Para Fernando Gómez Redondo

NOVELAS DE CABALLERÍAS[1]

Juan Manuel Cacho Blecua
Universidad de Zaragoza

I. LOS LIBROS DE CABALLERÍAS EN LOS *ORÍGENES DE LA NOVELA*[2]

A comienzo del siglo XX, Marcelino Menéndez Pelayo señalaba la profunda renovación que había sufrido la historia literaria, «*una creación del siglo XIX*» que contaba con «*muy calificados precedentes*» (*Estudios*, I: 79)[3]. Él mismo había pergeñado las principales directrices de estos cambios, que me servirán de guía para mi exposición, seleccionando, interpretando y ampliando algunos de sus datos. En el ámbito español las modificaciones

---

[1] Este trabajo se inscribe en el proyecto del Ministerio de Educación y Ciencia, HUM2006-07858, y para su realización me han facilitado diversas referencias bibliográficas Leonardo Romero, José Carlos Mainer, Mª. Carmen Marín y Ana Bueno, a quienes agradezco su generosidad.

[2] Apenas hay bibliografía específica sobre Menéndez Pelayo y los libros de caballerías (Mérida, 2006:153-159), pero cada vez son más abundantes los trabajos independientes sobre ambos temas, por lo que en mi exposición me limitaré a citar estudios ya históricos o las últimas referencias que conozco. Para el polígrafo montañés, véase la bibliografía recogida en Menéndez Pelayo (2001). Como toda la prosa medieval, la literatura caballeresca ha sido abordada en su conjunto en los tres excelentes volúmenes hasta ahora publicados de Gómez Redondo (1998-2002), con muy buena información; cada

habían sido más acusadas a partir de la década de los cuarenta, tras la aprobación el 17 de septiembre de 1845 de un plan general de estudios (conocido como plan Pidal), que trataba de secularizar, centralizar, uniformar y profesionalizar la enseñanza, incluida la universitaria. Entre otros objetivos, según reza la legislación, pretendía «*dar de nuevo a las humanidades toda la importancia que habían perdido*» (Junoy, dir., 1979: 194). Se ampliaba la segunda enseñanza hasta el punto de convertirla en una verdadera carrera especial que conservaba el nombre de Filosofía, y si bien no pertenecía a las Facultades Mayores, se le concedían idénticos grados[4]. Los alumnos de Letras debían cursar la asignatura de «*Literatura general y, en particular, la española*», mientras que en el doctorado se estudiaba específicamente «*Literatura española*».

No se debe al azar que Gil de Zárate, el artífice de esta reforma, redactara el primer manual de historia de la literatura española (1844) escrito por un compatriota (Ramos Corrada, 2000), ni tampoco que mantuviera con él unos estrechos vínculos Amador de los Ríos (Martín Abad, 1992), quien le había dedicado sus *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España* (1848). La legislación supuso también una renovación administrativa: Filosofía adquiría un rango superior, lo que implicaba la creación o asimilación de cátedras universitarias de literatura española. En el escalafón de antigüedad del 1 de enero 1849 (Madrid, La Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra, 1849), figuran como titulares de la materia los

---

uno de sus epígrafes supone un auténtico trabajo monográfico personal. Para los libros de caballerías castellanos del siglo XVI resulta imprescindible el libro de Eisenberg y Marín (2000). En la útil *Antología* coordinada por Lucía (2001) diversos especialistas hemos seleccionado fragmentos de los textos castellanos conocidos. Gracias a la labor continuada del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares), en colecciones dirigidas por C. Alvar y J. M. Lucía, ahora disponemos de numerosas guías de lecturas y más de veinte textos caballerescos (Colección Rocinante). Para una actualización bibliográfica del conjunto, medieval y de los siglos áureos, remito a nuestra base de datos *Amadís,* que coordino desde Zaragoza, inserta en <http://clarisel.unizar.es/>; las referencias bibliográficas van acompañadas de sus correspondientes resúmenes, realizados por un excelente equipo de trabajo.

[3] Para simplificar y evitar confusiones, identifico las citas de Menéndez Pelayo por una palabra de su título, más el correspondiente tomo y página, o en el *Epistolario*, el número de la carta. Salvo casos excepcionales, acomodo la acentuación de todos los textos decimonónicos a los usos actuales.

[4] Me limito al punto de partida, porque al cabo de poco tiempo se produjeron algunas modificaciones que afectaron a Filosofía, considerada inmediatamente después como Facultad Mayor. Véase Parra (1956: 28-30).

siguientes diez catedráticos, uno por cada distrito universitario en el que se había divido el país (el número inicial corresponde al de su escalafón): 134, Ramón Díaz de Naredo (Santiago); 226, José María Zamora (Granada); 234, José M. Fernández Espino (Sevilla); 235, Manuel Martín del Valle (Salamanca); 237, Manuel Milá y Fontanals (Barcelona); 239, Joaquín Rubio (Valladolid); 240, Jerónimo Borao (Zaragoza); 241, José Puente Villanúa (Oviedo); 256, José Vicente Fillol (Valencia), y 289, José Amador de los Ríos (Madrid). Este último debía haber sido nombrado hacía poco pues ocupa el penúltimo lugar de la lista[5], si bien conviene destacar la importancia de su plaza por cuanto los estudios de doctorado se centralizaban en Madrid, de modo que así se disminuían los gastos, si bien se trataba también de una decisión política. A su muerte, le sustituiría en la cátedra el jovencísimo Menéndez Pelayo (1878).

También por la década de los cuarenta había surgido la Biblioteca de Autores Españoles (1846). Con una concepción de lo literario que hundía sus raíces en el siglo XVIII (Mainer, 1981: 448), la habían fundado Manuel Rivadeneyra (1805-1872) con su socio y director Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862), originarios ambos de Barcelona[6]. Desde el mundo privado se promovía una empresa «nacional», como lo percibían los coetáneos. En la reseña al tomo I aparecida el 22 de febrero de 1846 en *El Español* se afirma la vergüenza que «*recaería entera sobre el país que, con justicia merecería el nombre de ingrato e injusto si una obra que le conserva sus glorias más puras estuviese destinada a perecer*» (Montoliu, 1936: 348). Para asegurarse su viabilidad, Aribau consiguió la suscripción de setenta ejemplares para que ingresaran en las bibliotecas e institutos de segunda enseñanza.

---

[5] El 4 de febrero de 1848 fue nombrado académico de número de la Real Academia de la Historia. Esta circunstancia «*y sin duda la protección de Gil y Zárate le llevan a ocupar una plaza de profesor titular en la Facultad de Filosofía, sin oposición alguna ni la titulación universitaria exigida en el Real Decreto de 8 de julio de 1847, del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Ese mismo año 1848 se apresura a oficializar su mucho saber, obteniendo el grado de bachiller el 11 de julio y leyendo su memoria de licenciatura el 28 de septiembre […] Dos años después, el 18 de septiembre, obtiene el Grado de Doctor en Letras*» (Martín Abad, 1992: 172-173). Ignoro datos precisos de su nombramiento y categoría, pero recordaré que de acuerdo con el Real Decreto del 17 de septiembre de 1845, art. 102, «*por circunstancias particulares extraordinarias de aptitud y mérito científico singular que concurren en algún sujeto de acreditada reputación, podrá el Gobierno concederle una cátedra, con opción a todos sus derechos, sin sujetarle al concurso*» (Junoy, dir., 1979: 230).

[6] La dirección de Aribau llegó hasta el tomo XII (Montoliu, 1936: 108).

Como reza una carta del 28 de febrero de 1846, el gasto se cargaba al presupuesto de Instrucción pública «*para la conservación de los monumentos históricos y artísticos y debiéndose repartir dichos ejemplares entre los citados establecimientos*» (Zambrana, 2004: doc. 22). En sus momentos de mayor penuria, estas dificultades económicas estuvieron a punto de interrumpir su publicación. La crisis más aguda se resolvió gracias a la intervención de Cándido Nocedal en el Congreso de los Diputados (1856), en donde presentó una proposición de ley mediante la que solicitaba al Gobierno la compra de ejemplares con destino a establecimientos públicos por la suma de 400.000 reales (Ribadeneyra, 1921: XIX). La literatura, los clásicos, se habían convertido en tema suficientemente importante como para ser debatido públicamente en el parlamento, vale decir se identificaba como asunto institucional, implícito también desde el inicio de una colección ideada con «*pensamiento tan feliz, como patriótico y nacional*», según se dice en *El Español* el 22 de febrero de 1846 (Montoliu, 1936: 340).

La regulación de la enseñanza, la aparición de colecciones de textos y el surgimiento de manuales españoles y extranjeros resultan, entre otras cosas, buenos indicios de la renovación de la historia literaria, que habían afectado especialmente a la Edad Media. El interés suscitado por la época durante el Romanticismo se extendió en la segunda parte del siglo XIX como ha documentado excelentemente Rebeca Sanmartín (2002), época en la que abundan las referencias, los trabajos y la edición de textos medievales y de épocas posteriores, favorecidos por las numerosas iniciativas regionales o nacionales que los trataban de difundir. Como subrayaba Menéndez Pelayo, el medievalismo se había renovado «*en España y fuera de España durante los últimos años*» (*Estudios*, I: 83).

El santanderino tenía noticias de primera mano de lo sucedido porque había conocido a los principales responsables de la renovación y había intervenido directamente en ella[7]. Medievalista había sido tanto su antece-

[7] «*La primera edad de oro en los estudios de literatura española medieval habría que situarla en los años en que el positivismo histórico-filológico alcanzaba su madurez plena, en esa dilatada época que hoy conocemos como el Fin de Siglo y que coincide con la obra de madurez de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) y la obra de juventud de su discípulo Menéndez Pidal (1869-1968). Ambos hitos en los estudios del Medievo peninsular sólo fueron posibles gracias a la labor de sabios como el romanista Manuel Milá y Fontanal (1818-1884), maestro del primero de los nombrados […]; la otra referencia nos la brinda ese formidable historiador de la literatura que fue Amador de los Ríos (1818-1878)*» (Gómez-Moreno, 2004: 163-164).

sor en la cátedra, Amador de los Ríos, autor de la monumental *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865), como su maestro Milá y Fontanals, uno de los pocos estudiosos hispanos de la época reconocidos fuera de España. Ya desde sus primeros viajes al extranjero, nuestro crítico, con cartas «recomendaticias», se había puesto en contacto con los mejores especialistas extranjeros en literatura medieval y con los más destacados hispanistas. En este sentido, destacaré su viaje parisino de 1877, mediante el que tuvo oportunidad de relacionarse con Puymaigre, Foulché-Delbosc, Gaston Paris y Paul Meyer, estos dos últimos directores de *Romania* (1872), magnífica representación de una revista profesional especializada creada al amparo de las reformas de finales de l860 y comienzos de 1870 en el cambio operado en el medievalismo francés (Glencross, 1995: 173).

A comienzos del XX, el santanderino seguía interesado por los estudios comparativos e hispanistas realizados en el extranjero, estaba al tanto de los nuevos instrumentos de trabajo surgidos, se relacionaba con los mejores críticos y había intervenido activamente en la transformación de una parte del panorama histórico de la literatura española. Ciertos géneros reclamaban una completa revisión y, por otro lado, la principal colección de textos, la de Rivadeneyra, había dejado de existir. En consecuencia, resultaba necesario relanzar y renovar la Biblioteca de Autores Españoles y escribir nuevos trabajos monográficos sobre parcelas insuficientemente estudiadas, por ejemplo los *Orígenes de la novela*.

I.1. La Nueva Biblioteca de Autores Españoles (1905)

En estas circunstancias surgió la Nueva Biblioteca de Autores Españoles (NBAE), colección dirigida por nuestro autor. Finalizaba el folleto de su presentación afirmando su satisfacción por «*aportar unas cuantas piedras para el edificio que la erudición del porvenir levantará en honra de la literatura española, la más nacional de las modernas*» (*Orígenes*, IV: 280). La contribución sería realizada fundamentalmente «*por la juventud estudiosa*» en medio de las «*calamidades que abruman a la patria española*». Sin entrar por ahora en más detalles, proyectaba el rescate de un legado literario desatendido o mal editado, frente al desinterés, ceguera y pesimismo de los antitradicionalistas. Algunos de estos términos rebasaban el ámbito académico para adquirir acentos personales y *patrióticos*, de acuerdo con concepciones nacionalistas sobre la erudición y la historia de la literatura, inexplicables sin algunos antecedentes dieciochescos, pero sobre todo sin su desarrollo decimonónico.

En este sentido, Carreras (1956) señaló la influencia ambiental e impersonal que sobre el santanderino ejerció el conservador Lloréns y Barba, quien reivindicaba el valor de la tradición en la vida de cada país. De ahí brotaba «*el imperativo de volver los ojos al pasado cultural de cada pueblo, para remontar a las propias fuentes*» de las que manaba la vida colectiva. «*La fidelidad a la tradición*» era el nexo que enlazaba «*la actividad de las varias generaciones y el mejor antídoto para los vaivenes revolucionarios*», por lo general efímeros productos «*de pasiones pasajeras*» (Carreras, 1956: 460). Don Marcelino reivindicó continuamente la tradición cultural española, proyecto que se entiende bien desde unos presupuestos lejanos románticos y desde estos más cercanos barceloneses, tarea que no abandonó en su vida, cuyas huellas se perciben también en la dirección de la NBAE.

La colección se abría de forma significativa con el primer tomo de los *Orígenes de la novela* (1905) del polígrafo montañés, mediante los que pretendía trazar la historia del género hasta Cervantes. Como su título, la fecha de su lanzamiento (1905) resultaba intencionadamente simbólica porque en ese año se conmemoraba el tercer centenario de la edición de la primera parte del *Quijote*. Además, la colección se concebía como complemento de la (vieja) Biblioteca de Autores Españoles, que se inició con las *Obras* de Cervantes (1846) y prosiguió con una selección de *Novelistas anteriores a Cervantes* (1846) en su tomo III, ambos a cargo de Buenaventura Carlos Aribau; años más tarde se complementó con dos volúmenes sobre los *Novelistas posteriores a Cervantes*, el primero al cuidado de Cayetano Rosell (1851) y el segundo al de Eustaquio Fernández de Navarrete (1854). En este contexto de los *Orígenes de la novela*, los libros de caballerías podían ocupar un lugar preferente por su gran número de textos, casi siempre muy voluminosos, por su prolongada duración –desde el siglo XII hasta inicios del XVII– y por su importancia en la historia de la novela, clave también para explicar las «*transformaciones posteriores*» (*Orígenes*, I: 200).

I.1.1. UNA TRADICIÓN RENOVADA

El nombre de la serie (NBAE) sintetizaba una doble intención de su director, visible asimismo en su génesis y en el folleto de presentación: deseaba continuar y complementar una tradición anterior, al tiempo que modernizarla; sus innovaciones afectarían a la selección de las obras editadas y a los procedimientos ecdóticos usados, pues deberían ser más rigurosos que los empleados hasta entonces.

A comienzos del siglo XX, la Biblioteca de Autores Españoles se había quedado anticuada, tras varios años de andadura y múltiples zozobras. Tras sucesivas ampliaciones, se habían proyectado 80 volúmenes, a los que debían seguir «*en concepto de suplemento, seis, que comprendieran escritos escogidos de autores portugueses, italianos y franceses, cerrándose de esta suerte el cuadro de la literatura patria con lo más selecto de los idiomas neo-latinos. Un Índice general debía poner cima a este pensamiento*» (Ribadeneyra, 1921: XX).

No se cumplieron las previsiones. Manuel Ribadeneyra murió en 1872 antes de finalizar el tomo 64, por lo que su hijo Adolfo, incansable viajero como su padre, resolvió imprimir las obras ya comprometidas, terminando la colección en el volumen 71, que abarcaba los índices generales, en los que incluyó la novelesca biografía de su progenitor. En su escrito, fechado el 1 de enero de 1877, Adolfo Ribadeneyra señalaba la posibilidad de continuar la publicación, por la que se interesaban diversas personas, si bien matizaba, adelantándose al futuro, que si la colección de Clásicos de Rivadeneyra, designada así en la época, no satisfacía las exigencias de todo el mundo, llegaría un día en que constituyera el principal elemento sobre el que se fundara una nueva Biblioteca de Autores Españoles (Ribadeneyra, 1921: XXI).

La noticia del final de la empresa conmovió los medios académicos. En carta de Morel-Fatio del 17 de junio de 1879, le preguntaba a Menéndez Pelayo si no había ningún editor que deseara continuar esta *obra nacional*, pues sería vergonzoso que la única colección general de textos literarios desapareciera en un momento en que se despertaba el gusto por los buenos estudios. En esa tesitura le proponía que asumiera la dirección de la parte literaria de una *nueva biblioteca* del mismo tipo, mientras que otra persona se encargaría de la sección histórica (*Epistolario*, III: 319).

La misiva refleja el prestigio que pronto adquirió don Marcelino, recién nombrado catedrático (1878), y los deseos de continuidad renovadora reflejados en el sintagma «nouvelle» Biblioteca de Autores Españoles; al mismo tiempo se vislumbra una concepción distinta de los asuntos literarios, que debían separarse de los historiográficos. En epístola del 29 de noviembre de 1881, Morel-Fatio volvía a interesarse por la Nouvelle Biblioteca de Autores Españoles (*Epistolario*, V: 220), que en 1901 parecía estar encauzada de modo firme a cargo de los impresores Bailly-Baillière. Por aquellas fechas, el santanderino había cesado en la cátedra para dirigir la Biblioteca Nacional de Madrid (1898), circunstancia celebrada con un homenaje hasta entonces desconocido en España: «*la publicación de una serie de monografías en su honor*» (Artigas, 1939: 122).

Menéndez Pelayo pretendía completar la antigua colección con libros no impresos antes, procurando centrarse en las épocas menos atendidas, entre ellas la Edad Media y los Siglos de Oro, ninguna de las cuales estaba bien representada ni en la poesía ni en la prosa. Respecto a los libros de caballerías, el bibliófilo sevillano Pascual de Gayangos, catedrático de árabe de la Universidad de Madrid, había editado en el tomo XL de la BAE el *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplandián*[8], acompañados de un *Discurso preliminar* y un novedoso *Catálogo* que con rectificaciones se incorporó más tarde en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Gallardo (Madrid, 1863). Menéndez Pelayo siempre tuvo en muy alta estima la labor realizada por el bibliófilo: había escrito un «*ensayo, para su tiempo memorable*» y lo consideraba la persona más competente «*acaso que en toda Europa podía encontrarse para tal empresa*» (*Orígenes*, I: 5).

I.1.2. BIBLIOFILIA Y BIBLIOGRAFÍA

Las prácticas editoriales de Gayangos no eran precisamente rigurosas, pero no pareció conveniente una nueva revisión de los libros impresos. Además, pese al I que figuraba en la portada del libro como si fuera el primer volumen de una serie, su tarea nunca tuvo continuidad (Eisenberg, 1982: 18, nota 27), por lo que en la NBAE debía incrementarse la representación de la literatura caballeresca, una materia que don Marcelino necesariamente debía tratar en los *Orígenes de la novela*. La realización de su tarea le ofrecía varias posibilidades atractivas: profundizar en obras como el *Amadís*, sobre el que ya había mostrado su interés y había esbozado las ideas fundamentales; escribir sobre textos interesantes prácticamente desconocidos en España (*Zifar*), recién editados (*Curial*) o no bien examinados (*Tirant lo Blanc*); y por último, redactar unos apartados sobre el ciclo carolingio y sobre el ciclo bretón que pudieran ser utilizados en el *Tratado de romances viejos* recogido en la *Antología de los poetas líricos* (1890-1908). Al mismo tiempo, se le presentaban varios problemas de difícil solución: la materia excedía «*con mucho a*

[8] En el diseño inicial de la colección, Aribau había proyectado dedicar un tomo para esta producción, en el que pretendía dar cuenta de sus orígenes «*y discurriremos sobre su intención e influencia en aquella edad*» (1920: X). Sus apuntes se publicaron póstumamente (1899). Con muy buen criterio, del tomo se encargó Gayangos, quien poco antes se había ocupado con Enrique Vedia de la versión española del manual de Ticknor, al que había enriquecido con sus notas (Ticknor, 1851-1856). Para una visión de conjunto sobre el personaje y su contribución a la literatura medieval castellana, véase López Estrada (1986).

todas las demás novelas juntas de la Edad Media y del siglo XVI» (*Orígenes*, I: 200), buena parte de los libros no eran fácilmente accesibles y, como trataré de demostrar, la mayoría no le interesaban. Resulta lógico que desde el principio dejara claro que no pretendía realizar un «*tratado completo y formal sobre los libros de caballerías*» (*Orígenes*, I: 199).

Dado su afán de exhaustividad, era consciente de que el tema requería una mayor extensión de la que le pensaba dedicar, por lo que proyectaba su trabajo a modo de esbozo preliminar. Uno de sus discípulos predilectos, Adolfo Bonilla y San Martín, por entonces catedrático de Derecho Mercantil en Valencia (1903), se encargaría en la NBAE de ampliar y profundizar en la materia: publicaría dos tomos de textos caballerescos, más un volumen especial de estudios, que nunca vio la luz (Puyol, 1927: 163)[9]. Dado el estrecho contacto entre ambos y la publicación en la misma serie editorial, es de suponer que don Marcelino conociera bien el proyecto de Bonilla, aunque con seguridad sabemos que estaba conforme con la tarea realizada de haber impreso obras como *El Baladro del sabio Merlín*, *La Demanda del Santo Grial*, *Don Tristán de Leonís*, la *Historia del rey Canamor y del infante Turián*, y la versión castellana del *Palmerín de Inglaterra*.

> Todavía es mayor servicio, aunque parezca más modesto, el haber reproducido las ediciones góticas que dan el más genuino texto de los libros populares, llamados vulgarmente de cordel, tan sabrosos en la fresca e ingenua lengua de las postrimerías del siglo XV, como desapacibles, toscos y pedestres en los ruines ejemplares que hoy se expenden. No pertenecen en rigor a la novelística española, pero sí a la literatura comparada y a la novelística universal. Tales son el *Tablante de Ricamonte* y el *Carlos Maynes*, la *Destrucción de Jerusalem*, *Roberto el Diablo*, *Clamades y Clarmonda*, *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* y el *Conde Partinuplés* (*Ensayos de crítica filosófica:* 374).

---

[9] Sin embargo, había pergeñado el esquema de la obra, cuyo sumario es el siguiente: «I. Estudio histórico-crítico de los libros de caballerías. 1. Concepto doctrinal y legal de la caballería en los tratadistas españoles. Obligaciones y derechos del caballero. 2. Sentido ético-social de la caballería. 3. Consideraciones acerca del origen histórico de las leyendas caballerescas. Introducción de éstas en España. 4. El ciclo artúrico. 5. El ciclo carolingio. 6. Nuevos ciclos caballerescos (los *Amadises*, los Palmerines, etc.). 7. De otros libros españoles de caballerías. II. Bibliografía de los libros de caballerías hasta el año 1615. III Apéndices». No sabemos cómo se desarrollarían cada uno de los epígrafes ni la extensión, si bien se perciben ciertas novedades en los dos primeros, mientras que en el tercero resulta interesante la denominación de leyendas caballerescas.

