor, hay otros textos que vienen a completar el pensamiento corelliano. El deseo como tal no solo es pernicioso en sí mismo, sino en la medida en que es incompatible con un sentimiento honesto del amor. El choque entre ambos extremos produce frustración. El poema *Desengany*, dirigido a los que aman, expresa este sentimiento a través de sucesivas metáforas: “Amor és tal, que si us obre la porta, / tard s’esdevé que pels altres la tanque”. El resto del análisis de Terry se centra en la *Tragèdia de Caldesa*, obra que merece ser estudiada en el marco de su poesía amorosa secular por su conexión temática con la tradición cortés y la inclusión de dos poemas que pudieron estar en el origen del argumento de la tragedia. Caldesa es la enamorada del autor que un desafortunado día traiciona a su enamorado, que la descubre besando a otro mientras esperaba su regreso a casa, a la que había acudido invitado. Terry comparte la opinión de Lola Badia, quien defiende una interpretación literaria y no literal de la anécdota de la tragedia: algunos detalles traicionan la verosimilitud de los hechos. Solo uno de los dos manuscritos en que se nos ha transmitido la obra conserva los dos poemas a los que aludimos antes, contruidos a manera de diálogo. El primero, en boca de él, es un *maldit* dedicado a injuriar y reprobar la conducta promiscua de Caldesa cuando retorna a su casa. El segundo poema es la respuesta de ella, que entona un dramático mea culpa: “És-me la mort més dolça que no sucre”. La distancia que ambos demuestran frente a los hechos del texto en prosa ofrece un nuevo argumento para considerar la *Tragèdia* como un *exemplum* literario más que como una autobiografía en el estricto sentido del término. En cualquiera de los casos, son los poemas, y no la parte en prosa, el auténtico clímax de esta obra, que pierde su potencial lírico si insistimos en leerla como una pieza de ficción sentimental. Por último, aunque es cierto que Corella demuestra un gran conocimiento de la cultura clásica y sigue de cerca los modelos de Ovidio y Petrarca, dentro de la general tendencia del humanismo catalán, eso no significa que tenga que ser considerado, como a menudo se ha hecho, como el primer autor del Renacimiento. La huella de Ausiàs March y Jordi de Sant Jordi es igualmente clara en su poesía. El paso de la Edad Media al Renacimiento no se produce de modo brusco; las actitudes medievales persisten y un buen ejemplo lo tenemos en Corella.

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

ESTELA PÉREZ BOSCH  
Universitat de València

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

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

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