La selección ponía por vez primera ante el lector español unos textos hasta entonces de difícil acceso incluso para los especialistas. Entre los más representativos y de mayor extensión, incluía importantes obras del ciclo artúrico y del carolingio, del mismo modo que la versión castellana del *Palmerín de Inglaterra*, de cuya única edición sólo se conocían dos ejemplares. La publicación de todos ellos podría considerarse lógica por su importancia dentro de la serie, pero Menéndez Pelayo subraya el interés de las ediciones góticas de libros entonces difundidos en pliegos de cordel; sintonizaba con la importancia que él mismo les había concedido en los *Orígenes de la novela*, al destacarlos incluso en los epígrafes, excepción hecha de la *Destrucción de Jerusalén*, de la que apenas habla, y de la *Historia del rey Canamor,* que confesaba no haber podido leer.

En definitiva, la selección de textos caballerescos obedecía a criterios complementarios: se editaban unas obras representativas de una extensa tradición, en su mayoría caracterizadas por su rareza. A mediados del siglo XIX, en España había resurgido la bibliofilia, actividad que se había conectado con la del bibliógrafo y la del erudito, al tiempo que se había acrecentado el interés por la literatura antigua española. Estos factores habían propiciado que en el último tercio del siglo aparecieran ediciones que permitían «*la difusión de piezas únicas o muy raras en ediciones limitadas y cuidadas desde el punto de vista tipográfico*» (Sánchez Mariana, 1993: 91). Como en otros ejemplos de la NBAE, se ponían a disposición de los lectores libros propios de las Sociedades de Bibliófilos de la época, con unas modificaciones sustanciales por su tirada y formatos, lo que afectaba a sus precios más reducidos.

Por otra parte, la bibliofilia caballeresca, conjuntamente con el coleccionismo, revestía caracteres especiales, por su estrecha relación con el *Quijote*:

> Los ingleses, que se adelantaron a los españoles mismos en el estudio y comentario del *Quijote*, como lo prueba el excelente trabajo del Dr. Bowle, comprendieron la gran utilidad que estos libros podían prestar para la inteligencia de aquella fábula inmortal y se dieron a buscarlos con ahínco, pagándolos a subido precio (*Orígenes,* I: 386- 387).

No parece casualidad que varios entendidos en la materia como Vicente Salvá (1786-1949), Pascual de Gayangos (1809-1897) y Nicolás Díaz de Benjumea (1829-1884) hubieran residido durante cierto tiempo en Inglaterra y hubieran estado en estrecho contacto con una cultura que

había revalorizado la literatura caballeresca española, lo que tuvo que servirles de estímulo en su interés. En el caso de Gayangos llegó a formar una de las mejores bibliotecas de libros de caballerías de todos los tiempos, todavía más importante si pensamos que en 1899, es decir, siendo director Menéndez Pelayo, sus extraordinarios fondos fueron a parar a la Biblioteca Nacional[10]. Don Marcelino tenía a su alcance estos materiales, por lo que se siente obligado a excusarse por haberse limitado a mencionar las obras sin analizarlas:

> Para comodidad de los estudiosos, advertiré que en el *Catálogo de la exposición bibliográfica* celebrada con motivo del tercer centenario de la publicación del Quijote (1905), constan la mayor parte de los libros de caballerías que hoy posee la Biblioteca Nacional, entre ellos el *Claribalte*, el *Don Floriseo*, el *Don Clarián de Landanís*, el *Lidamán de Ganayl* y otros extraordinariamente raros. A nadie sorprenda que no estén utilizados todos en la presente obra, porque la he escrito fuera de Madrid, en temporadas de vacaciones, atenido a mis propios libros y apuntamientos. Lo que aquí se eche de menos se encontrará con creces en el trabajo que prepara el señor Bonilla (*Orígenes*, II: 363).

Las circunstancias de la escritura del capítulo y el futuro trabajo de su discípulo servían de excusa para no tratar de la forma debida algunas obras. Ahora bien, teniendo en cuenta las empresas en las que se había embarcado el santanderino, ambos pretextos parecen encubrir también otras causas complementarias. En su extraordinaria biblioteca poseía los siguientes ejemplares españoles de libros de caballerías (indico la edición de don Marcelino entre paréntesis y la primera edición segura de la obra entre corchetes)[11]: *Sergas de Esplandián* (1588 [1510]), *Florisel de Niquea* (1584 [1532]), *Belianís de Grecia*, I-II (1587 [1545]) *Belianís de Grecia*, III-IV, (1579 [1579]), *Espejo de príncipes y caballeros*, partes III-IV

---

[10] Estaba formada por 1155 manuscritos, de acuerdo con la catalogación de Roca (1904), y «*unos 22.000 volúmenes impresos*» (Carrión, 1984: 73).

[11] Como bien señaló Sánchez Mariana, «*pocos bibliófilos han podido disponer de lo que tuvo don Marcelino, un edificio propio para albergar sus libros construido en el jardín de su casa santanderina. Sus no muy abundantes ingresos los gastó en adquirir todo tipo de obras, antiguas y modernas, útiles para sus trabajos o beneficiosas como lecturas, llegando a reunir una buena serie de rarezas bibliográficas, principalmente de autores clásicos latinos y de filosofía y literatura españolas, conseguidas con paciencia y dedicación*» (1993: 95).

(1587 [1587]), *Florambel de Lucea* (1548 [1532]), *Palmerín de Olivia*, (1580 [1511]), *Primaleón* (1563 [1512]). Casi todas son ediciones tardías, por lo general bien representadas en las bibliotecas de todo el mundo, incluyendo sus pocas *princeps*. Solamente he localizado dos ejemplares raros, pero no únicos: a) el *Palmerín de Inglaterra* (1547 y 1548), y b) el *Don Florambel de Lucea* (1548 [1548]), del que poseía «*un ejemplar algo incompleto de sus tres primeras partes (Sevilla, 1548), pero confieso que todavía no he tenido valor para enfrascarme en su lectura*» (*Orígenes*, I: 431)[12].

Para un consumado lector como lo era él, la confesión refleja un notable desinterés, análogo al que debía sentir por la mayoría de las obras del género, de las que no tenía buena opinión. Limitándome a las de su biblioteca, sus juicios suelen ser contundentes: el *Belianís* lo considera «disparatadísimo», el *Espejo de príncipes y caballeros*, es decir, *El caballero del Febo*, «prolijo, absurdo y fastidioso»; su ciclo, compuesto de cinco partes, constituye «una vasta enciclopedia de necedades», a cuya labor estúpida «*se consagraron (desde 1562 hasta 1589 y aun más adelante) varios ingenios oscuros, tales como el riojano Diego Ordóñez de Calahorra, el aragonés Pedro de la Sierra y el complutense Marcos Martínez*» (*Orígenes*, I: 438). Por no proseguir, el *Palmerín de Olivia* carece de originalidad, «*y no es más que un calco servil de las principales aventuras de Amadís y de su hijo*» (*Orígenes*, I: 416).

Desde estas últimas perspectivas, resulta coherente que dejara el examen más minucioso del género en manos de Adolfo Bonilla San Martín, y que se excusara por no tener a su disposición una parte de los libros que trataba; con notables excepciones, sus experiencias lectoras no habían sido especialmente satisfactorias ni placenteras, por lo que se explica que ni siquiera teniéndolo a mano hubiera prestado atención al *Florambel*[13]. En carta fechada el 23 de agosto, Joaquina de la Pezuela se alegraba de que Menéndez Pelayo hubiera «*salido por fin del horror de los libros de caballerías*» y entrara en «*más amenos asuntos*» (*Epistolario*, XVII: 596). Es muy posible que sus palabras fueran respuesta a algún comentario similar de don Marcelino, o al menos que éste, al fin y al cabo destinatario de la misiva, compartiera su opinión.

---

[12] De esta edición del *Florambel* sólo se conserva otro ejemplar en el British Museum (Eisenberg-Marín, 2000: 349). Desde la Universidad estadounidense de Clark, Worcester (Massachussets), José de Perott le señalaba el 15 de febrero de 1906 que él sí tendría valor para leer la obra, y le pedía por favor que le enviase por dos o tres meses su ejemplar (*Epistolario*, XVIII: 683).

[13] Sólo en la actualidad se le ha prestado atención. Véase Aguilar Perdomo (2004).

I.2. Características de la materia caballeresca

I.2.1. Los orígenes épicos y la «degeneración» novelesca

Proyectados los *Orígenes* en una serie que continuaba la Biblioteca de Autores Españoles, necesariamente debía tener en cuenta los prólogos de las obras editadas en la colección, entre los que destacaban los realizados por Durán al *Romancero* (1849) y por Gayangos a los *Libros de caballerías* (1857), y en menor grado el de Aribau (1846), importantes los tres para la materia que se proponía historiar. Este último había justificado la exclusión de los libros de caballerías en el tomo de *Novelistas anteriores a Cervantes* por considerarlos «*epopeyas rudas e informes, que perteneciendo a distinta categoría exigen otra entonación*» (Aribau, 1920: X). Don Marcelino se apartaba de tales afirmaciones, y sin analizar sistemáticamente las características de la novela, hacía derivar los libros de caballerías de la épica al modo tradicional (Baquero, 1956), teoría en la que podían superponerse desde el peso de la autoridad cervantina hasta influencias hegelianas[14]. Ahora bien, su enfoque no discurría por el camino de la preceptiva[15], sino por el de la historia, punto de vista desde el que combinaba criterios jerárquicos con otros evolucionistas muy de la época, de los que se derivaban múltiples consecuencias. De «*la musa de la epopeya*», descendida de su trono y ataviada con «*el humilde zueco de la prosa*», surgieron los libros de caballerías propiamente dichos:

> No hay ninguno entre los más antiguos, ni del ciclo carolingio, ni del ciclo bretón, ni de los secundarios, ni de las novelas aisladas, ni de las que toman asuntos de la antigüedad o desarrollan temas orientales y bizantinos, que no sea transformación de algún poema existen-

[14] F. Montesinos señaló la paradoja de la tradición cervantina, la más influyente incluso hasta el siglo XX. «*Es curioso encontrarla expresada [los orígenes épicos de la novela] en el libro que arrancaba definitivamente la novela de su matriz épica*» (1966: 8). Para la visión de Milá y Fontanals, véase Jorba (1991: 166 y ss.).

[15] Desde esta óptica, véase el libro de Morales (2000), quien señala cómo la ««*devaluación*» *de la* «*grandeza*» *característica de la epopeya y la determinación del carácter más prosaico de la novela fundamentarán la usual utilización de la expresión* «*Epopeya Bastardeada*»*, empleada por autores como Cortejón y Coll y Vehí*» (Morales, 2000: 79). Sin emplear idéntico sintagma, el santanderino tampoco en ocasiones se apartaba demasiado.

> te o perdido, pero cuya existencia consta de una manera irrecusable (*Orígenes*, I: 202).

La afirmación sólo era válida para los más antiguos, pues distinguía por un lado los poemas «*traducidos en prosa, amplificados y degenerados*», es decir, obras que habían perdido la primitiva grandeza del género, y por otro la novela moderna, «*narración larga en prosa, concebida y ejecutada como tal*» (*Orígenes*, I: 350), cuyo primer ejemplo idealista estaba representado por el *Amadís*. La contraposición entre épica y su degeneración novelesca expresaba también unos juicios de valor que tendremos ocasión de analizar más adelante.

I.2.2. LA SINGULARIDAD CASTELLANA

Del principio inexorable de la continuidad entre ambos géneros debía exceptuarse la épica castellana, que no generó auténticas «novelas», salvo la *Crónica del rey don Rodrigo*; significativamente, el santanderino no la estudió entre los libros de caballerías sino a la cabeza del capítulo dedicado a la producción histórica. Esta anómala ausencia se explicaba fácilmente en el juego de interrelaciones genéricas y funcionalistas, en terminología moderna: la epopeya castellana se había transformado en romances y se había prosificado en las crónicas, por lo que la materia heroica seguía persistiendo en el sistema literario de la época. Ahora bien, con el paso del tiempo algunas de estas crónicas se habían difundido en pliegos de cordel protagonizados por Bernardo del Carpio, Fernán González, los Infantes de Lara y el Cid, «*meros extractos torpemente sacados de las crónicas más amplias*» que «*no añaden circunstancias novelescas al relato*» (*Orígenes*, I: 202).

Las investigaciones de los últimos años han transformado nuestros conocimientos sobre los libros de cordel, sobre la génesis de algunas de las obras citadas y sobre la incorporación de ingredientes novelescos en las crónicas, como después analizaré. Pero no saco a relucir este aspecto para rebatir las afirmaciones de Menéndez Pelayo, sino para subrayar la existencia de una serie homogénea difundida de acuerdo con los rasgos editoriales de las llamadas en la actualidad historias caballerescas breves. Se caracteriza esta serie por la pretendida historicidad de sus personajes, lo que no tiene nada que ver con la de su contenido, y está formada por los libros consignados y algún otro más, por ejemplo *La Poncella de Francia* y *El abad don Juan de Montemayor*. Sea como fuere, don Marcelino relacionó unas obras que, en su origen remoto, procedían de la épica, y en su derivación más próxima de

crónicas novelizadas, un auténtico subgrupo que no ha sido estudiado todavía en su conjunto.

I.2.3. Una materia compartida en los libros de caballerías y el romancero

Desde un plano expositivo, las consecuencias de la relación genética entre épica, romances y libros de caballerías fueron extraordinariamente fecundas: se planteaban problemas muy similares respecto a la clasificación de sus materiales, a su difusión, a la sociedad que acogía su discurso y a la institución, la caballería. En lo que se me alcanza, Agustín Durán introdujo las principales directrices clasificatorias e interpretativas, de cierta importancia por su perduración posterior. El crítico madrileño (1832) en el *Discurso preliminar* que acompañaba a los textos editados, recogido también en la revisión posterior de la BAE, había integrado en una única sección los Romances caballerescos y los históricos, que subdividía en las siguientes clases: 1. Romances caballerescos o varios [los no agrupados en ciclos conocidos]. 2. Romances de la Tabla Redonda y de Amadís. 3. Romances de los Doce Pares. 4. Romances históricos (Durán, 1945: LX-LXI).

En la revisión posterior de 1849, introdujo dos importantes modificaciones: a) los romances históricos pasaron a formar una clase aparte, decisión similar a la adoptada después por Menéndez Pelayo respecto a la *Crónica sarracina* y los libros de caballerías ; b) los caballerescos se subdividieron en las siguientes secciones: 1. Caballerescos sueltos y varios. 2. Libros caballerescos que tratan de los asuntos galogrecos[16]. 3. Romances tomados de las crónicas bretonas. 4. Procedentes de las crónicas francas o carolingias. 5. Procedentes de poemas caballerescos italianos, en especial del *Orlando*. 6. Sátiras o caricaturas de los anteriores (Durán, 1945: XXIII-XXIV).

Sin analizar los avatares y transformaciones posteriores de esta clasificación, Menéndez Pelayo asumió parte de sus secciones en la *Antología de los poetas líricos*, corrigió las incoherencias más relevantes y agrupó estos mismos romances en estos cuatro ciclos: a) carolingio, b) bretón, c) derivados de los libros de caballerías indígenas, y d) novelescos y caballerescos sueltos. Significativamente, los de «asuntos galogrecos» se habían transformado en «libros de caballerías indígenas», en coin-

[16] Wolf indicaba que la segunda subdivisión contenía los romances compuestos de acuerdo con las novelas caballerescas españoles, y «*los que Durán intitula* «*Romances caballerescos de las Crónicas galesas*»*, por reposar, lo mismo que sus fuentes, en puras ficciones de un supuesto origen galo o griego*» (1895: II, 248). Obsérvese el «supuesto origen».

cidencia con el epígrafe de los *Orígenes de la novela*. En definitiva, las agrupaciones sobre la materia caballeresca en el romancero y en los libros de caballerías se influían dialécticamente. Don Marcelino aprendió la lección e incluso fue todavía más lejos: no tuvo ningún reparo en trasvasar con mínimos retoques la explicación que había escrito sobre los ciclos carolingio y bretón para los *Orígenes de la novela* a la *Antología de los poetas líricos*, o mejor dicho al *Tratado de romances viejos*. La reproducción de idénticas palabras podía obedecer a múltiples factores, entre otros la comodidad y la rapidez para tratar de unos temas que tenían idénticos orígenes, lo que podía argumentarlo aparentemente desde sus presupuestos metodológicos. Ahora bien, en la actualidad sería dificultoso admitir sus premisas y sus conclusiones, pero me interesa subrayar que una clasificación ideada para el romancero se trasvasó a los libros de caballerías, y a la inversa, buena muestra de la existencia de unas relaciones intergenéricas de las que se extrajeron interesadas interpretaciones.

I.2.4. UNA LITERATURA EXÓTICA

I.2.4.1. La interpretación romántica

Como es bien sabido, el romanticismo alemán e inglés, especialmente, renovó y actualizó las claves explicativas del *Quijote*, de la Edad Media, de libros de caballerías y de la institución, lo que repercutió en la valoración de la literatura española. Por ejemplo, en sus lecciones sobre la historia de la literatura europea, impartidas en París en 1803 y 1804, Friedrich Schlegel equiparaba «*todo lo que hoy en día se llama romántico*» con la poesía española. «*Los romances, las canciones, las novelas caballerescas españolas son, según parece, las formas más sencillas y más naturales de la poesía romántica*» (Tietz, 2006: 210)[17]. Numerosos críticos siguieron proyectando la literatura caballeresca sobre estereotipos sociales españoles, que veían con muy diferentes matices, por el contacto con la civilización árabe como señalaba Bouterwek (1804): «*el espíritu caballeresco*

[17] De acuerdo con Baasner, «*Böhl de Faber, de origen alemán, fue el principal responsable por el 'desarme' del pensamiento romántico: la rehabilitación de la antigua literatura española y del teatro barroco (sobre todo de Calderón) se realizó desde una perspectiva retrógada y nostálgica y se integró en una ideología restaurativa, antirrevolucionaria y antilebrral. Esta campaña actualizó el reinterpretado período de auge de la literatura nacional: los romances y las novelas de caballería medeivales y su continuación en el teatro barroco, constituyen la época en la que el genio nacional encuentra su expresión propia*» (1998: 72).

español […] representaba en el fondo el espíritu caballeresco general de la mayoría de los pueblos europeos de aquella época en una forma especial, porque en esa forma imprimió carácter oriental en el español de vieja raigambre europea, al igual que imprimió carácter europeo en el árabe español» (Bouterwek, 2002: 11-12). Estas singularidades se trasladan a la literatura, cuyos personajes se comportan de forma especial: «*El* «*Amadís*» *presenta en todas sus partes una mezcla singular de moralidad, y de cierta especie de libertinaje oculto bajo el velo de decencia, aunque muy propio sin duda del espíritu caballeresco de los españoles*» (Bouterwek, 2002: 32). Sismondi explicaba el éxito de la misma obra, atribuida entonces a Vasco de Lobeira, en términos similares por haberse adecuado a las costumbres de época y ofrecer un cuadro animado de virtudes góticas y caballerescas «*que las guerras contra los moros mantuvieron por muchos siglos en España*». El arte de encantamiento de los orientales había preparado los ánimos españoles para disfrutar su derroche imaginativo, e incluso se describía en la obra la pasión amorosa «*con un fuego, una ternura, y una voluptuosidad que hería los ánimos de los españoles mucho más profundamente, que los mismos sentimientos habrían conmovido los de los franceses*» (Sismondi, 1841: 93). La literatura se explicaba a partir de una serie de lugares comunes de fácil acarreo sobre la España romántica: caballería, fantasía oriental y amor ardiente.

Como he señalado antes, al amparo de la reforma legislativa surgió el manual de Gil de Zárate, quien trazó unos «Caracteres generales de la literatura española», entre los que destacaba la religión, el honor y la galantería, ejes sobre los que había girado la civilización de la Edad Media, y los tres «*fuentes de todas las bellezas*» propias de tradición literaria, de forma que «*el espíritu cristiano y monárquico, el galanteador y pundonoroso, estaban, pues, fuertemente impresos en el carácter español, y debían reflejarse en la literatura*» (1844, I: 14). A esto debía añadirse un tinte oriental que propiciaba la tendencia a lo maravilloso, a lo metafórico y a la pompa del lenguaje. La historia de la literatura consistía en examinar cuándo los textos habían reflejado dichas peculiaridades y cuándo se habían apartado.

Dada la tradición cervantina, la aplicación de estos presupuestos a la literatura caballeresca no era tan mecánica como pudiera esperarse, aunque sí algunos de sus resultados: en España el género se mostró «*con más fecundidad y lozanía que en otra parte alguna*» (1844, III: 181). En las imitaciones amadisianas «*quedó todavía más impreso el sello de nuestra nacionalidad, tanto por la gravedad, preponderancia religiosa y hasta monástica de sus formas, como por las ideas devotas, místicas, amorosas, profanas y no*

pocas veces lascivas que contienen» (1844, III: 191). Entre los méritos de la serie señala su imaginación, el talento para enlazar sucesos, la diversidad de situaciones, los caracteres variados, la expresión viva de afectos y la elegancia y armonía en el lenguaje. Pero los autores no son constantes y tampoco se libran de defectos por sus prolijas descripciones, reflexiones interminables, ampulosidades verbales, estas últimas explicadas por la contaminación «culterana». Gil de Zárate ejemplifica tres modelos estilísticos con pasajes del *Amadís*, del *Florisel de Niquea* y del *Belianís*, los cuales habían sido citados y valorados por Clemencín. En su crítica no habían desaparecido algunos estratos neoclásicos provenientes del comentarista cervantino (Baquero Escudero, 1988), pero ahora la interpretación cobraba un sesgo romántico y unos tonos más políticos.

Años más tarde, el norteamericano Ticknor cifraba el éxito de este tipo de obras como el proceso natural de un país en el que estaban muy arraigados los sentimientos caballerescos, «*porque la Península, cuando apareció por la primera vez en ella esta clase de libros, había sido durante mucho tiempo el suelo privilegiado de la caballería*» (Ticknor, 1851: I, 261)[18]. Pero incluso había ido todavía más lejos, estableciendo «*una curiosa clasificación de la literatura primitiva popular bajo la que encierra cuatro manifestaciones literarias nacionales como los romances, las crónicas, los libros de caballería y el teatro*» (Romero, 2006: 136-137).

En otros casos, las nuevas orientaciones críticas provenían de españoles que, exiliados o no, habían estado en estrecho contacto con la cultura inglesa, en donde se produjo una revalorización de la literatura caballeresca española, encabezada por el *Amadís de Gaula*, como después analizaré. Desde este punto de vista, no debe resultar extraño que, en un artículo publicado antes de 1840, Vicente Salvá propusiera novedosamente que Cervantes «*no pretendía aniquilar los libros de caballerías, sino purgarlos de sus defectos*» (Close, 2005: 107). En el mismo sentido resulta coherente que Gayangos (1857) en el brevísimo prólogo previo que sirve de marco a su *Discurso preliminar*, afirmara la vigencia de la serie:

> desde que Cervantes, con su punzante sátira, aniquiló los *Libros de caballerías*, desterrándolos del mundo literario, la opinión de la Europa culta en materias de literatura ha cambiado radicalmente; los estudios de la edad media, entonces considerados como inútiles y aun

[18] Para la historia literaria de Ticknor, véase ahora Fernández Cifuentes (2004: 253-257).

> perniciosos, obtienen hoy favor, y están, por decirlo así, a la orden del día (Gayangos, 1874: I).

I.2.4.2. La verdadera caballería española

La Edad Media se había convertido en referente imprescindible por múltiples motivos; si el período había sido clave en la forja de una supuesta identidad nacional, el presente se justificaba de acuerdo con unas tradiciones reinterpretadas interesadamente en función de las tesis que se pretendían demostrar, fueran liberales o conservadoras, problemas que surgían no solo en España:

> In its more implicit form, the ideology of Romanticism displayed a preoccupation with notions such as a revaluing of the spontaneous and the authentic and a quest for nacional origins and identity, which all found their expression in the interest in medieval French literature and society. The study of the past thus became not a value-free search for some objetive truth but an attempt to legitimate the present or to shape the future (Glencroos, 1995: 2).

La divergencia con la literatura francesa radicaba en el valor que podía tener la contraposición feudalismo/monarquía en ambos países, la diferente opinión de conservadores y liberales respecto al mismo problema, etc., a lo que hay que sumar la peculiar interpretación del desarrollo de algunas instituciones medievales. En este contexto debemos incluir las tesis de Agustín Durán, quien trató de echar por tierra la identificación entre libros de caballerías y literatura nacional. En su introducción al *Romancero General* (1849), partió de la interacción entre literatura y sociedad para explicar que las ficciones caballerescas reflejaban un mundo feudal inexistente en España. La literatura caballeresca del Norte no arraigó en las costumbres y hábitos de los españoles:

> fue facticio el furor con que en el siglo XVI se lanzaron nuestros poetas y narradores a la imitación y propagación de los libros de caballería, cuyo tipo fue el *Amadís de Gaula* [...] El caballerismo exagerado e inútil de los Amadises solo pudo representar a los hombres de corte cuya caricatura fue *Don Quijote*. Además, en prueba de que las expresadas fábulas no tenían el sello de nuestra verdadera y arraigada civilización, de que no salían de nuestras entrañas, basta considerar que, aun siendo nosotros los autores de ellas, obtuvieron más boga y celebridad en los países extraños [...] Aceptadas estas

> conjeturas, fácil será adivinar la causa de ser tan corto el número de romances viejos tradicionales que poseemos, cuyos asuntos provengan de las crónicas caballerescas bretonas, carovingias y grecogalas (Durán, 1945: XX).

Su hilo discursivo se basaba en implícitas contraposiciones entre la España medieval y la de los Austrias, entre la literatura que expresaba la literatura popular y la degradación cortesana, entre una caballería auténtica y otra degradada, etc. Encontró una explicación «científica» que justificaba unas distinciones en las que se superponían tiempos, sociedades, públicos y géneros diferentes. Todo ello hubiera sido imposible sin la invención de una España medieval, liberal y democrática[19], sin la existencia de un sentimiento antifrancés militante, y sin la perduración profunda de ciertos sustratos, en algunos casos neoclásicos y en otros cervantinos, que justificaban el desprecio por unos libros sobre todo inútiles.

En esa España, o mejor dicho Castilla, imaginada, la unión entre el pueblo y sus reyes impidió el feudalismo, y, por el contrario, la sociedad contó con leyes fijas y escritas, reflejadas en fueros. El «caballerismo» español era hijo de una guerra santamente popular y estaba extendido a todas las clases sociales; esta es la razón por la que el Cid se diferencia tanto de Roldán y los Doce Pares. En definitiva, en ese país armonioso y democrático, en el que el rey se convertía en promotor de las libertades comunales, nos «*adelantamos a la Europa en tener un sistema político y civil, que precedió a las ideas filosóficas modernas*» (Durán, 1945: XVII, nota 13), aunque pudo existir cierto retraso «*en obras de bella literatura*». Quizá los libros de caballerías no simpatizaban con nuestro «*carácter serio, grave y profundamente devoto*», ni teníamos preparada la imaginación para recibirlos, ni para combinar «*los encantamientos del demonio con los milagros y brujerías*» (Durán, 1945: XXIII-XXIV). Desgraciadamente, la derrota de Villalar transformó «*al antiguo y fiero castellano*» «*en vulgo miserable*». El mismo Durán, en confesión que le honra, señalaba que «*quizá habré escrito una novela queriendo hacer una historia*» (Durán,

---

[19] Como señala Baasner, para Quintana y Blanco White la Edad Media constituye una época de tolerancia y de autonomía de los antiguos reinos, del mismo modo que prevalece como ejemplo de las modernas aspiraciones liberales. Desde una perspectiva histórica, que no literaria, Marchena comparte con Quintana la valoración política de la época medieval (Baasner, 1998: 72, nota 39).

1945: XIX, nota 13), pero la explicación me parece distinta: había proyectado sobre el pasado los deseos del presente, con un monarca que defendía los intereses del pueblo y una codificación legal respetada. La Edad Media «imaginada» de la Reconquista representaba las esencias de la caballería auténtica, frente a la foránea de los ciclos grecoasiáticos del *Amadís* y sus secuaces, que ejemplificaba lo advenedizo, ridiculizado por Cervantes.

La interpretación fue aceptada por Magnin (1847), quien pretendía rescatar el auténtico carácter nacional español en el *Cantar de mío Cid* y en el *Romancero,* unas obras sin apenas ingredientes novelescos y en las que la caballería mostraba su buen sentido, franqueza, sinceridad de sentimientos, lógicos y consecuentes, etc. (Magnin, 1847). Todo ello contrastaba con los textos caballerescos venidos de Francia y después representados por el *Amadís* y sus imitaciones. Mayor importancia tuvo que la tesis de Durán fuera aceptada por Ferdinand Wolf en sus *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur* (1859) y después por Amador de los Ríos, Milá y Menéndez Pelayo (véase Close: 2005: 105 y ss.).

I.2.4.3. La procedencia extranjera de la caballería en España

Amador de los Ríos repasó los precedentes de la *Historia crítica de la literatura española* que escribía, en los que alababa que ese extraño escritor, George Ticknor, consagrado a la adquisición de libros raros, hubiera superado la tradición anterior, pues había llegado a acopiar «*muchas y muy peregrinas noticias, aun para los que llevan el nombre de eruditos*». Ensalzaba su nueva documentación, pero le criticaba la ausencia de plan y método, pues carecía de un pensamiento fecundo y trascendental que le sirviera de norte:

> ni menos se descubren las huellas majestuosas de aquella civilización que se engendra al grito de patria y religión en las montañas de Asturias, Aragón y Navarra, se desarrolla y crece alimentada por el santo fuego de la fe y de la libertad, y sometiendo a su imperio cuantos elementos de vida se le acercan, llega triunfante a los muros de Granada y se derrama después por el África, el Asia y la América con verdadero asombro de Europa (Amador, 1861: I, LXXXIX).

Esta mezcla de evolucionismo casi teleológico de la literatura –nacimiento, desarrollo y crecimiento– al servicio de un argumento previo de claros tintes ideológicos, patria y religión, fe y libertad, refleja la politiza-

ción de los principios que subyacían en la articulación de una historia literaria que desde varias perspectivas podía considerarse «patriótica»[20].

De acuerdo con estas características, a diferencia de su amigo y protector Gil de Zárate, difícilmente podía aceptar la «españolidad» de los libros de caballerías. Por el contrario, encontró un sencillo esquema histórico que resolvía todos los problemas mediante el que demostraba su condición de género advenedizo y la fecha propicia de su difusión: había naciones proclives por naturaleza para lo caballeresco, en esencia los ingleses y franceses, mientras que los españoles tendían a ensalzar a sus propios héroes, cuyas hazañas resplandecían en la Reconquista, «guerra dos veces santa». En consecuencia, la literatura caballeresca se había propagado de forma más sistemática en las contiendas civiles de los Trastámara, en las que habían participado las más elevados representantes de la caballería internacional, la francesa (encarnada por Du Guesclin) y la inglesa (encabezada por el Príncipe Negro). La Reconquista había pasado ya a un segundo plano. Las conclusiones matizaban las de Durán: seguía persistiendo el carácter foráneo de la literatura caballeresca, ajeno, en consecuencia, a las peculiaridades de la nación, pero en el *Amadís* pueden encontrarse «*el estigma de extrañas literaturas*», sin que falten rasgos del *genio* y *carácter nacional*, entre otros que los héroes pelean sin tregua por su *Dios* y su *patria* (Amador, 1864: V, 87).

En su repaso sobre los estudios del Romancero, Milá y Fontanals resumió las principales ideas de Durán en *De la Poesía heroico-popular castellana* de 1874 (1959:129-134), libro en que «*culminava una ambiciosa i continuada tasca investigadora*» (Jorba, 1989: 272), mientras que en la *Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española* (1865-1866) sintetizaba un discurso histórico literario, mucho mejor articulado que el de sus predecesores, con independencia de la exactitud de su contenido:

> Las mismas causas históricas que fomentaron al fin en Castilla el género lírico cortesano, promovieron también costumbres y resabios de una caballería galante, fantástica y aventurera, diversa de la anti-

[20] Dividida en dos ciclos de muy desigual extensión, el latino y el castellano, en el segundo distinguía dos grandes subciclos, de nuevo muy desequilibrados: el primero abarcaba toda la Edad Media mientras que el último comprendía desde el siglo XVI hasta sus días. En su concepción, la historia y la lengua y la cultura de España proyectaban dos diferentes fisonomías: la medieval y la posterior (Sainz Rodríguez: 1984: 676).

> gua y grave caballería castellana, e importando nuevas narraciones francesas y en especial las del ciclo bretón, antes desconocido o poco apreciado, dieron origen en nuestra península a un nuevo linaje de héroes caballerescos, que con ser discípulo de los de la Tabla Redonda, redujeron sin embargo a menores términos, por un feliz influjo del carácter nacional, los supuestos licenciosos fueros de la galantería (Milá, 1959: 27).

I.2.4.4. Menéndez Pelayo: condición exótica y nacionalización del género

Menéndez Pelayo asumió estas líneas interpretativas, que incidían en la condición extranjera de los libros de caballerías, en su temario de oposiciones, articulado de acuerdo a unos criterios cronológicos y lingüísticos[21]. Como es lógico, el tratamiento de lo caballeresco quedó diseminado en diferentes lecciones, como la correspondiente a la épica (lección 22) o la relativa a los sucesores de Alfonso X en la que incluye la *Gran Conquista de Ultramar* (lección 31). Posteriormente, retomaba la literatura caballeresca en los temas de la época de Carlos V (lección 55) y de la prosa en la segunda mitad del siglo XVI (lección 64), e incluso la introducía en uno de los epígrafes sobre Calderón (lección 74). Además, combinaba los criterios cronológicos con el desarrollo paralelo de idénticos temas en otras literaturas hispánicas, para el caso que nos ocupa en la catalana (lecciones 37 y 42), en la que dedicaba especial atención a *Curial* y a *Tirant lo Blanc* (lección 42). Pese a esta lógica dispersión, producto de la persistencia temporal de la materia, en el tema 35 hizo converger los principales hilos del tema durante la Edad Media:

> La ficción caballeresca en la literatura española.—Origen extranjero de estas narraciones: ciclo bretón: ciclo carolingio.— El segundo tarda en ser conocido en Castilla: razones que se oponían a su desarrollo.—Elementos caballerescos en la *Estoria d'Espanna*, en la

---

[21] Como era de esperar, su distribución se desequilibra hacia la Edad Media. Según señala hiperbólicamente Gallego Morell, «*de las cien lecciones de que consta su programa, las correspondientes a la lección 15 a la 49, corresponden a las letras medievales y causa asombro como aquel andamiaje permanece válido prácticamente hasta hoy –más enriquecido en Menéndez Pelayo, sobre todo, con su atención a las letras portuguesas o al interés por lo provenzal que le venía de Milá– e intuyendo incluso caminos que andaría la investigación posterior a 1912, fecha de su muerte*» (1995: 111).

> *Crónica de Ultramar*, etc.—Alusiones de Giraldo de Cabrera, el Arcipreste de Hita, etc.—Las guerras civiles del reinado de D. Pedro contribuyen a propagar las narraciones bretonas y francesas.—Primeras muestras del género: cuentos *del emperador Ottas*, de la reina de Sevilla, de la *emperatriz de Roma*, etcétera.—Alusiones de Ayala, Pedro Ferrán, Villasandino, etc., a los poemas bretones. El arte español modifica el género y crea un monumento original en el *Amadís de Gaula*.—Controversia sobre su origen portugués o castellano: razones en pro del Amadís castellano.—Análisis del Amadís.—En qué se separa y distingue de las novelas del ciclo bretón.—Ideal caballeresco y exótico del autor del *Amadís*.—Orígenes de este libro.—Sus ulteriores desarrollos (*Estudios*, I: 32).

Habrá podido comprobarse que en su deseo de precisión histórica el crítico montañés analizó el *Amadís* segmentándolo en dos momentos diferenciados, el *Amadís* primitivo y el de Rodríguez de Montalvo, de acuerdo también con otros investigadores, como por ejemplo Baret (1873). Así en la lección 47, correspondiente a la prosa en el reinado de los Reyes Católicos, debía atender de nuevo a la refundición del regidor medinés, para engarzarlo con los «*ulteriores desarrollos*» del epígrafe anterior:

> […] La Novela: arreglos y reproducciones de las historias del ciclo bretón: *Baladro del Sabio Merlín*: *Demanda del Santo Grial*, etcétera. —Otros libros de Caballerías: *El Infante Adramón*. *El Caballero Marsindo, Henrique fi de Oliva*, etc. —Libro cuarto del *Amadís* y *Sergas de Esplandián*, por Garci Ordóñez de Montalvo. —Alteraciones que éste pudo introducir en el *Amadís* primitivo. *Palmerín de Oliva* (*Estudios*, I: 39).

En su programa de oposiciones don Marcelino heredaba buena parte de los planteamientos de Amador de los Ríos, como se puede observar en el contenido de algunos enunciados, en el tratamiento singularizado de obras que difícilmente lo obtendrían en la actualidad, v. gr. *El Infante Adramón*, *El Caballero Marsindo,* y en algunas distribuciones cronológicas, posteriormente corregidas. Pese a estas indudables deudas, ya se perciben algunos importantes desarrollos posteriores, que Amador se limitó a apuntar: en el *Amadís*, el arte español había modificado el género, idea clave que don Marcelino desarrollará más tarde con amplitud. En los *Orígenes de la novela* asumió la organización temática y cronológica del temario, con importantes salvedades: ahora podía desarrollar monográfi-

camente los principales hitos del género, sin que su linealidad se viese cortada porque en la misma lección tuviera que analizar obras de distinta materia o lengua, pero de la misma época. También se perciben diferencias debidas a los trabajos del autor, al intercambio de opiniones, a los nuevos enfoques y a la bibliografía aparecida, escasa en España, y más abundante en otros países, especialmente la referida a la época medieval, en cuyos estudios se habían producido cambios profundos.

I.3. Delimitación y organización de la materia caballeresca

La influencia de Durán fue persistente a lo largo del siglo, pero el diseño general de los *Orígenes* y el más específico de los libros de caballerías no se entendería bien sin las introducciones de Aribau y de Gayangos. El primero había publicado en el tomo III de la BAE estas trece obras, incluidas en los siguientes epígrafes de su estudio prologal: *La Celestina*. **Novela picaresca**: *Lazarillo de Tormes. Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (anónimo). *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (Juan de Luna). *Guzmán de Alfarache. Segunda parte de la vida... de Guzmán de Alfarache.* **Novela miscelánea**: *El Patrañuelo. Doce cuentos. El sobremesa y alivio de caminantes.* **Novela amatoria**: *Los amores de Clareo y Florisea. Selva de aventuras.* **Novela histórica**: *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa. Guerras civiles de Granada.* Como he señalado, no incluyó los libros de caballerías porque pensaba integrarlos en otro tomo.

Menéndez Pelayo aprobaba la selección realizada, incluida *La Celestina*, pero consideraba insuficientes los textos elegidos, por lo que en los *Orígenes de la novela* deseaba ampliar la tarea emprendida trazando un panorama completo, sin ceñirse al análisis de las obras que acompañaban su estudio. Para su trabajo, limitándome a la BAE, contaba además con el «*Bosquejo histórico sobre la novela española*» escrito por Fernández de Navarrete, escaso bagaje para historiar el género de unas obras que apenas tenían ediciones modernas.

I.3.1. Una materia plurilingüe

Respecto a la literatura caballeresca, don Marcelino siempre tuvo en muy alta estima los *Libros de caballerías* publicados por Pascual de Gayangos. De acuerdo con su título, el bibliófilo sevillano incluía en su *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año de 1800* testimonios castellanos y portugueses, desde el

Clarimundo de João Barros hasta la *Verdadeira terceira parte da historia de Carlos-Magno…*, Lisboa, 1745, y también recogía versiones catalanas, entre otras el *Tirant*, o traducciones del *Partinuplés*, de la *Magalona*, etc., e incluso el *Valter y Griseida* de Bernat Metge, que difícilmente incluiríamos entre la literatura caballeresca. En su pionero trabajo, se delimitaba por vez primera en España un corpus plurilingüe de la materia, tarea que hubiera sido imposible sin las aficiones bibliófilas de su autor, pero también sin la existencia de comentaristas del *Quijote* como Clemencín, buenos conocedores de los libros de caballerías.

Esta es la herencia que asumirá Menéndez Pelayo, quien estudiará la literatura caballeresca escrita en castellano, en catalán y en portugués, incorporando el mundo luso dentro de lo español[22]. Así se acomodaba a la tradición crítica anterior, que, además, en el caso de los libros de caballerías venía exigida por sus continuadas interrelaciones, y se ajustaba a su visión de la historia literaria. Ya desde el programa de oposiciones y en su siempre aplazado proyecto de Historia Crítica de la Literatura Española el erudito montañés pretendía abarcar una «nacionalidad literaria plurilingüe», en gallego-portugués, en catalán y en castellano, como destacó Romero Tobar (1999: 30-31) y ahora más detenidamente González Millán (2006)[23]. Pero la concreción de sus declaraciones teóricas permite extraer otras conclusiones menos generosas. «*En un nivel más general, su afán de unificar espiritualmente las literaturas hispánicas no deja tampoco de ser una glorificación de la castellana, la cual, como elemento central del hispanismo, resulta engrandecida y mejorada*» (Mayone, 1974: 379).

I.3.2. LAS CLASIFICACIONES DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Al hilo de su primitivo discurso sobre el romancero (1832), Durán señaló una posible división de los libros de caballerías, coincidente con la anterior, algunos de cuyos términos pasaron después a clasificaciones posteriores, ya sin el sentido primitivo. En el conjunto distinguía cuatro secciones:

---

[22] Para una visión actualizada de los textos caballerescos portugueses, medievales y posteriores, véase Castro (2000), Gutiérrez y Lorenzo (2003) y Vargas (2006).

[23] Según Varela, «*Menéndez Pelayo había confirmado, si no aprendido, esta visión de España fundada en la existencia natural de las regiones en su trato con el catalanismo cultural y literario*» (1999: 55).

1.ª Los de origen céltico, cuya mayor parte fueron compuestos en versos cortos de ocho sílabas. En ellos transpira ya el espíritu y carácter lijero e irónico de los franceses. Los poemas de *Artus* y de la *Tabla Redonda* pertenecen a esta sección.
2.ª Se colocan después los de origen germánico, compuestos en versos largos, y en pesado estilo, grave y sesudo: estos han tomado por héroes a Carlomagno y sus Doce Pares.
3.ª Vienen en seguida los que produjo el espíritu de la civilización de los griegos modernos en tiempo de las cruzadas, escritos en prosa, y caracterizados por su tendencia a revestir las pasiones de un velo místico y de una metafísica sutil e incomprensible. Tales son los Amadises[24].
4.ª Preséntase últimamente la sección de los poemas italianos que tratan de las guerras entre Carlomagno y los sarracenos, cuya base principal es la *Crónica de Turpín*. Los que precedieron al *Orlando Furioso* prepararon el camino para que el Ariosto levantase la epopeya romancesca a la misma altura que Homero ensalzó la griega clásica (Durán, 1945: LVIII, nota 27).

La clave de esta división cuatripartita radica en sus orígenes, de acuerdo con la importancia que se les concede durante el Romanticismo en cuanto sustrato primitivo y definidor de las características representativas de las naciones que los han visto nacer. Las transposiciones resaltan a primera vista: la ligera e irónica Francia se contrapone a la grave y sesuda Germania, mientras que la pasión metafísica, sutil e incomprensible de los griegos modernos carece de correlato en los textos procedentes de Italia, que no define pero sí ensalza artísticamente. Significativamente, y en consonancia con sus teorías, ni siquiera se mencionan los posibles orígenes próximos de los amadises. Me detengo en esta clasificación por la gran influencia y prestigio de Durán, y porque se convirtió en varios apartados en el punto de partida de Gayangos.

El bibliófilo sevillano tuvo que organizar los amplios materiales que recogió en su *Catálogo* y estudio, unas obras de difícil acceso y cuya lectura estaba solo al alcance de coleccionistas, bibliófilos y buenos conocedores de las bibliotecas europeas; incluso de algunas sólo tenía noticias de segunda mano:

---

[24] Posteriormente, en 1848 denominó al ciclo galo-griego.

> La división que hemos adoptado nos ha parecido la más conveniente, si bien puede tener sus defectos; algunos de los libros incluidos en una u otra sección no los hemos visto, y otros no hemos tenido tiempo de leerlos y examinarlos; y si se considera que de los quinientos o más artículos o ediciones diferentes de que se compone nuestro *Catálogo*, tan solo unos cuarenta se encuentran en nuestras bibliotecas, bien será de disculpar cualquier error en tan confuso e intrincado ramo de bibliografía española hayamos cometido (Gayangos, 1874: LXI, nota 4).

Sin analizar sus detalles, se perciben ciertos desajustes entre las divisiones del *Discurso preliminar* y las distintas secciones del *Catálogo*. En el primero, el más complejo, Gayangos distribuye el examen de los libros de caballerías en seis grandes apartados: 1) *ciclo bretón*; 2) *ciclo carolingio*; 3) *ciclo greco-asiático de los Amadises*; 4) *los Palmerines*; 5) *libros de caballerías independientes*; y 6) *historias y novelas caballerescas*, epígrafe que iba acompañado de estos otros: *relación de santos*, *libros de caballerías a lo divino*, *otros fundados sobre historia de España*, para terminar con las *traducciones e imitaciones de Orlando*. Había dejado para el complejo apartado final obras relacionadas con los libros de caballerías pero que se apartaban de los cánones más tradicionales del género, mientras que en los otros casos había seguido algunas orientaciones de Durán, con una importante modificación en el grupo tercero.

Siendo, como son, los libros de dicho ciclo parto exclusivo del ingenio español, y no habiendo en ellos nada de galo o francés (puesto que *Gaula* es país de Gales, y no la Gallia o Francia, como algunos equivocadamente han creído), hemos buscado un nombre que, caracterizándolos, los distinguiese de los dos ciclos anteriores. Nuestros antiguos escritores los llaman a menudo *crónicas grecianas* (Gayangos, 1874: XXI, nota 2).

Esta es la razón de la transformación de un sintagma que fuera de sus orígenes carecía ya de sentido, sin que Gayangos se atreviera a eliminarlo[25].

---

[25] El término siempre ha causado cierta incomodidad a los críticos (véase la nota 16). Por ejemplo, Canalejas proponía modificarlo en función de unos hipotéticos orígenes: «*el Sr. Gayangos, al estudiar los libros de Caballerías, abría camino diciendo ciclo greco-asiático, en vez de ciclo o grupo clásico, o greco-romano. No significa, en mi sentir, greco-asiático lo mismo que greco-romano, así como lo greco-asiático es distinto de lo oriental*» (Canalejas 1878: 16). Por el contrario, Bolea proponía otro nombre más consecuente y que no se llegó

El punto de partida de Menéndez Pelayo fueron los estudios del bibliófilo sevillano, la herencia más compleja en aquellos momentos, si bien algunos de sus apartados resultaban difícil de mantener, en especial en la última sección, un auténtico cajón de sastre que reordenó don Marcelino, haciendo aportaciones que han llegado hasta nuestros días. En los *Orígenes* trazó las grandes líneas del panorama de la literatura caballeresca y la evolución de la materia combinando la agrupación en ciclos con su evolución cronológica, más o menos flexible, si bien distribuyó novedosamente la materia en dos capítulos de desigual extensión. El primero (IV, pp. 199-291) sirve de preámbulo general y en él incluye las obras de procedencia extranjera, de acuerdo con los siguientes epígrafes:

> Breves indicaciones sobre los libros de caballerías. —Su aparición en España. —Ciclo carolingio («*Turpín*», «*Maynete*», «*Berta*», «*Reina de Sevilla*», «*Fierabrás*», etc.). —Influencia de los poemas italianos («*Reinaldos de Moltabán*», «*Espejo de Caballerías*», etc.). —Asuntos de la antigüedad clásica («*Crónica Troyana*»). —Novelas grecoorientales («*Partinuplés*», «*Flores y Blanca Flor*», «*Cleomedes y Clarimonda*», «*Pierres y Magalona*», etc.). Novelas varias («*Oliveros de Castilla y Artús de Algarte*», «*Roberto el Diablo*», etc.). —El ciclo de las cruzadas en la «*Gran Conquista de Ultramar*». —(«*El Caballero del Cisne*»). — Otras novelas de los siglos XIV y XV. —El ciclo bretón en España («*Tristán*», «*Lanzarote*», «*Demanda del Santo Grial*», «*Baladro del Sabio Merlín*», «*Tablante y Jofre*»). —Carácter exótico de toda esta literatura.

El siguiente, bastante más extenso (V, pp. 293- 466), está dedicado a los llamados «*libros de caballerías indígenas*»:

> Aparición de los libros de caballerías indígenas. —«*El caballero Cifar*». —Orígenes del «*Amadís de Gaula*». —Libros catalanes de caballerías: «*Curial y Güelfa*». «*Tirante el Blanco*». —Continuaciones del «*Amadís de Gaula*». —Ciclo de los palmerines. —Novelas caballerescas suel-

---

a imponer: «*pudiera con más propiedad llamarse español*» (h. 1896: 11); la denominación apuntaba también a la nacionalidad de sus valores: «*los sentimientos que en ellos se revelan y las costumbres que refieren más que asiáticas, son españolas*» (Bolea, h. 1896: 18). Finalmente, Ferreras (1986) agrupa este conjunto español con el nombre de «materia castellana», frente a la carolingia y la bretona, que no ha tenido ningún éxito posterior.

tas. —Libros de caballerías a lo divino. —Libros de caballerías en verso. —Decadencia y ruina del género a fines del siglo XVI.

La novedosa división suponía el último eslabón de un transfondo perceptible en las clasificaciones del Romancero, respondía a una concepción de época y sintetizaba la visión del crítico santanderino. Desde nuestra perspectiva actual, esta oposición entre lo nacional y lo extranjero, lo originario y lo traducido, supone aplicar a la Edad Media unas pautas ajenas a la época[26], pero de acuerdo con los criterios de don Marcelino no solo resultaba coherente sino que acarreaba varias ventajas: las traducciones, fundamentalmente medievales, favorecían el empleo más sistemático de la metodología comparatista, del mismo modo que su tratamiento conjunto facilitaba la exposición cronológica y se delimitaban mucho mejor los caminos que conducían a Cervantes. Tenía otra ventaja menor adicional: una parte de la sección de Gayangos titulada «historias y novelas caballerescas» quedaba mejor acotada.

La clasificación de Menéndez Pelayo refleja los mismos criterios de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles: continúa una tradición bien establecida, combina diversos esquemas, entre otros los de Aribau y de Gayangos, al tiempo que también introduce enfoques nuevos. Así ha mantenido literalmente o con leves modificaciones algunos epígrafes de Gayangos («*novelas caballerescas sueltas*» equivale a «*libros de caballerías independientes*»). Ha acomodado enunciados del sevillano a novelas distintas y de forma más adecuada, como sucede en el de las «*novelas grecoorientales*», adaptación del denominado «*ciclo grecoasiático*».

Por otra parte, cualquier distribución conllevaba la delimitación de los libros de caballerías incluidos en cada uno de sus apartados, pero también los excluidos debían integrarse en los distintos géneros que constituían la materia de los *Orígenes de la novela*, para lo que don Marcelino tuvo en cuenta el trabajo previo de Aribau. Pascual de Gayangos en la sección de las «*historias y novelas caballerescas*», incorporaba textos como *Arlindier* (léase Arlandier) es decir el *Siervo libre de amor*, *Arnalte y Lucenda*, *Cárcel de amor*, la *Fiammeta*, etc., todo un grupo que des-

[26] El hecho de que unas obras dependan de hipotextos no hispánicos, fundamentalmente franceses e italianos, no implica nada sobre su valor y originalidad, que deberá analizarse individualmente; las versiones se han podido traducir literalmente, adaptar, recrear, etc., lo que requiere un examen que ha producido excelentes frutos en los pocos casos en los que se ha cotejado el texto inicial y el producto final.

pués pasará a formar parte de la «novela sentimental» de Menéndez Pelayo. La Clase V del catálogo estaba formada por los libros caballerescos fundados en asuntos históricos, principalmente españoles, en los que reunía la *Doncella de Francia*, los *Nueve de la Fama* o la *Crónica del rey don Rodrigo*, es decir, la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral. Con varias modificaciones y adiciones, el santanderino asumirá la propuesta de novela histórica (que se imponía desde la actualidad artística del siglo XIX) utilizada por Aribau, desgajándola de los libros de caballerías. En otros casos, modificará el epígrafe que agrupa obras como *Clareo y Florisea*, de Alonso Núñez de Reinoso o la *Selva de aventuras*; en los *Orígenes de la novela* formarán parte de la *Novela bizantina de aventuras*, rectificación de la «*Novela amatoria*» de Aribau. Sin entrar en más detalles, por no interferir con el trabajo de otros colegas que intervienen en este mismo volumen, podríamos concluir que Pascual de Gayangos se propuso desde el principio historiar la ficción romántica en España, en términos ingleses el denominado «romance», palabra de la que se perciben numerosos vestigios, si bien cada vez se sustituye más por novela (Sebold, 2002: 15-54):

> romances (*romans*) se llamaron y se llaman todavía entre los franceses, y romances asimismo (*romanzi*) entre los italianos las composiciones que designamos con la calificación de novelas. De conformidad de vocablos, ratificada en nuestros días por el título de *romántica*, dado a la literatura que nació por aquellos tiempos (Aribau, 1920: X).

Una parte de ella corresponde a la literatura caballeresca, que también influye en otros géneros. Gayangos no solo catalogó los libros de caballerías sino otras obras más o menos relacionadas que estaban a su alcance, en ocasiones con noticias de segunda mano. Sobre estas bases, teniendo en cuenta también la distribución de Aribau, don Marcelino construyó los *Orígenes de la novela* con notables modificaciones, dejando los libros de caballerías reducidos a un escaso número de obras, selección que prácticamente hemos heredado en los tiempos modernos. Sobre el resto de materiales de Gayangos, hizo nuevas distribuciones, que en todos los casos han constituido el punto de partida de la crítica posterior.

II. LOS LIBROS DE CABALLERÍAS EXTRANJEROS

II.1. El ciclo carolingio en España

El 29 de diciembre de 1865, Gaston Paris (1839-1903) defendía su tesis doctoral sobre la *Histoire poétique de Charlemagne*. En el prólogo de su trabajo, afirmaba con impulso juvenil premisas renovadoras para el medievalismo:

> J'avoue qu'à mes yeux le moyen âge, comme toutes les provinces du vaste domaine historique, est digne d'être étudié avec le plus grand sérieux et l'exactitude la plus minutieusse; je pense en outre que les faits sont beaucoup plus intéressants par leur simple caractère de faits, c'est-à-dire de phénomènes soumis à des lois, que par les plaisanteries ou les déclamations auxquelles ils peuvent prêter. La tâche du travailler, dans chaque branche d'études, est de rassembler le plus de faits posible, de les grouper suivant leurs affinités naturelles, de les caractériser, de dégager leurs principes générateurs, et d'apporter ainsi à la science universelle, oeuvre commune de tous, la connaissance exacte du sujet qu'il s'est chosi (Paris, 1905: VIII).

Su trabajo supuso un auténtico jalón científico en el ámbito de la filología románica tanto por el método como por los ingentes materiales acarreados, entre los que incluyó un capítulo dedicado a la pervivencia de la leyenda carolingia en España en el que recogía la tradición crítica anterior (Paris, 1909: 203-222)[27].

II.1.1. EL EMPERADOR Y SU FAMILIA

La presencia del ciclo en los reinos hispánicos había sido muy temprana, e incluso cabía la posibilidad de que algún cantar perdido procediera de nuestro país. Su temática era tan variada como sus protagonistas: desde el joven Carlomagno enamorado en Toledo de la bella Galiana (*Mainete*), hasta el venerable y anciano emperador que había conquistado España, en donde sus principales paladines habían sido derrotados en Roncesvalles (*Historia de Carlomagno y los doce pares*, conocido también

[27] Como ya he señalado, Menéndez Pelayo tuvo ocasión de conocerlo personalmente en 1877, pero su influencia fue decisiva para Menéndez Pidal.

como *Fierabras*), hasta la leyenda de su madre Berta, la de los grandes pies, pasando por su esposa, Sebilla, falsamente acusada (*Carlos Maines*), y por *Enrique fi de Oliva*, hijo de doña Oliva, hermana de Pipino e injustamente calumniada como la anterior.

En su difusión había desempeñado un papel privilegiado el *Pseudo-Tupín*, algunos de cuyos principales problemas sobre autoría, estructura y datación todavía siguen suscitando controversias y una abrumadora bibliografía (Herbers, coord., 2003). Su procedencia hispana podía justificar su temprana difusión en la Península, con la salvedad de que para Gayangos en la crónica latina «*se halla muy poco que revele el romanticismo que más adelante penetró en los libros de caballerías*». No faltan «*prodigios y maravillas, pero estas se asemejan más a las de las antiguas leyendas de santos que a las bellas ficciones de los libros caballerescos*» (Gayangos, 1874: XIX). Dicho de otra manera, subrayaba el carácter clerical de una obra del siglo XII, que posteriormente relacionaba con la literatura italiana y con textos caballerescos difundidos en España durante el siglo XVI, la *Historia de Carlomagno*, si bien entre ambos no encontraba ningún otro rastro.

Amador de los Ríos (1864, V: 55-56, nota 1) aprovechó su descubrimiento del *Carlos Maynes* (siglo XIV) y un trabajo de Wolf sobre la *Reina Sebilla* para indicar poco amablemente el error de Gayangos. En definitiva, las directrices del bibliófilo sevillano en este caso resultaban insuficientes, aunque sobre el tema se habían interesado importantes romanistas (Wolf y Gaston Paris) y medievalistas españoles (Amador de los Ríos y Milá Fontanals), quienes habían aportado datos y textos desconocidos y habían propuesto nuevas hipótesis. Esta rica tradición crítica le suministraba a Menéndez Pelayo sus principales líneas expositivas, con la salvedad de que una materia como la carolingia abarcaba desde posibles cantares de gesta perdidos hasta prosificaciones, o novelas procedentes de complejas combinaciones entre ciclos. Ni siquiera la especificidad de su inclusión en los *Orígenes* requirió ninguna justificación, pues don Marcelino también acogía las derivaciones de la épica medieval.

De la mano de Dozy, pero en especial de Gaston Paris, el crítico montañés diferenció entre los cinco o seis primeros capítulos del *Pseudo-Turpín* y el resto, distinción que ahora ha relanzado y matizado López Martínez-Morás (2002). Ya la crónica latina atestiguaba la difusión de la leyenda épica que versaba sobre la presencia de un joven Carlomagno en Toledo, en donde se había enamorado de la mora Galiana, con quien después había contraído matrimonio. Milá y Fontanals había sintetizado los principales problemas del tema, había identificado algunos de sus actores con personajes históricos y había señalado los hitos de su recepción

desde el Toledano hasta la *Estoria de Espa*ña alfonsí y la *Gran Conquista de Ultramar*. Por la presencia en la prosificación de palabras con idéntica terminación á-e, diferente de una hipotética rima francesa en é, postulaba la existencia de un antiguo cantar de gesta en castellano de posible origen transpirenaico (Milá, 1959: 415-428).

Don Marcelino desarrolló algunos de los puntos que su maestro había explicado muy sucintamente; además, el descubrimiento de una versión fragmentaria del *Mainete* francés había dado pie a un artículo de Gaston Paris (1875), que Menéndez Pelayo resumió. Subrayó y amplió las semejanzas ya esgrimidas entre el relato del *Mainete* y las tradiciones históricas sobre los amores de Alfonso VI y la Zaida en la corte toledana de Alimaymón. Sin embargo, algunas dificultades cronológicas y el hecho de atribuir a Carlomagno episodios propios de un héroe nacional le hacían dudar de que el cantar procediera de España. También señaló significativas coincidencias y notables divergencias entre el relato de la *Estoria de España* y el recogido en la *Gran Conquista de Ultramar*, diferencias cuya explicación coherente sólo se ha ofrecido en tiempos muy recientes, en los que se ha postulado la existencia de un cantar de gesta hispano surgido en Toledo[28].

Don Marcelino apenas se detuvo en la mayoría de las obras que le merecían juicios negativos y de las que de vez en cuando introducía algún dato novedoso bibliográfico. Con perspicacia intuyó ediciones entonces desconocidas como sucede en la *Historia de Carlomagno y los Doce pares* (1525). Remitía a la primera edición consignada por Gayangos en el *Ensayo* de Gallardo (1863: I, cols. 640-641), de la que copiaba la portada[29], para inmediatamente advertir que «*seguramente las hubo anteriores*». La hipótesis puede refrendarse fácilmente: en los talleres de Jacobo Cromberger el

---

[28] Ramón Menéndez Pidal (1973), en un trabajo aparecido en 1932, trató de resolver las dificultades expuestas por el santanderino para proponer el origen toledano del *Mainet*, posiblemente surgido en ambientes francos. De los estudios posteriores, sólo me detendré en la resolución de algunos problemas. Así gracias a los trabajos de Fernández-Ordoñez (1997) y de Bautista (2002 y 2003) sobre la llamada *Crónica fragmentaria* se han explicado coherentemente las complejas relaciones entre las versiones de la *Estoria de España alfonsí* y las de la *Gran Conquista de Ultramar*. Se han adherido a la hipótesis de Menéndez Pidal de la existencia de un cantar castellano, cuya tradición legendaria se había difundido en el ámbito de Alfonso VII. Al mismo tiempo, el empleo de la *Crónica fragmentaria* ha permitido nuevas propuestas sobre su contenido, su evolución y los ajustes realizados a fines del siglo XIV en uno de los manuscritos de la *Gran Conquista de Ultramar* con la intención de conciliar el relato con tradiciones posteriores.

[29] Dicha edición era anterior a la primera señalada en su *Catálogo* (1528).

24 de abril de 1521 vio la luz una impresión previa (Griffin, 1991: 323). Por su parte Wolf había llegado a la conclusión de que la *Historia de la reina Sebilla* tenía una redacción más antigua representada por el manuscrito escurialense del *Carlos Maines*, relación establecida también por Gayangos en su *Catálogo* (1874: LXXXIII). Menéndez Pelayo dio un paso adelante, indicando la existencia de múltiples diferencias entre el texto medieval y la edición de cordel, la *Historia de la reina Sebilla*, variaciones que sólo ahora han recibido la explicación conveniente: la existencia de un texto interpuesto que introduciría los cambios oportunos para acomodar una obra medieval a un público lector de distinta época (Baranda, 1999). Por otro lado, indicó la fuente remota del *Enrique fi de Oliva*, el *Doon de la Roche*, cantar de gesta que tuvo que conocer a través del resumen del «*prolijo y siempre redundante León Gautier*» (*Orígenes*, I: 220), pues lo publicaron por vez primera Paul Meyer y Gédéon Huet (1921) tiempos después[30].

II.1.2. La epopeya feudal proveniente de Italia

Dentro del ciclo carolingio Menéndez Pelayo diferenciaba entre la gesta del rey y la epopeya feudal porque habían tenido dos distintas transmisiones; esta última se había difundido en España más tardíamente y había llegado no directamente de Francia, sino a través de Italia, su segunda patria. Gracias a los trabajos de König (2003), de Gómez-Montero (1992 y 1996) y de Folke Gernert (2002), podemos conocer las principales pautas de todo el complejo entramado caballeresco, constituido por estos tres ciclos: 1) cuatro libros de Reinaldos de Montalbán, los dos primeros traducidos por Luis Domínguez, el *Libro del noble y esforzado caballero Renaldos de Montalbán…* (¿antes de 1513?), el tercero sobre *La Trapesonda* (¿1513?), y el cuarto «*que trata de los grandes hechos del invencible caballero Baldo y de las graciosas burlas de Cingar* (1542). Sobre este último, a partir de su título Menéndez Pelayo lo identificó con «*el famoso y curiosísimo poema macarrónico de Merlín Cocayo ("Teófilo Folengo")*» (*Orígenes*, I: 225), si bien este hipotexto corresponde solo a una parte de los sustratos que lo componen (Gernert, 2002). 2) Unos años después se conformó el ciclo del

[30] Más recientemente el problema ha suscitado numerosos trabajos de Campbell, Chicoy-Dabán, Fradejas Lebrero, Ramos y en especial de Fradejas Rueda (2003), a cuya bibliografía remito. Significativamente, la conexión entre el texto francés y el español estaba apuntada en Gaston Paris, quien se apartaba de relatos sólo incidentalmente relacionados con el tema como «*Floire et Blancheflor, Doom de la Roche (Enrique fi d'Oliva)*» (1905: 216, nota 3).

Espejo de caballerías (1525 y 1527), impulsado en sus dos primeros libros por Pero López de Santa Catalina, quien tradujo materiales del *Orlando Innamorato* (1483-1495) de Boiardo y sus continuaciones (Gómez-Montero, 1992), cuya *Tercera parte de Espejo de caballerías* (1547) era creación de Pedro de Reinosa, vecino de Toledo. 3) Finalmente, el valenciano Jerónimo Aunés tradujo el *Morgante* de Pulci: *La historia del valiente y esforzado gigante cuyo nombre es Morgante...* (1533); *Libro segundo de la historia de Morgante...* (1535) (Gómez Montero, 1996).

Solamente en tiempos recientes hemos conocido aspectos fundamentales en la configuración de un ciclo en muchas ocasiones transformado y recreado por los traductores, hasta el punto de que las diferencias establecidas por Menéndez Pelayo entre libros de caballerías indígenas y extranjeros no serían operativas. Pero en sus adiciones (*Orígenes,* II: 354) don Marcelino supo calibrar la importancia de una nota transcrita por José E. Serrano en la que daba cuenta de dos diferentes contratos para imprimir en Valencia la *Trapesonda* en 1513, datos importantes para apreciar las relaciones italianas de la ciudad y la temprana respuesta editorial a los ciclos de libros de caballerías de los amadises y de los palmerines.

Al hilo de la ascendencia transalpina don Marcelino también indicó las traducciones y continuaciones de la materia carolingia, sin detenerse en su análisis:

> Libros de caballerías son todos estos, pero la circunstancia de estar escritos en verso y contener muchos materiales de origen clásico, propios de la poesía culta del siglo XVI y ajenos a la épica de la Edad Media, los excluye de nuestro análisis, bastando notar que en algunos de ellos reaparece y domina la versión española del tema carolingio tomada de las crónicas o de los romances, pero se la trata de un modo novelesco y arbitrario, aunque a veces muy ingenioso (*Orígenes* I: 226-227).

Finalmente, mediante la distinción entre la gesta del rey y la epopeya feudal Menéndez Pelayo subrayaba el desinterés medieval sobre la última, que dentro de su esquema podía explicarse fácilmente: en Castilla no había arraigado el feudalismo de acuerdo con la tesis ya comentada de Durán. Quizás una mirada sobre la sociedad italiana hubiera servido para reflexionar sobre la inconsistencia de la hipótesis propuesta. Pero además, en el tránsito de la epopeya feudal al libro de caballerías español se produjeron múltiples transformaciones para acomodar los textos italianos a los nuevos contextos sociales españoles, como sólo recientemente hemos sabido gracias al trabajo de Gómez Montero (1996).

II.2. La materia clásica

En la disposición del capítulo, Menéndez Pelayo necesariamente debía tratar del ciclo carolingio y del bretón, pero entre medio conscientemente incluyó obras que no pertenecían a ninguno de ellos, «*algunas de las cuales pueden considerarse como de transición*» (*Orígenes,* I: 227), por ejemplo las que trataban de la materia clásica. Adaptaba, en consecuencia, una clasificación bien arraigada, proveniente de Jean Bodel (fines del siglo XII): «*Ne sont que .III. matieres a nul home antandant:/De France et de Bretaigne et de Rome la Grant*» (*La Chanson des Saisnes*, vv. 6-7). Sin embargo, no podía aplicarla a rajatabla porque los textos que pretendía examinar excedían con mucho la tripartición, pero aun así se perciben unos sustratos clasificatorios de procedencia francesa: entre la épica carolingia (épica) y la novela artúrica se desarrolla una «*matière ancienne*», de *Rome la Grant*, dentro de la que se incluía el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure (h. 1170).

Desde una óptica moderna, las *Historias troyanas* divulgadas durante la Edad Media mezclan la tradición legendaria y la ficción en unos relatos que pretenden ser históricos, sin que los lectores de la época cuestionaran su veracidad, salvo casos excepcionales. Como había advertido Amador de los Ríos, la crónica troyana representaba un «*libro de autoridad histórica para los eruditos de Castilla*», pero desde el plano literario era un «*libro de caballerías, trazado sobre el tema clásico de la historia de Troya*» (1863, IV: 353).

Ya Gayangos había incorporado en su *Catálogo* las crónicas troyanas del siglo XVI en la sección de «*Libros caballerescos fundados en asuntos históricos, principalmente españoles*». Menéndez Pelayo eliminó este apartado por las razones analizadas, pero con buen criterio incluyó las *Crónicas troyanas* entre la literatura caballeresca. En su afán de exhaustividad perfiló los límites: dejaría al margen las derivaciones de obras compuestas en la decadencia greco-romana, lo que le permitía sacar a colación la *Historia de preliis*, la versión medieval del Pseudo-Calístenes, con lo que se adentraba en el *Libro de Alexandre* en su relación con los materiales troyanos. En su afán clarificador, sintetizó los paratextos de las dos fuentes remotas de la materia, Dares frigio y Dictis cretense, «*supuestos héroes de la guerra de Troya y testigos de su ruina, aunque en opuestos campos*» (*Orígenes*, I: 229). Don Marcelino presentaba una materia de carácter fabuloso, algunos de cuyos incidentes, el manuscrito encontrado en una tumba, su traducción, la escritura por testigos, se utilizarán en los libros de caballerías posteriores.

El trabajo de Mussafia (1871) había echado por tierra la labor de Amador de los Ríos, por lo que Menéndez Pelayo se limitó a trazar unas líneas

generales de las traducciones y de su difusión en España. Las versiones españolas medievales se remontaban a Benoît de Saint-Maure o a Guido delle Colonne, sin que se atreviera a señalar las relaciones, para lo que sería preciso comparar los textos conocidos, «*tarea que no hemos podido realizar aún, y que, por otra, parte, sería impropia de este lugar*» (*Orígenes*, I: 231). Ese "aún" denota cierto interés, corroborado por la presencia de dos manuscritos en su biblioteca, uno bilingüe castellano y gallego y la versión de Pedro de Chinchilla procedente de la excelente biblioteca del Conde de Benavente (s. XV). Nuevos descubrimientos y estudios han modificado sustancialmente el estado de la cuestión sobre la materia (Peláez, ed., 1999; Crosas, 2000), en cuya clarificación don Marcelino dio unos pasos importantes.

II.3. Las historias breves caballerescas: del *Partinuplés a Roberto el Diablo*

En el prólogo al *Romancero*, Durán, interesado también por el folclore y por lo popular, señalaba la existencia de novelas interesantísimas en la literatura caballeresca, que no habían dejado presencia en los romances antiguos, «*cuentos e historietas importadas de Francia, aunque se pretenden clasificar como obras de ingenios españoles*». Por su enumeración, corresponden a relatos de la «*Biblioteca bleu*» francesa, literatura de cordel[31], entre los que destacaba «*La historia bellísima y tierna de Flores y Blancaflor; las apacibles y devotas de Genoveva de Brabante y de Pierres y la linda Magalona; la maravillosa de Clamades*»; echaba de menos «*otras infinitas, como son la historia de Hugon de Burdeos y Oberon, rey de las hadas, la de Guarino de Mongable; la de Guarino el Mezquino*[32]*, etc. etc.*» (Durán, 1945: XXIV, nota 17).

Previamente, Antonio Gil de Zárate en su manual de la literatura había incluido idéntica materia con unos contornos más precisos, tras hablar de las cuatro diferentes secciones de libros de caballerías:

---

[31] El libro clásico de esta literatura durante el siglo XIX fue el de Nissard (1864). Para una visión actualizada, véase ahora Andries y Bollème (2003). En cualquiera de los casos, no siempre han coincidido las obras difundidas como pliegos de cordel en Francia y en España.

[32] Era un texto muy difundido en Italia, pero en España se había dejado de reeditar a partir de 1548.

> A estos se pueden añadir algunas historias cortas o folletos, tan populares en España que todavía se venden en las calles, como son: historia del caballero *Clamades*, hijo del rey de Castilla y de la linda Claramonda, hija del rey de Toscana; la de la linda Magalona, hija del rey de Francia y de Pierres de Provenza; la historia de los nobles caballeros *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*; el libro muy esforzado del conde *Partinuplés* y de lo que pasó por alcanzar el imperio de Constantinopla, y otros (1844: III, 197-198).

De la mera enumeración de títulos, se pasó a su descripción y catalogación más precisa de la mano de Gayangos, en una sección tan copiosa que tenían cabida desde la *Cárcel de amor* a «*la bellísima historia de* "*Peregrino y Ginebra*"*, y las no menos tiernas de* "*París y Viana*" *y de* "*La linda Melosina*"*, traducidas libremente de la lengua francesa*» (Gayangos, 1874: LVII). Años después, Theophilo Braga había considerado la existencia de un último grado evolutivo en la literatura caballeresca: «*finalmente o abandono d'estas fórmas não comprehendidas, que voltaram para o povo tomando a fórma laconica dada na* "*Bibliothèque bleu*" *e nos* "*Livros de cordel*"» (1875: 31).

Como en otras ocasiones, dentro de este conjunto tan variado Menéndez Pelayo pergeñó un subgrupo más homogéneo, para cuya caracterización se habían usado dos criterios a veces no coincidentes: el temático y el externo editorial, por decirlo con palabras de Víctor Infantes (1988-1989). Como es lógico por su inclusión en los capítulos sobre los libros de caballerías, don Marcelino seleccionó aquellas obras que a grandes rasgos se ajustaban a la materia: *El Partinuplés*, *Flores y Blancaflor*, *Clamades y Clarmonda*, *Pierres de Provenza y la linda Magalona*, *Paris y Viana*, *Historia de la linda Melusina*[33], *Del rey Canamor y de Turián su hijo*, *Oliveros de Castilla* y *Roberto el Diablo*. Alguna, por ejemplo *Del rey Canamor,* confesaba no haberla leído, y solo tenía conocimiento indirecto por un curioso romance, bien estudiado por Baranda (1985) como reclamo comercial de un relato caballeresco. De otras, apenas se limitaba a dar el título y su procedencia, como sucede con *Melusina*. También solía destacar algún episodio singular de su contenido, como el caballero de madera de *Clamade*s, precedente de Clavileño quijotesco, el robo de unos anillos por un pájaro en *Pierre*s, similar al de *L'Escoufle*, o la penitencia que el ermitaño le impone a *Roberto el Diablo*: le obliga a permanecer mudo, a

[33] Este es el único título que no se caracteriza por su brevedad.

hacerse pasar por loco y a no probar alimento alguno sin previamente quitárselo de sus fauces a un perro.

Mayor extensión le dedica a obras que podían relacionarse con una rica tradición europea culta y popular como *Flores*, o emparentadas con obras teatrales de Lope de Vega y de Calderón (*Oliveros de Castilla*). Sintetiza el argumento de *Pierres de Provenza*, posiblemente por considerarla una de las mejores de su género: sus aventuras no son complicadas, la protagonizan personajes interesantes por su ternura y constancia, y la gracia y frescura del relato contrasta con la insipidez habitual de los libros de pasatiempo del siglo XV. Frente a los severos juicios emitidos sobre una parte de los libros de caballerías, califica como interesante *Flores y Blancaflor,* «*sencilla y tierna novela de dos niños*» (*Orígenes*, I: 235), al tiempo que destaca la racionalidad del *Partinuplés* y la ingeniosidad de algunos detalles. También trata de relacionarlas entre sí, resaltando sus rasgos comunes, el predominio del amor frente a los combates en el grupo que denomina erótico-caballeresco (*Flores*, *Pierres* y *París*), su tendencia más moral y religiosa (*Roberto el Diablo* y *Oliveros*) del mismo modo que los encantamientos y transformaciones mágicas de *Melusina* y *Partinuplés*.

Desde el plano incluso material el conjunto destaca por su brevedad frente a los cantares de gesta y las grandes compilaciones. Sólo en tiempos recientes se ha reconsiderado como un auténtico subgrupo editorial, el de las historias breves caballerescas, opuesto a los complejos y largos libros de caballerías. Modernamente sus obras han sido editadas por Nieves Baranda (1995), quien con buen criterio ha ampliado el repertorio de las estudiadas por el crítico santanderino. Sea como fuere, sin su respaldo y posteriormente el editorial de Bonilla, el grupo difícilmente hubiera entrado a formar parte del discurso académico de la literatura caballeresca. El crítico montañés no reivindicaba ningún tipo de literatura marginal, ni muchísimos menos, pues un planteamiento de este tipo sólo se ha producido hace pocos años (García de Enterría, 1983; Romero, 1999: 39-40); por el contrario, trató de evitar la mala reputación literaria de libros todavía difundidos en modestas condiciones y destinados a un público popular, para contextualizarlos en sus primeras ediciones góticas.

II.4. La leyenda poética de *El Caballero del Cisne*

Don Marcelino había examinado las leyendas carolingias de la *Gran Conquista de Ultramar*, pero su ordenación por ciclos exigía que volviera a tratar la obra en otro apartado para analizar *El Caballero del Cisne*, que des-

gajada de su contexto formaría «*un libro de caballerías, no de los más breves y seguramente de los más poéticos y entretenidos*» (*Orígenes*, I: 245). Los dos adjetivos muestran su interés por esta «*bellísima historia*», que no solo entronca con las antiguas fábulas mitológicas transformadas en leyendas heráldicas, sino con los «*cuentos populares*» (*Orígenes,* I: 245). Así el comportamiento de la mala madrastra lo relaciona con los romances de Doña Arbola, del mismo modo que la situación inicial de Isomberta le recuerda al comienzo del romance de la Infantina. Tenía razón don Marcelino en sus apreciaciones. Un relato muy similar lo introdujo Juan de Alta Silva en su *Dolophatos* (fines del siglo XII), en el que «*los folcloristas reconocen, bajo una forma híbrida, la primera manifestación de los cuentos tipos 707 y 451 del índice de Aarne Thompson*», como señaló Bremond (Berlioz, Bremond y Velay-Vallantin, 1989: 141).

El crítico montañés resume extensamente su argumento, para después destacar algunas influencias señaladas por Gayangos y Puymaigre en el *Amadís*, mientras que proyecta dos episodios del libro sobre la *Crónica sarracina.* La síntesis de su trama argumental le permite insertar bellos y poéticos fragmentos, seleccionados con buen tino, que embellecen el discurso científico y mediante los cuales trata de resaltar su interés y fomentar su lectura.

II.5. Hagiografía, aventuras y viajes al más allá

Menéndez Pelayo procuraba agrupar las obras caballerescas tanto por ciclos como materias, y dentro de ellas las examinaba en orden cronológico; además, acostumbraba a relacionarlas con distintos géneros literarios, si bien no dedicó ningún apartado a la hagiografía. Sin embargo, en dos ocasiones diferentes aludió explícitamente a unos subconjuntos diversos que podrían proyectarse sobre las vidas de santos, por lo que los examinaré globalmente. Sus títulos no figuran en los habituales epígrafes del capítulo, que anticipan sus contenidos más relevantes, indicio de que se les concede un valor secundario dentro de los libros de caballerías.

El primer grupo está representado por cuatro obras del manuscrito escurialense h-i-13[34], analizado por Amador de los Ríos: la *Estoria del rey Guillelme*, *Otas de Roma*, el *Fermoso cuento de una sancta emperatriz* y Plácidas, pues el *Carlos Maines* había sido estudiado en el ciclo caballeresco

[34] Para una visión actual de conjunto, véase Heusch (2005), con excelente información.

carolingio. Knust había editado el manuscrito medieval y un impreso de la *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra*, de cuya portada podía deducirse que se trataba «*de un libro de caballerías* «*a lo divino*»*, tanto que podría, si tuviera algún fundamento histórico, figurar entre las leyendas hagiográficas*» (*Orígenes*, I: 250). Don Marcelino relacionaba la obra con una serie caballeresca posterior, la caballería espiritual, al tiempo que la entroncaba con las vidas de santos. Incluso con buen criterio y cierta ironía indicaba que por sus continuadas separaciones y reconocimientos podría llevar el subtítulo de las *Clementinas*, *Recognitiones*, obra que tuvo gran éxito durante la Edad Media y sobre la que muy recientemente Lozano-Renieblas ha proyectado las novelas de aventuras medievales (2003).

Más profundamente hagiográfica le parece la *Estoria del caballero Plácidas*, en cuanto reelaboración de la leyenda de San Eustaquio, estrechamente relacionada con *La estoria del rey Guillelme*. Del *Fermoso cuento* (Crescencia) señala su descendencia de Gautier de Coincy, mientras que el *Otas* resulta la más profana de todas las reseñadas. Indica su perduración en la Patraña 21 de Timoneda, que reproduce varias de sus peripecias, pero advierte que «*no están sacadas del viejo cuento, sino del* «*Pecorone*» *de Ser Giovanni Fiorentino (novela 1.ª, de la 10.ª jornada)*» (*Orígenes,* I: 251). Como sucede en tantas otras ocasiones, la alusión del crítico montañés tiene un referente omitido, posiblemente por respeto y porque tampoco suele prodigar las citas para detalles menores. A partir de las similitudes, Amador de los Ríos había llegado a conclusiones opuestas, pues los datos erróneos le permitían afirmar el éxito de la obra: el *Otas* «*llegó con cierta estimación al siglo XVI*» (1864, V: 73, nota 1).

Tras exponer la materia bretona, don Marcelino deja para el final tres leyendas de idéntica ascendencia, pero independientes de la Tabla Redonda. Se trata de viajes al más allá en los que se nos proporcionan «visiones del transmundo», por retomar el título clásico de Lida de Malkiel (1983): 1. *El Purgatorio de San Patricio*. 2. *La Visio Tungadi*. 3. *La Vida de San Amaro.*

Con su habilidad expositiva, Menéndez Pelayo daba cuenta de la aparición de un libro reciente de Jeanroy (1903) que editaba el texto provenzal del viaje al Purgatorio de Ramón de Perellós. A partir de esta referencia, el crítico santanderino afirmaba que «*no hizo más que apropiarse [d]el viaje al otro mundo que suponía hecho en 1153 por el caballero irlandés Owen (el* «*Ludovico Enio*» *de Calderón)*» (*Orígenes*, I: 290). Así podía relacionarlo con la *Visio Tungdali*, otra forma más conocida de la leyenda, de la que mencionaba sus diferentes versiones peninsulares. Terminaba señalando que no pensaba hablar de estos textos, de los que citaba las representaciones teatrales de Pérez Montalbán, Lope de Vega y

Calderón, porque esta producción no pertenece «*a la historia de la novela, sino a la de las leyendas hagiográficas, campo vastísimo que reclama para sí solo la labor de muchos investigadores*» (*Orígenes*, I: 291), palabras que todavía tienen vigencia en la actualidad para un género íntimamente relacionado con la novela y que poco a poco conocemos mejor gracias a los desvelos en especial de Fernando Baños y José Aragüés.

Años antes Aribau había señalado el reciente descubrimiento realizado por Bofarrull de una fabulosa *Historia del rey d'Ungría* y una *Vida del caballero Tutglat de la provincia llamada Ibernia*. «*Según el estracto que de ellas se nos ha dado, deben calificarse como novelas, y deben ser examinadas por los curiosos, como otras muchas producciones de aquella olvidada literatura, no menos nacional que la castellana*» (Aribau, 1920: XI). Don Marcelino estaría de acuerdo con la última afirmación sobre la literatura catalana[35], pero no con la primera. A su vez, Gayangos en la sección de Historias y novelas caballerescas, *s. v.* Tungaro, *sic*, indicaba haber visto un ejemplar en Londres anterior a 1550, si bien había perdido su referencia e incluso no estaba seguro de su nombre. Poco después, Salvá y Mallén citaba el ejemplar de 1526 y reproducía su portada en la sección de libros de caballerías (1872: it. 1682)[36].

Por último, las leyendas célticas le dieron pie para comentar la *Vida de San Amaro*, sin que dejara de conectar estos viajes imaginarios con los mitos geográficos vigentes en tiempos de los descubrimientos portugueses y castellanos. Tampoco se le escapó el vínculo del *Guarino Mezquino* de Andrea da Barberino con la leyenda de San Patricio y de la reina Sibila, como figura ya en la portada del libro, del que citaba la edición de 1548. Gayangos había incluido el libro en el ciclo carolingio, con cuyos linajes se engarzaba «*a través del* "*Aspramonte*"*, al cual se hace referencia explícita al comienzo de la obra*» (Baranda, 2004: 316). Pero había sido convenientemente sacada por Menéndez Pelayo, quien además señala la *princeps* de 1512 y su traductor, datos extraídos del *Registrum* de Fernando de Colón.

---

[35] De hecho había incluido ambas obras en su programa de oposiciones, en la lección 37.

[36] Posiblemente Gayangos viera en Londres la edición de Vicente Salvá (véase Walsh y Thompson, 1985: 6)

II.6. El ciclo bretón

Las peculiaridades de la materia bretona, o artúrica, y su difusión en España permitieron a Menéndez Pelayo ampliar presupuestos implícitos o poco desarrollados en la explicación de la materia de Francia. La inclusión en un mismo apartado de ambos ciclos, encabezados por Carlomagno y Arturo, facilitaba las comparaciones entre unas obras que en su evolución europea representaban épocas y modelos diferentes, épicos y novelescos.

II.6.1. LA «DEGENERACIÓN» NOVELESCA

Ambos resultaban diferentes por su cronología, sus transformaciones posteriores, la sociedad a la que iban destinados y su propia configuración literaria, por más que en algunos momentos hubieran coexistido y se hubieran interrelacionado con múltiples derivaciones y convergencias. Su fusión se había producido en Francia y en Italia, y sin esta confluencia, y los consiguientes cambios, difícilmente a principios del siglo XVI en España se hubieran adaptado y recreado textos italianos carolingios como si fueran libros de caballerías.

Partiendo de teorías evolucionistas, Menéndez Pelayo contrapuso los héroes épicos y los personajes de la Tabla Redonda, como si tuvieran un origen remoto idéntico por compartir un supuesto género común. La oposición propiciaba que se hiciera extensiva a los protagonistas de los libros de caballerías hispanos y a las respectivas producciones. La epopeya se revestía de rasgos muy positivos por su gravedad, heroicidad, sencillez, autenticidad, sobriedad, historicidad y virilidad; sus héroes se movían por motivos racionales y sólidos, al tiempo que manifestaban su patriotismo, religiosidad y cristianismo. En sentido contrario, en los libros de caballerías predominaba el alambicamiento, la falsedad, la exhuberancia, el afeminamiento y la fabulación; los personajes, individualistas, egoístas y anárquicos, se desenvolvían en un universo dominado por la casuística amorosa, adulterina en muchos casos, y a veces creían en supersticiones ajenas al cristianismo e incluso se perfilaban con rasgos místicos; se comportaban de modo fútil y arbitrario, se regocijaban en el espectáculo de su propia pujanza y altivez y deambulaban por regiones lejanas, en un mundo de concepción naturalista poblado de hadas, encantadores, gigantes y enanos, monstruos y vestiglos, inexistentes en la tradición hispana. Estas peculiaridades rebasaban los rasgos descriptivos deducibles objetivamente de las obras, pues varios campos semánticos usados no eran neutros, ni tampoco las palabras con las que describe la evolución a la

novela: 'degeneración', 'decadencia', 'corruptela', comunes en algunos críticos de su tiempo[37].

En su *Estética*, Hegel había descompuesto el arte romántico en tres momentos: el religioso, el de la actividad humana y el de la independencia formal de los caracteres y de las particularidades individuales. Menéndez Pelayo concedió gran importancia a su exposición, y aunque no aplicó mecánicamente las características señaladas se perciben algunos sustratos en especial del segundo momento, el de la caballería romántica. El santanderino achacaba al filósofo alemán haber reducido los ideales y sentimientos caballerescos al principio individualista, con lo cual deja en la sombra el aspecto social e histórico de la caballería, reducida por él «*a la independencia personal, que se satisface a sí misma*». Por el contrario, destacaba la existencia de «*un germen de unidad y armonía*», pues «*surgió en gran parte como remedio contra el atomismo y segregación social, creando nuevos lazos y vínculos entre la familia humana*» (*Ideas Estéticas*, IV: 216). En el tercer momento, imperaba el individualismo exacerbado y el espíritu de aventura, con predominio de «*lo accidental, errabundo y caprichoso, que marcan la ruina y disolución del arte romántico en formas tales como el* "*realismo*" *de la pintura del género y el* "*humorismo*"» (*Ideas Estéticas*, IV: 215). No se habían producido idénticos pasos, pero los libros de caballerías se proyectaban sobre algunos de estos mismos trasfondos. Al fin y al cabo, don Marcelino ya había advertido que «*la destrucción del arte romántico*» está anunciada por «*la* "*novela moderna*" *con sus precedentes caballerescos y pastoriles*» (*Ideas Estéticas*, IV: 217).

---

[37] Véase la nota 15. Algunos estudiosos matizaban estas afirmaciones: «*Elocuentísimas son las páginas en que M. Gautier deplora esta profanación, y no hay epíteto en la lengua francesa a que no acuda para inculpar y zaherir a los torpes prosistas que, al compendiar o parafrasear las antiguas gestas y poemas, les robaron su inspiración propia y general, su robusta fe, su grandiosidad sencilla y sublime, intercalando sentimientos afectados, prolijidades retóricas y adornos venidos de fuentes e influencias muy diversas de las primitivas y originales que arrastraron a los juglares y a los troveros. Todo ello es cierto; pero la transformación sucesiva de los géneros literarios es una ley literaria que encadena los unos a los otros y que refleja en el arte las mudanzas y los cambios de la vida*» (Canalejas, 1878: 157).

II.6.2. EL HALO POÉTICO DEL MUNDO BRETÓN Y LAS REPRESENTACIONES WAGNERIANAS

Por otra parte, a nuestro crítico le seducían algunas manifestaciones artísticas del mundo bretón, del mismo modo que rechazaba las derivaciones medievales difundidas en España, cuya influencia había sido todavía más aborrecible al convertirse en modelos imitados por personajes históricos, en contraste con un pasado heroico:

> Los nuevos héroes diferían tanto de los héroes épicos como en la historia difieren el Cid y Suero de Quiñones. Y aun vinieron a resultar más desatinados en la vida que en los libros, porque los paladines de la postrera Edad Media no tenían ni la exaltación imaginativa y nebulosa, ni la pasión indómita y fatal, ni el misterioso destino que las leyendas bretonas prestaban a los suyos, y del que nunca, aun en las versiones más degeneradas, dejan de encontrarse vestigios (*Orígenes*, I: 261).

Estas imitaciones de segundo grado carecían de la grandeza heroica, de la imaginación exaltada y de la sensibilidad desbordada de un mundo bretón primigenio, peligroso ideológicamente, pero románticamente atractivo. No entroncaba con el mundo clásico, aunque presentara analogía con sus mitos, y tampoco se remontaba al mundo germánico, del que derivaban las epopeyas carolingias. Procedían del misterioso mundo céltico[38], representado por los *lais*, por la crónica de Montmouth, la *Historia regum Britanniae*. De la mano de Gastón Paris, repasaba el mundo de María de Francia y de Chrétien de Troyes, para detenerse en la leyenda de Tristán, del Santo Grial y de Lanzarote.

La recepción europea de estas obras demuestra la amplitud de miras de sus planteamientos, que no quedan limitados al mundo literario ni cronológicamente a los tiempos antiguos, lo que nos permite corroborar sus predilecciones. Si en la *Historia de las ideas estéticas* había escrito que la estética wagneriana, «*elevada y profunda aun en lo quimérico*», constituía «*el más inesperado y trascendental acontecimiento artístico de nuestros tiem-*

---

[38] Por el contrario, según Canalejas sus orígenes no «*expresan hechos históricos ni representan el genio especial de una raza, ni significan tendencias particulares de una literatura dada, sino que son verdaderos poemas de aventuras, hijos de la libertad de la fantasía, que aprovecha las tradiciones latinas de la cultura general greco-latina de la tradición bizantina, ensanchando los campos y los ciclos de la poesía, que moría repitiendo y parafraseando las gestas y poemas calo-vingios*» (Canalejas, 1878: 134).

pos» (IV: 336), a raíz de la recepción del mundo bretón tendrá ocasión de demostrar sus preferencias y sus presupuestos ideológicos[39]. La transmisión de la leyenda de Tristán le da pie para contrastar (tópicamente) la cultura francesa y alemana. Por un lado, el «*genio sombrío y tempestuoso*» de Ricardo Wagner se inspiró en el poema alemán de Gotfrido o Gotofredo de Strasburgo, materiales con los que realizó «*la obra inmortal que con más fascinador y penetrante hechizo consagra las nupcias del amor y la muerte*». Por el contrario, en el extenso libro de caballerías francés la historia de Tristán resulta una «*anécdota galante y liviana, propia para entretener los ocios de una sociedad culta y mal avenida con la rigidez de los deberes conyugales*», hasta el punto de que la melancólica leyenda céltica queda reducida «*casi a un* "*fabliau*"*, más tierno y menos picante que otros, envuelto en ciertas nubes de galantería equívoca, esbozándose ya los convencionales tipos del perfecto amador y de la perfecta dama*» (*Orígenes*, I: 259).

En el mismo sentido, la leyenda de Perceval le permitía referirse al poema de Wolfram de Eschenbach, quien había creado «*una epopeya mística, que es, sin duda, una de las más poderosas inspiraciones de la poesía cristiana, y […]una de las pocas obras de la Edad Media que tienen valor perenne y universal*» (*Orígenes*, I: 265). El poema influyó en los románticos alemanes, y en la última de las obras de Wagner, «*sin duda, la menos pesimista y la más luminosa y serena de todas las suyas: el drama de* "*Parsifal*"*, expresión artística de su doctrina de la regeneración*» (*Orígenes*, I: 265). De acuerdo con los datos y los planteamientos subyacentes, la «degeneración» no se ha producido por el paso del tiempo, como ha demostrado Wagner, sino por haber convertido en superficiales planteamientos mucho más profundos, tamizados de sustratos poéticos y una religiosidad mística, en un mundo heroico, digno de epopeya.

II.6.3. El celtismo galaico-portugués

La materia se ha transformado y acomodado a las características de los países en los que se ha difundido, y no debemos olvidar que en la Península se ha introducido a través de Francia, y de forma más tardía que en el

---

[39] Así, del *Caballero del Cisne* señala su triunfante aparición en Alemania (1200) con el nombre de Lohengrin, obra renovada «*con inmensa gloria por el genio ardiente y profundo de Ricardo Wagner*». Me parece significativo que en 1913 Bonilla pronunciara una conferencia para la Asociación Wagneriana de Madrid sobre *Las leyendas de Wagner en la literatura española* (Bonilla, 1913: 5), una vez muerto don Marcelino, quien seguramente se hubiera encargado de tal acto.

resto de Europa, pues contrastaba con las cualidades, defectos y limitaciones de «*nuestro carácter y de la imaginación nacional*» (*Orígenes*, I: 268). No obstante, por diferentes razones, entre otras, la «*oculta afinidad de orígenes étnicos*», la «*antigua comunicación con los países celtas*», y la «*ausencia de una poesía épica nacional que pudiera contrarrestar el impulso de las narraciones venidas de fuera*» (*Orígenes*, I: 270), los cuentos bretones encontraron una segunda patria en Galicia y Portugal, sin cuyo primitivo celtismo quedarían, a su juicio, sin explicación costumbres, creencias y supersticiones vivas todavía, y atavismos tan singulares como el renacimiento del mesianismo de Artús en el rey don Sebastián. Esto es lo que explica que allí tuviera una pronta acogida la materia de Bretaña, como demostraban cinco *lais* del siglo XIII que acababa de estudiar Carolina Michäelis de Vasconcelos. Las referencias del *Nobiliario* de don Pedro, y las traducciones de textos artúricos como *La demanda* ratificaban su continuidad. Por el contrario, en Cataluña se conoció bien pronto el ciclo, mediante noticias de los trovadores, como el poema de Giraldo de Cabrera, dirigido al juglar Cabra hacia 1170, pero apenas tuvo arraigo, pese a que se percibe su presencia en las bibliotecas; en el mismo sentido, las manifestaciones eran rarísimas en Castilla antes del siglo XIV, se incrementaron a partir de esa época y aumentaron en el siglo XV.

En el tiempo transcurrido desde el análisis de Menéndez Pelayo han cambiado los métodos de estudio del mismo modo que nuestros conocimientos se han transformado radicalmente, tanto sobre la conformación literaria de los ciclos artúricos como sobre su difusión hispánica (Sharrer, 1977), sin que los nuevos datos y testimonios hayan resuelto algunos de los principales problemas planteados[40]. Por ejemplo, parece haberse introducido en la Península una onomástica artúrica, ajena a la habitual, con fecha muy anterior a la de los primeros textos «*conservados, y casi medio siglo antes de las primeras alusiones literarias*» (Hook, 1996: 137). La difusión geográfica y social de estos antropónimos fue mucho más amplia de lo que se había imaginado, y serviría para echar por tierra las esperables afirmaciones decimonónicas sobre el genio de la raza, premisa compartida en el siglo XIX por los críticos, a lo que hay que añadir unos focos difusores de los que no conocemos bien sus datos. Y si es comúnmente aceptada la importancia del portugués Alfonso III en la introducción de textos de la *Vulgata* y de las *Postvulgata*, también parece plausible que la

[40] Entre otros, véase Alvar, Alvar y Lucía, Beltran, Cuesta, Gracia y Castro, recogidos en la bibliografía de Gutiérrez y Lorenzo (2003).

corte de Alfonso X fuera «*un centro de intercambios culturais aberto ás influencias de todo o Occidente europeo, de maneira que tanto os trobadores provenzais como as ficcións artúricas puxeron en contacto a Castella co outro lado dos Pireneos*» (Gutiérrez y Lorenzo, 2003: 149-150).

III. LIBROS DE CABALLERÍAS INDÍGENAS

III.1. El *libro del caballero Zifar*

Por vez primera en la historia de la literatura española, don Marcelino concedía cierta importancia al *Livro del caballero Zifar*, obra de la que apenas proporcionaban noticias los manuales más estimados y ni siquiera había sido catalogada correctamente. Gayangos parece considerarla como imitación del *Amadís*, con el que no tiene ningún punto de contacto, como advertía don Marcelino. La incluía en la Sección III correspondiente a los libros independientes de las series amadisianas y palmerinianas, conjuntamente con el *Arderique*, el *Belianís*, etc. Consignaba su edición sevillana, impresa por Cromberger en 1512, cuyo único ejemplar conocido entonces se conservaba en la Biblioteca Imperial de Francia –en la actualidad Biblioteca Nacional–, noticia que procedía del bibliógrafo Brunet, sin que mencionara la tradición manuscrita del libro. En el *Discurso preliminar* se limitaba a destacar su «*elemento moral*» (Gayangos, 1874: XLVII), por lo que es posible que no tuviera más referencia que los datos de su extensa portada, de donde podía deducirse la característica reseñada: *Cronica del muy esforçado y esclarecido caballero Cifar, nuevamente impressa. En la qual se cuentan sus famosos fechos de caualleria. Por los quales e por sus muchas e buenas virtudes vino a ser rey del reyno de Menton. Assi mesmo en esta hystoria se contienen muchas e catholicas doctrinas e buenos enxenplos: assi para caualleros como para las otras personas de cualquier estado. Y esso mesmo se cuentan los señalados fechos de cauallería de Garfín, e Roboán hijos del cauallero Cifar. En especial se cuenta la historia de Roboan, el qual fue tal cauallero que vino a ser emperador del imperio de Tigrida*.

Teniendo en cuenta la rareza de sus ejemplares, resulta lógico que Ticknor presumiblemente conociera vagamente su título[41], pues Amador

---

[41] «*Pero en general, como se ve en el* "*Famoso Caballero Cifar*" *y en el* "*Atrevido Caballero Claribalte*"*, hasta sus mismos títulos disuenan y dejan de excitar interés y curiosidad*» (Ticknor, 1851: I, 252-253).

de los Ríos ni siquiera la menciona. Tampoco parecía haberla leído don Marcelino en 1878: la incluía en su programa de oposiciones en la lección sobre los «Prosistas de la Corte de D. Juan II». La obra había permanecido inédita hasta el último tercio del siglo XIX, cuando fue publicada por vez primera por Enrique Michelant (1872), en el tomo 112 de la Bibliothek des Litterarischen Vereins de Stuttgart. El editor, a juicio de nuestro crítico, no había obrado con el mínimo rigor científico por ignorancia del castellano, desconocimiento reflejado en el desarrollo incorrecto de las abreviaturas: «*A cada paso se tropieza con formas tan monstruosas como* "*muchon*" *por* "*mucho*"*,* "*fechon*" *por* "*fecho*" *y otros desatinos semejantes*» (*Orígenes*, I: 293, nota)[42].

Pese a sus numerosos defectos, Michelant había dado el primer paso hacia su difusión moderna pues sólo a partir de entonces se introduce correctamente en la historiografía española, siendo incluso considerada por Baist (1897: 439) como «*la más antigua novela original castellana (die älteste selbständige kastilische Fiktion)*». Poco después, aparecía en la *Revue Hispanique* (1903) un excelente estudio de Wagner sobre las fuentes del *Zifar*, lo que allanaba extraordinariamente la tarea de Menéndez Pelayo, pues tenía reunidos cómodamente los principales datos sobre la obra en una investigación pionera.

El desconocimiento del *Zifar* en España, su antigüedad y las peculiaridades de su contenido motivaron el extenso análisis de don Marcelino, que de este modo la examinaba por vez primera para los lectores hispanos, concediéndole cierta extensión, al tiempo que se aventuraba en alguna hipótesis de gran repercusión posterior[43]. Sus mayores novedades no radican en los datos aportados, pues en esta ocasión incorpora detalles más secundarios dado el buen trabajo de Wagner (1903), sino en su interpretación de conjunto, en sus relaciones y en su mejor organización expositiva, que en algunos momentos se veía además reforzada por unos pasajes seleccionados con su habitual sensibilidad.

Como hemos visto, asumía la hipótesis de Baist: se trataba del más antiguo libro de caballerías con fecha conocida, pues la datación del *Amadís* primitivo resultaba insegura e hipotética. Afirmaba que había sido escrito

---

[42] Baist había advertido su fijación inadecuada: «*neu und schlecht hrsg. von Michelant*» (1897: 439, nota 8).

[43] La bibliografía del *Zifar* se ha incrementado sobre todo en los últimos años. Véanse los repertorios de Olsen (1983) y Cacho (1999), así como los estados de la cuestión de González (1984) y Cacho (1996).

sin disputa en la primera mitad del siglo XIV, si bien poco después concretaba las fechas a partir de los datos históricos del prólogo, cuyo transfondo se situaba en el jubileo de 1300 y en el que se nombraban personajes históricos de la época, entre otros el obispo de Calahorra muerto antes de 1305[44]. A partir de ahí, lanzaba su primera conjetura, importante en los estudios posteriores: la introducción y la obra se escribió por aquella fecha, mientras que su autor «*bien pudiera ser el mismo Ferrand Martínez, arcediano de Madrid en la iglesia de Toledo*» (*Orígenes,* I, 294). Unos cuantos años más tarde, Francisco Hernández relanzó la hipótesis (1978), a mi juicio muy discutible (Cacho, 1993), con nueva e importante documentación sobre el personaje.

No es este el lugar para discutir los controvertidos problemas de fecha y autoría, pero no me resisto a destacar que don Marcelino proyectó literariamente el *Zifar* sobre don Juan Manuel, y en especial sobre el *Conde Lucanor*, escrito en 1335, por varias razones diferentes: a) por su lenguaje, ««*contemporáneo*» *del de don Juan Manuel, aunque mucho más rudo y pobre de artificio*» (*Orígenes*, I: 294; el entrecomillado es mío); b) por alguna de sus fuentes, tanto en los cuentos insertados, como el del alquimista, como en la historia principal: la falsa acusación de adulterio que pesa sobre Grima y sus hijos «*tiene verdadera analogía o más bien identidad con el 36 de* "*El conde Lucanor*" "*de lo que contesció a un mercadero, cuando falló a su muger e a su fijo durmiendo en uno*"» (*Orígenes*, I: 302); c) por su valoración como escritor —«*para mí es evidente que merece el segundo lugar entre los cuentistas del siglo XIV*» (*Orígenes*, I: 311)—; d) por el tratamiento de algunos temas, por ejemplo su castidad.

Fijado un posible autor, Ferrand Martínez, en una fecha más segura, primera mitad del siglo XIV, y en otra más concreta, antes de 1305, don Marcelino insiste en el título de la obra, *Historia del Cavallero de Dios que avia por nombre Cifar, el qual por sus virtuosas obras et hazañosas cosas fue rey de Mentón*, para establecer posibles conexiones caballerescas; engañosamente parece anticipar el género posterior de los libros de caballerías a lo divino, pero las posibles expectativas quedan desmentidas por su contenido: se trata de un libro de caballerías mundanas, en

---

[44] Como suele ser habitual en don Marcelino, trataba de conciliar informaciones complementarias. Baist había afirmado que la primera ficción independiente era el *Zifar* y quizás el *Amadís*, ambas de la primera mitad del siglo: «*der 1. Hälfte des Jahrhs. gehört die erste selbständige Fiktion an, der* "*Cavallero Cifar*"*, vielleicht auch noch der* "*Amadís*"» (1898: 416). Los datos del prólogo proceden de Wagner (1903).

el que su componente bélico no es equiparable al de otras obras de la serie, mientras que se advierte «*una marcada tendencia pedagógica y le afilían hasta cierto punto en el género que Amador de los Ríos llamaba* "*didáctico simbólico*" (*Orígenes*, I: 295)[45]. Reordenando el trabajo de Wagner, distingue entre la acción principal de la novela, la parte didáctica y paremiológica y los cuentos, apólogos y anécdotas interpolados en el libro.

La primera le sirve para describir su argumento, que acota con interesantes relaciones. Así, como había sucedido con el *Rey Guillelme*, el crítico montañés conectaba el *Zifar* con las novelas de aventuras y reconocimientos, las *Clementinas*, en este caso secularizadas, es decir las novelas bizantinas, con las que coincidirá también por observar «*una castidad perfecta, sólo comparable con la de* "*El Conde Lucanor*"» (*Orígenes*, I: 301). Por otro lado, siguiendo a Wagner relaciona numerosos incidentes de la novela con textos del manuscrito h-i-13 de El Escorial, en el que se situaba el *Rey Guillelme*, sin que de esta conexión extraiga consecuencias literarias ni cronológicas para todo un conjunto caballeresco-hagiográfico. Aun es más, las obras del códice escurialense las situó detrás de la *Gran Conquista de Ultramar*, pero también deberían ser anteriores al *Zifar*, en el que parecen influir[46]. Da la impresión de que hubiera escrito estas dos secciones en tiempos diferentes, sin que después extrapolara los datos más recientes del *Zifar* sobre los del citado manuscrito. El examen en dos capítulos distintos dedicados a las obras traducidas y a las indígenas propiciaba estas disfunciones.

Por otro lado, la historia de los hijos de *Zifar* remitía al mundo céltico, discorde con el bizantino y hagiográfico anterior. En su exposición, más clara que la de Wagner, reunía los dos episodios más fantásticos de la obra, el del Cavallero Atrevido y el de las Insolas Dotadas, de los que selecciona extensos fragmentos, muy bien elegidos, indicio de su interés. Del primero, señala su posible conexión con Roberto el Diablo, relación reexaminada ahora por Paloma Gracia (1992). El segundo lo conecta con la mitología céltica, pero también con el folclore europeo, mientras que «Las maravillas del lago sulfúreo» le recuerdan diferentes tradiciones, des-

---

[45] Por el uso nada habitual de estos componentes se ha cuestionado la pertenencia de la obra a los libros de caballerías.

[46] Baist había fechado el conjunto escurialense en el primer cuarto del siglo XIV: «*wird man ihre Entstehung ungefähr dem ersten Viertel des XIV. Jahrs. zuweisen können*» (1898: 416).

de un cuento de las *Mil y una noches*, hasta una leyenda Frisia, pero sobre todo la ciudad sumergida de Lucerna aludida en el Pseudo-Turpin[47].

La parte didáctica, en especial la sección de las enseñanzas que el rey de Mentón da a sus hijos, un auténtico regimiento de príncipes, le suscita un menor interés, pues incluso presta una mayor atención a los cuentos insertados. Por el contrario, se extiende ampliamente sobre el Ribaldo, en su opinión personaje ajeno a la literatura caballeresca anterior, cuya importancia subraya: «*representa la invasión del realismo español en el género de ficciones que parecía más contrario a su índole, y la importancia de tal creación no es pequeña, si se reflexiona que el* "*Ribaldo*" *es hasta ahora el único antecesor conocido de Sancho Panza*» (*Orígenes,* I: 304). Desde esta perspectiva, que ha suscitado numerosas controversias, destaca los refranes usados y algunos rasgos de su carácter astuto, como el delicioso episodio de los nabos, que copió íntegramente. Subraya también su condición picaresca y también otras características no coincidentes con Sancho, como su valor guerrero y su elevación social. Por vez primera se prestaba tanta atención a este personaje, del que solo al cabo de mucho tiempo hemos conocido un poco mejor su tradición, que no era ajena a la literatura caballeresca europea (Köhler, 1961), del mismo modo que resulta un poco dificultoso presentarlo en la actualidad como representante de la sabiduría popular reflejada en su cultura paremiológica.

Con independencia de nuestros conocimientos actuales, don Marcelino había destacado al personaje más excepcional, del mismo modo que en su rechazo por unas mezclas genéricas que no llegaba a entender bien subrayaba la condición singular del libro, cuya composición le resultaba extrañísima:

> y son tantos y tan heterogéneos los materiales que en ella entraron, no fundidos, sino yuxtapuestos, que puede considerarse como un *spécimen* de todos los géneros de ficción y aun de literatura doctrinal que hasta entonces se habían ensayado en Europa (*Orígenes,* I: 295).

De ahí que resaltara su excepcionalidad dentro de la literatura caballeresca. Su antigüedad y cierta tosquedad expresiva le servían para contras-

---

[47] En esta misma dirección, en el folclore actual se identifica el lugar con el lago de Sanabria, influyente por otra aparte en la literatura española en cuanto que se hace eco de las leyendas Unamuno en *San Manuel Bueno, mártir*. La localización viene refrendada por la tradición recogida por Luis Cortés Vázquez (1948) en la zona.

tarlo con otros libros de caballerías; la combinación y heterogeneidad de sus materiales le suscitaba cierto rechazo, al tiempo que la misma diversidad propiciaba un mayor grado de satisfacción investigadora. En este mismo sentido, la disparidad de sus materiales contrastaba con la monotonía compositiva de otros libros representativos de las series posteriores:

> No es libro de caballerías puro, sino un libro de transición en que se combinan lo caballeresco, lo didáctico y lo hagiográfico. Esta rara combinación daña al efecto artístico, pero agrada al investigador curioso y hace menos fatigosa su lectura que la de otras obras de su género. Hasta la ranciedad y llaneza de su estilo le pone a salvo de la retórica amanerada y enfática que corrompió estos libros desde la cuna (*Orígenes,* I: 314).

III.2. El *Amadís*, la primera novela idealista

En el prólogo a la edición veneciana del *Amadís* (1533), Francisco Delicado añadía un interesante prólogo en el que destacaba la perfección del protagonista. Su autor lo había pintado maravillosamente, pues los autores, artistas e historiadores tenían licencia para realizar sus obras «*en todo y a todo hermosas*». La declaración teórica de Francisco Delicado presentaba al héroe como paradigma perfecto en la vida, en la guerra y en el amor; su autor no había reflejado exactamente la realidad, sino que la había hermoseado de acuerdo con su potestad creativa. Unos años más tarde, un hidalgo manchego enloquecido por la lectura de los libros de caballerías, en su conversación con Sancho señalaba el modelo más excelso de comportamiento:

> sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo […] Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos (Cervantes, 2004: I, XXV, 300).

Sería relativamente sencillo acumular otras citas similares en las que se identifica al héroe con la perfección caballeresca, aspecto primordial para la recepción de la obra y para adentrarnos en la interpretación del crítico santanderino:

> El autor del *Amadís*, sobre todo, digno de ser cuidadosamente separado de la turba de sus satélites, hizo algo más que un libro de caballerías a imitación de los poemas del ciclo bretón: escribió la primera novela idealista moderna, la epopeya de la fidelidad amorosa, el código del honor y de la cortesía, que disciplinó a muchas generaciones (*Orígenes,* I: 200).

En esta obertura inicial, Menéndez Pelayo sintetiza los principales ejes de su análisis: el libro se inserta en una tradición anterior a la que imita y supera, la materia de Bretaña, y representa la primera novela idealista cuya importancia radica en su novedad artística y en su influencia social. Dada la extraordinaria valoración que le merece, desde el principio trata de separarla de «*la turba de sus satélites*», es decir del resto de los libros de caballerías, a la mayoría de los cuales desprecia. Su interpretación idealista no correspondía sólo a una clave decimonónica, como he tratado de reflejar con la cita de Delicado, pero en el contexto del siglo XIX se teñía de unos significados remozados durante el Romanticismo.

III.2.1. La renovación interpretativa

Como ya he señalado, en el Romanticismo se renovaron y actualizaron las claves explicativas de la literatura caballeresca; al mismo tiempo, como se lamentaba don Marcelino, la bibliomanía inglesa se empeñaba en buscar sus raros ejemplares encareciendo sus precios, pero «*el elegante compendio del "Amadís" que en 1803 dio a luz el laureado poeta Roberto Southey, uno de los corifeos de la escuela de los lagos, brotó de un impulso artístico serio y es acaso la mejor traducción del "Amadís" en ninguna lengua*» (*Orígenes*, I: 386)[48]. De esta versión realizó una extensa reseña Walter Scott en 1803, en la que destacaba cómo su fama se había extendido en distintos países de Europa, aunque el conocimiento del personaje, con la excepción de un público restringido, no se debía a la lectura de la obra que protagonizaba, sino paradójicamente a la amplia difusión del libro que lo ridiculizaba, el *Quijote*. Pese a esta situación, se atisbaban nuevos tiempos que supondrían la revitalización del héroe

[48] En su versión se había tomado ciertas licencias en cuanto que había aligerado pasajes del texto de Rodríguez (Ordoñez) de Montalvo. Los criterios aplicados en la traducción del original español implicaban su actualización. Significativamente el mismo Southey tradujo pocos años después (1807) el *Palmerín de Inglaterra*, buena prueba de que la nueva valoración en algunos aspectos todavía depende de la estela cervantina.

(Scott, 1803: 109). Valoraba positivamente la «story», la configuración de los personajes, el buen gusto y alto espíritu del texto, cualidades que atribuía a una supuesta procedencia francesa. En su argumentación aludía al «*the usual progress of romantic composition*» (Scott, 1803: 116), es decir el progreso del «romance», cuyas características se concretaban en el adjetivo «romántico». En definitiva, en el libro confluían rasgos «romancescos», «románticos», que posteriormente han definido el período histórico.

La más tardía revalorización de la obra en España también debe entenderse en idéntica clave. Menéndez Pelayo señala la existencia de tres ediciones modernas, Madrid, 1838, Barcelona, 1847-1848, en el *Tesoro de Autores ilustres*, de Oliveres[49], y Madrid, 1857, en la colección de Rivadeneyra, a cargo de Gayangos, quien definitivamente la introducía en el canon literario español dado el prestigio de la BAE, su difusión y sus continuas reediciones (al menos, en 1874, 1909, 1919, 1925, 1931, 1950 y 1963).

Los años cuarenta resultaron propicios en el ambiente cultural español para el acercamiento a unos textos antiguos que se proyectaban sobre los nuevos géneros. En las sesiones celebradas en el Ateneo español de Madrid el 25 de enero de 1839, según recoge el *Seminario Pintoresco Español*, se discutió sobre el «*Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas caballerescas*». Medio siglo más tarde, la proyección también resultaba evidente para Menéndez Pelayo, quien veía en la novela histórica de Walter Scott «*la más noble y artística descendencia de los libros de caballerías*» (*Orígenes*, I: 465). Para valorar en su justa medida el paralelismo, recordaré que don Marcelino tenía en la más alta consideración al escritor escocés, a quien consideraba maestro no igualado y quizás insuperable, Homero de una nueva poesía heroica.

La personalidad de don Marcelino resulta difícil de explicar sin atender a su profundo conocimiento de la cultura clásica, lo que se percibe en sus numerosas comparaciones, con independencia de su origen: en el *Partinuplés* se advierte «*un color clásico muy marcado*», en el *Tristán* las orejas del rey Marco son parangonables a las de Midas, el arco del héroe es infalible «*como el de Céfalo. Y hasta la muerte de Iseo sobre el cadáver de Tristán recuerda la de Enone sobre el cadáver de Paris*» (*Orígenes,* I: 257), Beatriz, la mujer del Caballero del Cisne se comporta cual otra Psiquis (*Orígenes,* I: 248). Pero nuestro autor también había asumido unos arraigados sustratos románticos

[49] Esta edición debemos añadirla a la utilísima e imprescindible bibliografía de Eisenberg y Marín Pina (2000).

que no se limitaban a ideología y métodos, aprendidos de sus maestros barceloneses. Repercuten sobre sus gustos estéticos, se perciben en menor grado que los clásicos y se dejan entrever en el tratamiento de la materia de Bretaña, concretados en la exaltación de un espíritu poético, no bien definido, pero relacionado con el idealismo y la nobleza de comportamiento. Esta es, a mi juicio, una de las claves de su interés por el *Amadís*, sobre el que había escrito previamente (1887) un artículo destinado al Diccionario Enciclopédico Hispano Americano de Montaner y Simón por el que había cobrado diez duros. «*Creo que a nadie pagan más, y yo me doy por bien pagado, aunque no estoy descontento de mis artículos*» (*Epistolario*, VIII: 496). Prueba de ello será que en los *Orígenes* retomará buena parte de sus ideas.

III.2.2. Novedad bibliográfica

En la primera información sobre la novela, ya proporciona unos datos editoriales por entonces novedosos en España: señala la primera edición conocida, la de Zaragoza, Jorge Coci, 1508, «*descubierta en estos últimos años*» (*Orígenes*, I: 315). Había sido descrita por Brunet en el Suplemento (1878) de su famoso *Catálogo,* pero don Marcelino se basaba en información del librero londinense Quarich (febrero de 1895), quien tasaba la obra en 200 libras, sin que supiera su paradero posterior[50]. La noticia era importante por cuanto adelantaba en más de diez años la primera conocida hasta entonces, la de Roma de 1519. Ahora bien, Menéndez Pelayo ya en su programa de oposiciones distinguía entre el *Amadís* primitivo medieval y el impreso de Rodríguez de Montalvo. Del primero se tenían numerosas noticias a través de la literatura, en especial de la poesía cancioneril, pero también de la escultura, de la que mencionaba la figura de un perro llamado Amadís representado a los pies de la estatua yacente de Lorenzo Suárez de Figueroa, muerto en 1409, citado por Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca* de 1844[51]. Incluso de la pintura recordaba un

---

[50] Muy poco después fue comprada por The British Museum, en donde se conserva en la actualidad, con la signatura C. 20. e. 6. En las adiciones posteriores ya conoce su nueva localización. Para las vicisitudes de la obra, véase ahora el excelente seguimiento detectivesco realizado por Víctor Infantes (1999-2000) como prólogo a la edición facsímil del texto de 1508.

[51] La misma referencia «monumental» la comentaba Juan de Valera (1875), en su reseña al libro de Braunfels (1877), pero su conocimiento lo debía a información oral de Aureliano Fernández-Guerra (Valera, 1961: 483). La anécdota resulta un buen indicio que refleja unas actitudes críticas bien diferentes.

cuadro mencionado por Pablo de Céspedes en el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604), autor que había estudiado en la *Historia de las ideas estéticas*[52]. Todos los datos apuntaban a la existencia de un primer *Amadís* en tres libros, como había indicado Gayangos, pero nuestro crítico no extraía ninguna conclusión segura de la documentación examinada, ni sobre su autor ni sobre la lengua de su escritura. No descartaba la existencia de un original proveniente del Oeste o del Noroeste de España, a su juicio, por motivos más profundos que unos datos superficiales:

> Domina en él un idealismo sentimental que tiene de gallego o portugués mucho más que de castellano: la acción flota en una especie de atmósfera lírica que en los siglos XIII y XIV sólo existía allí. No todo es vago devaneo y contemplación apasionada en el *Amadís*, porque la gravedad peninsular imprime su huella en el libro, haciéndole mucho más casto, menos liviano y frívolo que sus modelos franceses; pero hay todavía mucho de enervante y muelle que contrasta con la férrea austeridad de las gestas castellanas (*Orígenes*, I: 346-347).

Diversos escritores del siglo XIX, comenzando por Gil de Zárate, se inclinaron a pensar en la existencia de un original primitivo castellano, impulsados a veces por razones «patrióticas». Implícitamente, Menéndez Pelayo diferencia entre este tipo de motivaciones producto de los «*apasionamientos y prevenciones nacionales*» (*Orígenes,* I: 314), carentes de solidez argumental, de la equiparación entre literatura y carácter nacional, vigorosa desde el Romanticismo y uno de sus cimientos metodológicos, sin que en ningún momento se pusiera en duda, pese a provocar numerosas contradicciones. Desde estas premisas, ahora indicaba tres rasgos: su espíritu poético, idealista, que carecía de la frivolidad francesa y contrastaba con la gravedad castellana. Todavía añadirá otro más, la ausencia de referentes épico-históricos característicos de la epopeya castellana y representativos de sus esencias literarias.

Tan importante como la autoría eran las fuentes del libro, pues a través de ellas podía penetrarse «*en el misterio de su concepción y apreciar su peculiar carácter*» (*Orígenes,* I: 336). Retomaba la escasa bibliografía anterior, entre la que destacaba la tesis de Baret, quien había señalado tres

[52] Para los testimonios conservados de tapicerías amadisianas, véase Pinet (2006).

estratos en el Amadís: 1º un relato primitivo, de origen bretón, perdido para siempre; 2º la imitación acentuada del *Tristán* y sobre todo del *Lancelot*; 3º un elemento original que abarcaba la composición general (Baret, 1873: 97). Menéndez Pelayo suponía que su autor conocía los cantos gaélicos, sin que sugiriera ningún libro en concreto, incrementaba los paralelismos con otras obras, al tiempo que matizaba la influencia del *Tristán*, la más profunda, purificada en el *Amadís*. Pero «*cuando el autor se resbala, aunque ligeramente, en la parte erótica de su libro, es por la mala influencia de sus modelos*» (*Orígenes,* I: 338). En definitiva, subrayaba la originalidad de un texto que conservaba parte del halo poético de sus antecedentes, pero que carecía de la intensidad de su verdor francés.

Theófilo Braga había tratado de explicar el origen «orgánico» del *Amadís*, es decir su evolución respecto a unas formas anteriores, entre las que señalaba su «*rudimento agiografico da lenda latina*» y estas tres: «*1º. A fórma de* "*Cantilena*" *anonyma, ou Lai. 2º. A fórma cyclica de* "*Gesta*"*, ou poema de aventuras. 3º. A fórma em prosa de* "*Novella*"» (1873: 46). Don Marcelino desmontó cuidadosamente cada uno de los puntos de su explicación, a los que concedió una cierta extensión que no se explica por su importancia intrínseca; ahora bien, su refutación le servía de punto de partida para lanzar una hipótesis radicalmente distinta, mucho más inteligente: el *Amadís* es la primera novela moderna, en cuanto narración extensa en prosa, concebida y ejecutada como tal. Los poemas de origen bretón derivan de los relatos épicos, se agrupan en grandes ciclos y forman todos juntos un mundo poético surgido en el contacto de dos razas, la céltica y la francesa. Por su parte, el *Amadís* tiene unidad orgánica, de acuerdo con una fábula sabiamente combinada, obra de arte personal y de maduro artificio. Complementariamente, los poemas de la Tabla Redonda en un principio habían sido cantados antes de ser leídos; «*la forma prosaica es lo que marca el principio de su decadencia y el advenimiento de un nuevo estado social*» (*Orígenes,* I: 351). Por el contrario, el *Amadís* ha sido escrito para su lectura y sólo ha existido como novela en prosa, sin que la transformación de Montalvo le restase su sabor arcaico:

> Esa sabrosa mezcla de ingenuidad y artificio, de candor primitivo y de afectación galante que hay en el *Amadís* actual, y no es el menor de sus encantos, debía existir ya, a lo menos en germen, en la obra original. Montalvo, que era un prosista de mucho talento, pudo exagerar la retórica del *Amadís* conforme al gusto de su tiempo, pero no inventarla por completo (*Orígenes*, I: 351).

Frente al evolucionismo de las formas promovido por Braga, Menéndez Pelayo defendía una tesis opuesta: las principales novedades de la obra surgían porque no descendía de la épica, pues había nacido en unas circunstancias culturales, formales y sociales muy distintas. Los materiales anteriores quedaron transformados, para dejar el ideal de la Tabla Redonda refinado, purificado y ennoblecido (*Orígenes,* I: 351). Ahora los personajes heroicos mostraban una ternura de corazón, una delicadeza de sentimiento, unidos a una condición afable y humana, «*rasgo enteramente moderno*» (*Orígenes,* I: 352). Se había creado un nuevo prototipo amoroso, en cuya descripción se entreve la ideología patriarcal de don Marcelino: la importancia de la mujer equiparaba a Oriana con el héroe, e iba pareja a una falsa idealización que la convertía en ídolo de un culto sacrílego e imposible; las relaciones amorosas provocaban una extravagante esclavitud masculina, cierto afeminamiento. Pese a su idealismo, en el nuevo prototipo erótico el espíritu y la carne tenían su peculiar concupiscencia, peligrosas ambas para las «*almas delicadas*» e inexpertas. El crítico montañés entendía, e incluso asumía, las críticas de los moralistas, pero también reconocía una tendencia moral sana, «*y si en algo se conoce el origen español del autor es principalmente en esta especie de transformación y depuración ética que aplicó a las narraciones asaz livianas de sus predecesores*» (*Orígenes*, I: 354), argumentos que ya había empleado su maestro Milá.

Desde una perspectiva social, la obra reflejaba un orden distinto, ajeno al mundo de los poemas de la Tabla Redonda. Menéndez Pelayo, como previamente Wolf[53], Amador de los Ríos y Milá habían asumido las explicaciones de Durán sobre la falta de arraigo de la literatura caballeresca en España: en nuestro país no había existido durante la Edad Media el mismo espíritu feudal europeo que había propiciado la literatura caballeresca, por lo que ésta constituía una planta exótica traída por extranjeros. Ahora bien, don Marcelino trató de conciliar estas interpretaciones con las novedades sociales que incorporaba el *Amadís*: había sido escrito ahora en «*tierra castellana o portuguesa*»[54]. En el libro, pleno de espíritu monárquico,

---

[53] Wolf había reseñado la obra de Durán en 1852, trabajo que había refundido para su *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin: A. Asher & Co., 1859, traducidos al español por Unamuno y anotados y ampliados por Menéndez Pelayo (1895).

[54] Según Wolf, las novelas de Amadís habían nacido en el suelo español, «*pero no hasta el siglo XVI, cuando ya hacía largo tiempo que había dejado de vivir el genuino espíritu feudal caballeresco, por lo tanto, sin base alguna histórica ni popular*» (1895: II, 238).

«*la institución real aparece rodeada de todo poder y majestad, sirviendo de clave al edificio social, y en que los deberes del buen vasallo se inculcan con especial predilección*» (*Orígenes,* I, 356). Reflejaba la disolución del ideal caballeresco y el advenimiento de un estado Nuevo, la monarquía renacentista[55]. Ya no se explicaba en contraposición radical con los héroes castellanos, como hacía Durán, sino desde una perspectiva históricamente más matizada, en consonancia con los cambios sociales:

> Mientras la caballería era una realidad social, no hubo necesidad de idealizarla; por eso son tan realistas, tan candorosos y a veces tan prosaicos sus verdaderos poetas, en quienes lo sublime alterna con lo trivial. Cuando la institución empezó a descomponerse, no fue posible ya esta infantil simplicidad (*Orígenes*, I: 352).

El *Amadís* conservaba algunos defectos de la procedencia de sus fuentes como la abstracción idealizadora, las quiméricas aventuras emprendidas, la absoluta idealización de la mujer, todas ellas tamizadas por haber sido creado *ex novo* y de forma original en la Península, lo que implicaba la aportación de numerosas novedades, sociales, artísticas e incluso morales. El género foráneo se había nacionalizado *mucho*, hasta el punto de parecer nuevo a las mismas gentes que lo habían transmitido. En su análisis, fijaba sus principales líneas estructurales; asimismo el examen individualizado de sus libros, herencia que hemos asumido en tiempos modernos (Cacho, 1979; Avalle-Arce, 1990) le permitía señalar las novedades, y comentar sus posibles fuentes; destacaba los episodios capitales, sagazmente seleccionados, y las transformaciones del texto, del que por diversas razones el libro cuarto le parecía el más retórico y el menos trabado, el más prescindible.

En su conjunto, el autor había combinando y depurado ingredientes ya conocidos y todos de procedencia céltica y francesa, cuyo resultado final fue la creación de «*un nuevo tipo de novela más universal que españo-*

---

[55] Canalejas diferenciaba entre los libros de caballerías modernos renacentistas y la producción medieval, representada por los poemas caballerescos relacionados con los ideales de raza y nacionalidad. «*No eran los poemas caballerescos, sino los libros de Caballerías los que debían satisfacer y llenar la aspiración ideal del arte verdaderamente moderno; y al decir los libros de Caballería, claro es que pongo la atención en el prototipo y modelo, en el inspirador fecundo de aquella gloriosas dinastías, en el inmortal Amadís de Gaula*» (Canalejas, 1878: 168).

la, que en poco o en nada recuerda el origen peninsular de su autor, pero que por lo mismo alcanza mayor trascendencia en la literatura del mundo» (*Orígenes,* I: 200). En función de los rasgos destacados, prevalecía su origen gallego o portugués, e incluso castellano, o ahora universal, si bien estas aparentes contradicciones incluso podrían conciliarse en función de sus distintos estratos, pero no me adentraré en estos senderos marcadamente ideológicos por más que pasaran por premisas metodológicas.

Sea como fuere, es bien cierto que su condición idealizante, sólo en apariencia ahistórica, facilitó su extraordinaria difusión, en cuyo examen Menéndez Pelayo dejó muestras de su asombrosa erudición que le permitía moverse con comodidad en las principales literaturas europeas. Si el *Amadís* medieval se transformó gracias a la labor de Rodríguez de Montalvo, el análisis de Menéndez Pelayo también modificó el legado crítico anterior, en el que se vislumbran nuevas orientaciones en la valoración del libro de Montalvo. Por ejemplo, según Juan de Varela la obra representaba «*la transición de la epopeya objetiva a la subjetiva o psicológica novela moderna*» (1961: 494), mientras que Canalejas proyectaba su modernidad sobre el Renacimiento: «*Amadís expresa la idealidad, el purísimo concepto de la perfección en lo humano, la noble y hermosa representación del alma, según el divino arquetipo, olvidando los ideales de raza o nacionalidad que habían mantenido el vigor y la perseverancia en los siglos medios*» (Canalejas, 1878: 187)[56]. Dejando al margen la metodología, los puntos de partida y los prejuicios, don Marcelino renovó por completo la visión del *Amadís*. Sus premisas difícilmente serían sostenibles en la actualidad, pero buena parte de sus observaciones literarias todavía siguen teniendo plena vigencia.

¿Por qué Menéndez Pelayo tuvo ese entusiasmo por la obra, si era el modelo seguido en una serie que rechazaba? Por su originalidad, por su

---

[56] Significativamente, las opciones adoptadas por Canalejas casi siempre son opuestas a las de don Marcelino, como también sucedía ideológicamente. Fue profesor suyo, y representaba una opción krausista después reconvertida. «*Canalejas, naturaleza antikrausista, espíritu ávido de novedad, amplificador y oratorio, rápido de comprensión, brillante y algo superficial, había errado ciertamente el camino; su puesto estaba entre los eclécticos o espiritualistas franceses y no en el antro de Trofonio en que, para desgracia suya, le hizo penetrar Sanz del Río. Y, aunque fue de sus discípulos más queridos, los krausistas legítimos le han mirado de reojo, teniéndole por un filósofo de la* "*Reue de deux Mondes*"*, que se abatía hasta escribir claro y leer otros libros que la* "*Analítica*"*; pecado nefando en una escuela donde nadie leer, porque todo lo ven en propia conciencia*» (*Heterodoxos*, II: 954). La contextualización del pensamiento de don Marcelino no solo debe implicar los caminos que elige, sino a los que se opone y rechaza.

combinación de ingenuidad y artificio, por la organización de su fábula y por su estilo: «*el* "*Amadís*" *del regidor Montalvo, único que para la posteridad existe, se levanta como una de las columnas de la prosa española en tiempo de los Reyes Católicos y comparte con la* "*Celestina*" *la gloria de haberla fijado en aquel momento supremo*» (*Orígenes*, I: 368). Todavía había una razón de mayor peso, especialmente simbólica en 1905. En una interpretación que tenía una larga tradición romántica, el *Quijote* no representaba la antítesis, ni la negación de los ideales caballerescos, sino su transfiguración y enaltecimiento, hasta el punto de considerarlo «*el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa*» (*Orígenes*, I: 466). Dicha materia, previamente había sido saneada en el *Amadís de Gaula* presentado y renovado por Menéndez Pelayo, quien también había demostrado sus excelentes dotes de crítico literario.

III.3. Las novelas catalanas

III.3.1. «*Curial e Güelfa*»

La novela catalana *Curial e Güelfa* (hacia la mitad del siglo XV) prácticamente desapareció del universo literario, sin que se supiera de ella «*hasta su hallazgo en la Biblioteca Nacional de Madrid y que diera las primeras noticias acompañadas de agudos comentarios Manuel Milà y Fontanals*» (Espadaler, 2003: XXVII)[57]. La publicaba por vez primera (1901) con «*eruditas y oportunas observaciones*» Antonio Rubió y Lluch, «*fraternal amigo y condiscípulo*» de Menéndez Pelayo, tras una larguísima gestación, como puede comprobarse en la correspondencia mantenida entre ambos. Nuestro crítico necesariamente debía prestarle cierta atención, si bien sus juicios como lector y como historiador literario no fueron demasiado elogiosos. Siguiendo a su maestro Milá, la proyectaba sobre esa mezcla singular entre el gótico y el renacimiento, que también había aplicado al *Amadís*:

> Tanto por esta mezcla, que para el gusto ecléctico y curioso de ahora no es desagradable, como por el interés que ofrece cualquier texto de

[57] Para la cada vez más numerosa bibliografía de la obra, remito a Gloria Sabaté (2000), a la selección de uno de sus mejores conocedores, Espadaler (2003), y a los suplementos bibliográficos de la revista *Tirant*, <http://parnaseo.uv.es/Tirant>.

> lengua catalana, ya que son relativamente pocos los que han logrado salvarse del naufragio, merece el *Curial*, a pesar de la afectación y mal gusto de muchos trozos y del poco interés de la narración, la solicitud con que ha sido impreso y las investigaciones que se hagan sobre sus fuentes (*Orígenes,* I: 392).

Los antecedentes de la novela debían resultar claves para la interpretación de una obra que ofrecía múltiples problemas, el primero de ellos, el genérico. Don Marcelino la incluía entre la literatura caballeresca en especial por el libro II, lleno de combates, criterio que ha prevalecido hasta nuestros días (Piera, 1998), pero la asimilaba también a la novela erótico-sentimental, tanto por su contenido como su conexión con la *Fiammeta* de Boccaccio. Por otra parte, le resultaba sospechosa su procedencia; la obra tenía unos claros sustratos catalanes, algunos de ellos muy reveladores, como la exaltación del valor combativo y la generosidad de Pedro III el Grande. Pese a todo ello, pensaba en una procedencia foránea, por lo que se planteaba su posible relación con un libro de entretenimiento que corría por Flandes, llamado *Curias et Floreta*, citado por Luis Vives entre las obras que no debían leer las doncellas[58]. No se trataba de una obra española, sino a su juicio francesa.

Ahora bien, Menéndez Pelayo partía de una hipótesis falseada por una transcripción errónea de su título, pues la obra aludida corresponde a *Turias et Floreta*, es decir *Turias ende Floreta,* Brussel, [*Thomas van der Noot*], 1523, una secuela de la *Historia del rey Canamor y de Turián su hijo*. La referencia de Vives apuntaba a un *Curial* preexistente, pero no eran los únicos datos encaminados en la misma dirección: las fuentes llevaban a don Marcelino al mundo italiano del mismo modo que el centro novelesco, la corte de Monferrato. Finalmente, el intermedio clásico del sueño de *Curial* en el Monte Parnaso, donde tiene que dilucidar la verdad de Homero en relación con la guerra de Troya, le parece un pedantesco alarde del autor para mostrarse muy leído en la *Crónica* de Guido de Columna.

Bien es cierto que solo en tiempos recientes se han propuesto importantes claves culturales, literarias y políticas que permiten explicar coherentemente el *Curial*, entonces recién aparecido. Don Marcelino estaba bien alejado de su estética narrativa y de su estilo curialesco, y

---

[58] En la traducción castellana de *Institutione feminae christianae* realizada por Beltrán sigue apuntándose la conexión: «"*Curial y Floreta*" *tal vez tenga relación con la novela catalana del s. XV* "*Curial y Güelfa*"» (1994: 67, nota 84).

además no supo hallar nuevas directrices que ayudaran a su compleja interpretación. La cita de Vives, además, le conducía a unos derroteros inadecuados.

III.3.2. El «*Tirant lo Blanc*»

En la carta dedicatoria del *Tirant lo Blanc*, el caballero Joanot Martorell se dirige al serenísimo príncipe don Fernando de Portugal, «*senyor rey spectant*», para ofrecerle el libro. La historia está redactada en lengua inglesa, por lo que don Fernando le ha solicitado que la vierta al portugués («*e a vostra il·lustra senyoria sia stat grat voler-me pregar la girà en lengua portoguesa*»), pues Martorell había estado algún tiempo en Inglaterra y debería conocer el idioma mejor que otro. Joanot no solo lo traduce del inglés al portugués, sino de éste al valenciano, para alegría de sus compatriotas («*per ço que la nació d'on yo só natural se'n puxa alegrar*»). El colofón de la *princeps* (1490) añadía importantes datos complementarios: Mossèn Martí Joan Galba habría vertido la cuarta parte final también del portugués al valenciano, a petición de Isabel de Lloris.

Estos paratextos fueron decisivos en su interpretación decimonónica, pues estaba en juego nada menos que la autoría, la lengua y la nacionalidad de su primitiva escritura, rasgos fundamentales en la crítica de la época y que me servirán inicialmente de hilo conductor de mi tarea. La clásica bibliografía de Martín de Riquer (1979) y el excelente repaso de Rafael Mérida (2006) constituyen guías imprescindibles que tendré muy en cuenta[59], con breves adiciones, fundamentalmente referidas a las opiniones de Gil de Zárate y de Durán, importantes las dos primeras por su difusión y en el segundo caso también por su autoridad.

Clemencín, tanto en su rescatada *Biblioteca de Libros de Caballería* (1805) como en sus Anotaciones al *Quijote* (1833-1839), suponía cuatro etapas en su transmisión: a) en la primera, el *Tirant* se remontaría a un original portugués perdido, cuyo autor podía haber sido Martorell; b) él mismo habría traducido los tres primeros volúmenes al valenciano; c) Galba había traducido la última parte al valenciano; d) se desconocía el autor de la versión castellana. Eliminaba la intermediación inglesa, mientras que conservaba la portuguesa, lengua caballeresca por excelencia

[59] Véase ahora Beltrán (2006). La numerosa bibliografía de la obra puede consultarse en la revista *Tirant*, <http://parnaseo.uv.es/Tirant>, dirigida por Rafael Beltrán, que incluye periódicas actualizaciones.

en la tradición como asiduamente tenemos ocasión de comprobar. En este caso concreto, el hipotético texto perdido pretendía justificarse también por la conexión entre Martorell y don Fernando, cuya casa se había relacionado con la autoría del *Amadís*, y por la declaración final de que Galba había tenido que trasladar al valenciano un texto escrito en la lengua del país vecino. Por otra parte, Clemencín había leído la obra en italiano y en francés por la rareza de los testimonios hispánicos, dato importante porque la mayoría de los críticos del siglo XIX difícilmente pudieron acceder ni al texto catalán ni al castellano[60], lo que propiciaba alguna equivocación advertida por Menéndez Pelayo, como la posible influencia del *Amadís* en el *Tirant* porque en el texto francés habían convertido a Morgana en Urganda[61]. Esta dificultad de lectura no evitaba que los más variados estudiosos opinaran sobre la obra, como sucede con Gil de Zárate y con Durán.

El primero desarrollaba unos sensatos razonamientos sobre la condición extranjera del *Amadís* y del *Tirant*, dirigidos, claro está, a defender sus premisas «nacionalistas»:

> sabido es que era costumbre en todos los autores de tales libros el decir que los traducían de manuscritos extranjeros; ninguno colocaba a los personajes en su propio país, sino en tierra estranjera; y por último, el ejemplos de los Artuses, Lanzarotes y caballeros de la Tabla Redonda inclinaría a los autores a colocar a sus héroes en lo que debió ser para ellos el suelo clásico de la caballería andante. Todas estas son también razones para sostener el origen español de estas historias. Comoquiera que sea, Amadís de Gaula y Tirante el Blanco, así que por las traducciones castellanas fueron conocidos, hicieron olvidar todas las demás ediciones que había en otros idiomas, sirvieron de modelo, y han quedado siempre como los mejores libros de su especie (Gil de Zárate, 1844: III, 188-189).

Los mejores libros de caballerías salvados por Cervantes no podían proceder del extranjero, como tampoco el *Palmerín de Inglaterra*, que atri-

---

[60] Así, Varnhagen utilizó el texto italiano (1872: 112). Los cuatro volúmenes de versión catalana editada por Aguiló se publicaron entre 1873 y 1905. Martín de Riquer reeditó la primera edición moderna del texto castellano entre 1947 y 1949.

[61] «*Pero en el texto catalán no hay semejante cosa: la hermana de Artús, que va en demanda suya a Constantinopla y le desencanta por medio de un rubí de mágica virtud, no es Urganda, sino el hada Morgana*» (*Orígenes,* I: 399). Véase Mérida (2006: 111-120).

buía a Luis Hurtado[62]. Mediante mecanismos aparentemente «científicos», el nacionalismo literario rescataba para mayor gloria de las letras castellanas (españolas) unos libros que se acomodaban a las peculiaridades previamente definidas de la nación, que a su vez se reflejaban en la literatura. Ahora bien, al mismo tiempo coexistían opiniones muy divergentes sobre la tradición, como nos muestra Agustín Durán. El crítico madrileño partía de la carencia en Castilla de una auténtica feudalización, por lo que en su opinión los libros de caballerías no eran más que producto de modas literarias; por otro lado reducía las opciones de escritura del *Tirant* al castellano y al catalán, punto de partida que posiblemente no sea suyo, para concluir lo siguiente:

> Se duda si el *Tirante el Blanco* se escribió primero en catalán o en castellano; mas si se atiende al espíritu que en él domina y el giro de las ideas que contiene, más parece un libro hijo de los narradores lemosinos, creación del ingenio feudalizado de los trovadores, que no obra de la moda facticia que produjo los Amadises (Durán, 1945: XXIV, nota 17).

La brevedad de su exposición impide conocer con exactitud su alcance interpretativo, pero de acuerdo con su propuesta el *Tirant* resulta singular como producto de una sociedad feudalizada, diferente de la que produjo una moda literaria facticia, vale decir no natural, como la de los amadises. Sea como fuere, ninguno de los modelos representaba las auténticas características españolas.

Podemos sospechar que Agustín Durán no conocía de primera mano ni el *Tirant* ni el *Tirante*; por el contrario Pascual de Gayangos confiesa haber visto y leído varias veces el original catalán en el Museo Británico, «*en una nota que parece la continuación implícita de otra del comentarista del* "*Quijote*"*, en torno al desahucio de las bibliotecas españolas*» (Mérida, 2006: 142). Por vez primera la obra salía de los restringidos círculos de los catálogos internacionales de bibliotecas o libreros y se integraba «*en un volumen que, aunque de manera heterodoxa desde nuestra perspectiva, lo vinculaba a un ámbito literario algo más afín a su origen y que logró una enorme difusión*» (Mérida, 2006: 143). En relación con su posible traduc-

[62] La autoría provenía de una aguda observación de Salvá, quien había interpretado unos versos acrósticos del poema inicial de la versión castellana; sin embargo, la atribución solo es válida para esa poesía.

ción del portugués, reproduce casi textualmente las palabras de Gil de Zárate, con algunas variantes que demuestran un mejor conocimiento:

> sabida la invariable costumbre de los escritores de este género de libros, quienes, sin excepción alguna, que sepamos, pretendieron siempre haber hallado sus originales en lengua caldea, griega, húngara e inglesa, no hay razón alguna para suponer que el escritor valenciano fuese más verídico en esta parte de lo que lo fueron el autor o refundidor del *Amadís de Gaula*, el de la continuación de *Tristán de Leonís*, el de *Oliveros y Artús*, y otros que le precedieron (Gayangos, 1874: XLVI).

Amador de los Ríos realizó el «*primer estudi seriós sobre el* "*Tirant*"» (Riquer, 1979: 100). Resumía las líneas argumentales, aportaba novedades interpretativas y esgrimía razonamientos sobre la autoría que quizás provengan tanto de Gayangos como de Gil de Zárate, del que había sido colaborador y con quien tenía una estrecha relación: «*no es posible tomar en serio lo de la versión del inglés, perdiendo por tanto toda su fuerza lo relativo a la portuguesa, y más aún lo tocante a la originalidad de la obra*» (Amador, 1865: VII, 387). También imprime un nuevo rumbo al camino entreabierto de Durán, pues con unos más sólidos fundamentos proyectaba la obra sobre el transfondo histórico de Roger de Flor, inmortalizado por Ramón Muntaner:

> Revelaba el libro de Martorell un sentimiento, que no podía dejar de tener raíces en el suelo de Aragón, bastando para dominar y dar carácter a toda su obra; consideración suficiente en nuestro juicio a legitimarla, alejando más y más la hipótesi, que le da nacimiento en las regiones occidentales de la Península Ibérica (Amador, 1865: VII, 391).

En definitiva, los principales críticos habían aceptado la hipótesis de Gil de Zárate, quien había iniciado su interpretación moderna poniendo en duda unas declaraciones prologales consideradas como mero artificio literario[63]. Por mi parte, añadiré que se avenían bien con el primer ámbi-

---

[63] No obstante, Varnhagen veía en la obra «*não só o espiritu emprehendedor das conquistas ao norte d'Africa, em que então se empenhaba Portugal, mas tambem o dos descobrimentos mais além*» (1874: 112); lo destaco porque la aventura africana ha suscitado recientemente varios trabajos y puede plantearse desde la óptica política de su destinatario (Espadaler, 2003), lo que no tiene nada que ver con los orígenes de la obra.

to espacial en donde al comienzo se desenvolvía el héroe (Inglaterra), con la lengua del destinatario de la obra, el infante don Fernando de Portugal, y con la nacionalidad de Martorell. Sorprendentemente Menéndez Pelayo dio un giro a esta tradición interpretativa, planteando el problema de la autoría en unos términos similares a los de Clemencín, si bien con un grado de complejidad muchísimo mayor.

En su opinión, Martorell escribió el texto en portugués y tradujo las tres primeras partes al valenciano; Galba vertió la cuarta parte también del portugués, pero dudaba de su responsabilidad autorial, que a lo sumo podría afectar a episodios no indispensables para el desarrollo de la obra[64]. Las declaraciones prologales no constituían ninguna superchería, ya que Martorell se confesaba responsable de ambas versiones. «*Si todo esto es invención, ¿qué podía ganar el libro con ello?*» (*Orígenes,* I: 396). Pero incluso iba todavía más lejos; se planteaba la veracidad de su procedencia inglesa: se advertían indicios de la presencia del autor en la Gran Bretaña y se localizaban relatos que parecían tomados de ese país. Así, la historia de Guillem de Varoych procede del Guy de Warwyck, del mismo modo que la «*misma leyenda del dragón de Cos, más que aprendida en las playas del Mediterráneo, parece trasladada del libro fantástico de John de Mandeville*» (*Orígenes*, I: 397). Por otro lado, tampoco cabía dudar de la tradición cultural, política y literaria del libro, que retoma el *Libre del orde de Cavaleyria* de Ramón Llull y no podía haber sido escrita más que por un súbdito de la Corona de Aragón. Para conciliar tan diversas hipótesis, propone un primer esbozo más caballeresco y moral cuyos gérmenes Martorell pudo encontrar en Inglaterra.

> Pero en seguida cambió de rumbo, acaso por haberse trasladado desde las brumas de Inglaterra a las risueñas costas de Portugal: la musa del realismo peninsular le dominó por completo, y los ejemplos venidos de Italia, especialmente el de Boccaccio, cuyos libros estaban entonces en su mayor auge, hicieron que este realismo no fuese siempre tan sano y comedido como debiera (*Orígenes,* I: 399).

De acuerdo con las premisas de un realismo español prototípico hubiera sido mucho más fácil eliminar las posibles intermediaciones inglesas y portuguesas. Sin embargo, las mantiene como resultado de un pro-

---

[64] En la actualidad cada vez son más los críticos que marginan la labor autorial de Galba. Véase ahora Torró (2006).

ceso en el que trata de conciliar las deducciones científicas con unas premisas ideológicas, plenas de contradicciones. En la explicación del ciclo artúrico ciertas costumbres de los reinos de Portugal y Galicia se hacían proceder de los brumosos sustratos bretones, mientras que ahora Martorell se había contagiado en Portugal de un espíritu realista. Podrían conciliarse las diversas hipótesis a partir de la coexistencia de sustratos de diferente calado, pero no me adentraré en interpretar apriorismos ideológicos y estéticos perceptibles también en la naturaleza de ese realismo. En la Península dominaba el «sano», porque ciertos modelos «insanos» procedían de Italia. Le parecían aborrecibles unas escenas amorosas que no dejaba de describir, y que incluso calificaba de «molinosismo erótico», en definitiva heterodoxas y heréticas, hasta el punto de que Molinos, por cierto también originario del reino de Aragón, un zaragozano, había sido acusado «*de haber defendido la licitud de los actos carnales y cometídolos él mismo*» (*Heterodoxos,* II: 187).

La grandeza de Menéndez Pelayo no radica precisamente en sus presupuestos metodológicos, ni ideológicos, compartidos por otros críticos y por lo general expresados claramente –no muy sistemáticos–, del mismo modo que sus gustos y rechazos. Desde dichas premisas, incorpora nuevos datos que enriquecen la interpretación literaria del *Tirant*, especialmente interesantes para situar la obra ante una herencia cultural (las famosas fuentes, muchas de las cuales se señalan por vez primera), para calibrar la importancia del desplazamiento de la acción hacia el Mediterráneo, para analizar las características de la obra, sus modelos literarios e históricos, su éxito posterior, y para valorarla adecuadamente.

Si ya Amador iniciaba su análisis literario, don Marcelino le dedicaba unas páginas novedosas, que en el fondo reflejaban la asunción estética y moral de una perspectiva cervantina, como ya había sucedido con Clemencín, con Gayangos y con Amador de los Ríos. En su apasionado análisis, trataba de explicar las ambiguas frases de Cervantes sobre la obra, por un lado de alabanza y por otro de crítica. Se identificaba con ambas, y entre las primeras podemos destacar las siguientes: a) el empleo de un realismo reflejado «*en la vida común*», el amor por el detalle concreto y preciso, etc., es decir la herencia asumida por Cervantes y posteriormente por la tradición decimonónica; b) un nuevo heroísmo, representado por un príncipe prudente que pone su espada al servicio de la cristiandad amenazada por los turcos en Constantinopla, sin dedicarse a vanas quimeras; c) la ausencia de magas y encantadores sobrenaturales que ayuden a un héroe, que, por el contrario, se mueve de acuerdo con unos medios muy racionales. A todas ellas añadía una pos-

terior de raigambre romántica, que subyace en el análisis de algunos textos bretones: unos sublimes ideales artísticos, expresados en la escena final en la que Carmesina expira de dolor, abrazada al cadáver de su marido, una «*esfera ideal del arte*» que recuerda el desenlace de los amores de Tristán e Iseo.

Frente a estas facetas positivas, resultan censurables desde la óptica cervantina, interpretada y asumida por Menéndez Pelayo, tres aspectos que reflejaban excesos relacionados con la esfera caballeresca, religiosa y amorosa: a) «*desafíos tan ridículos como el de Tirante con el caballero francés Villermes, batiéndose los dos adversarios en paños menores con escudos de papel y guirnaldas de flores en la cabeza*» (*Orígenes,* I: 400); b) bufonadas en las «*que sacrílegamente se mezcla lo humano con lo divino (por ejemplo, el rezo de la Emperatriz en el capítulo CCXLV)*» (*Orígenes,* I: 400), c) una concepción amorosa que llega a calificar como molinosista y que se refleja en «*un regocijo sensual bastante grosero y lo más contrario que puede haber al ideal caballeresco*» (*Orígenes,* I: 400). Los comportamientos de los personajes, en especial algunos femeninos como las doncellas Estefanía y Placerdemivida, reflejan una «*consumada maestría […] en las artes del lenocinio […], que más bien que en palacios imperiales parecen educadas en la zahurda de la madre Celestina*» (*Orígenes,* I: 401)[65].

Planteado desde la estética de la recepción, ni siquiera para un conservador del siglo XIX le parecían aceptables algunas propuestas novedosas de Martorell, quien deshacía por completo convenciones arraigadas en la literatura medieval: en especial la del decoro, mediante el que los personajes debían comportase de acuerdo a su categoría social y moral. Desde una perspectiva cervantina, como también desde la de nuestro crítico, Martorell había roto unas convenciones cuasi sagradas en cuanto a estamentos, edades y comportamientos: la anciana y lujuriosa emperatriz y el viejo emperador, no menos juguetón que su mujer, se comportaban en clave de comedia, como sucede en otras tantas situaciones de la obra, en las que continuamente se mezclan las tradiciones más diversas.

Del mismo modo que en el *Amadís*, la complejidad de una obra quedaba plasmada también en su reflejo de diversas nacionalidades, desde la primitiva inglesa, hasta la «realista» portuguesa o la «graciosa» valenciana:

---

[65] Desde una perspectiva histórica y literaria el proceso es inverso: algunos personajes de *La Celestina* se comportan como los del *Tirant*, prueba de una gran crisis de valores. Para las analogías, véase ahora Beltrán (2006).

> resultó uno de los libros más catalanes que existen, con cierta indefinible nota de gracia y ligereza valenciana que le da un puesto aparte entre los prosistas de aquella literatura, como a Jaime Roig entre los poetas (*Orígenes,* I: 400).

Por otra parte, exceptuando el prototipo del *Amadís*, los libros de caballerías que le interesaban siempre se apartaban de la serie, por lo que don Marcelino subrayaba sus notas peculiares, que en este caso la crítica posterior ha reiterado con sistematicidad, insistiendo en el espíritu aburguesado de su autor, que de una forma u otra también conducía al *Quijote*:

> No es el Tirante una parodia, sino un libro de caballerías de especie nueva, escrito por un hombre sensato, pero de espíritu burgués y algo prosaico, que no huye sistemáticamente del ideal, pero lo comprende a su manera (*Orígenes,* I: 400).

III.4. El ciclo de los amadises

En el *Discurso preliminar* Gayangos se había extendido ampliamente sobre el ciclo de los amadises, de la mayoría de los cuales proporcionaba noticias bibliográficas y resumía ampliamente sus argumentos. Sólo confiesa no haber leído el *Florisando* de Páez de Ribera, el sexto de la saga, pero tampoco alude a la trama de *Don Silves de la Selva*, escrito por Pedro de Luján y editado en la imprenta de su tío político Domenico de Robertis (1546). No le hicieron falta muchos más datos a don Marcelino para enhebrar su discurso, pues dudo mucho de que se hubiera leído todos los libros de esta «*sarta de continuaciones inútiles y fastidiosas*», «*enteramente artificial, sin lazo íntimo ni principio orgánico*» (*Orígenes,* I: 403); sus personajes, nombres y acontecimientos resultaban cada vez más extravagantes y repetitivos, «*pero con una extravagancia fría y sin arte, que ni siquiera arguye riqueza de invención*» (*Orígenes,* I: 403).

Del mismo modo que había encumbrado el modelo hasta las mayores cimas artísticas, rebajaba sus continuaciones, con la salvedad de las *Sergas*, escritas también por Rodríguez de Montalvo, de las que salvaba su estilo, pero no su plan. En su juicio era más condescendiente que Cervantes: «*el mayor defecto del* "*Esplandián*" *es venir después del* "*Amadís*"*, y suscitar a cada momento el recuerdo de esta obra primitiva*» (*Orígenes*, I: 404). Significativamente, omitía las líneas argumentales de los libros secundarios,

ausencia que trataba de suplir remitiendo a la *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789), a la *History of fiction* de Dunlop (1814) y especialmente al *Discurso preliminar* de Gayangos. En su relación procuraba engarzar los libros e hilvanar sus discontinuidades, al tiempo que proporcionaba algún dato significativo de las obras, en la mayoría de los casos ya previamente consignado por Gayangos, pero no siempre; por ejemplo, del *Florisando* subrayaba cómo el autor desaprobaba los encantamientos de Urganda, información del comienzo de la obra.

Sin embargo, no estaba seguro de la autoría del *Lisuarte de Grecia* (1514) y del *Amadís de Grecia* (1530), creaciones que Gayangos atribuía a Feliciano de Silva:

> de ciertas expresiones contenidas en el prólogo al *Amadís de Grecia*, que conocidamente es obra de Feliciano de Silva, se deduce que este celebérrimo y nunca bien ponderado escritor de caballerías lo fue también de dicho libro [el *Lisuarte*] (Gayangos, 1874: XXVIII).

Las dudas de Menéndez Pelayo surgían por el lapso temporal entre ambas y porque en 1514 «*Feliciano no debía tener edad para escribir tales historias*» (*Orígenes,* I: 406). Por el contrario, el resto de su producción se publicó de forma relativamente continuada a partir de 1530. Para otorgarle la paternidad del *Amadís de Grecia* ponía como condición que coincidiera el *Sueño de amor* (1544) visto por Gayangos en Inglaterra con otro *Sueño* insertado en la novela. «*Hasta entonces procede suspender el juicio y considerar el* "*Amadís de Grecia*" *como anónimo*» (*Orígenes,* I: 410). Poco después rectificaba su afirmación en una nota adicional (*Orígenes*, II: 362-363) tras haber consultado un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional (Sevilla, 1549), no catalogado por Gayangos y cuya descripción incluía. Años más tarde, Henry Thomas (1917) publicaba dicho *Sueño*, conservado en el British Museum, ratificando la autoría de Feliciano, que se extendía también al *Lisuarte*.

Don Marcelino tampoco participaba de la opinión de Gayangos sobre Feliciano de Silva antes transcrita. En la Carta del Bachiller de Arcadia, atribuida con fundamento a Hurtado de Mendoza, descalificaba el *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva. El destinatario de la misiva, el capitán Pedro de Salazar, pese a todos sus méritos, no tenía ni siquiera para almorzar, mientras que el mentiroso Feliciano, como el Obispo de Mondoñedo, «*tuvieron de comer y aun de cenar*» (*Orígenes,* I: 403). Menéndez Pelayo se apoyó en esta referencia, en la que se contraponían las armas y las letras, la historia y la ficción, para perfilar la figura de Feliciano de Silva como si fuera

un nuevo profesional de las letras, con las que obtenía sus buenas ganancias por sus libros:

> Nacieron de un capricho de la moda, alimentaron una curiosidad frívola, que pedía sin cesar aventuras más imposibles y descomunales, y se convirtieron en una industria y granjería literaria. Fueron acaso los primeros libros que dieron de comer y aun de cenar a sus autores. Su éxito puede compararse con el de las novelas de folletín a mediados del siglo XIX (*Orígenes,* I: 403).

Ahora que conocemos mejor las penurias económicas de Feliciano, resulta fácil negar la afirmación de don Marcelino. Pero saco a colación el tema porque la proyección con el folletín revela desde otra perspectiva complementaria la nula valoración artística que le merecían estos libros, en su opinión repetitivos, carentes de arte y mal escritos. Su éxito comercial era comparable al de los modernos libros populares, del mismo modo que sus deméritos estéticos. El anatema que lanzó Cervantes sobre Feliciano ha pesado como una losa para un autor cuya producción caballeresca sólo en tiempo muy recientes se ha estudiado sin tantas prevenciones (Bueno y Laspuertas, 2004; Sales, 2006).

III.5. El ciclo de los palmerines

La tercera sección de libros de caballerías establecida por Gil de Zárate correspondía a la familia de caballeros iniciada en *Palmerín de Olivia*, proseguida por el *Primaleón* y continuada con el *Palmerín de Inglaterra*. A estos se añadían el *Caballero Platir,* hijo de Primaleón, y Flortir, hijo de aquel, información cribada de los datos de Clemencín y que permanecerá a lo largo del siglo XIX con ligeros ajustes, algunos rescatados del comentarista del *Quijote* y otros establecidos por Pascual de Gayangos. El bibliófilo sevillano en su *Discurso preliminar* se extendió en el análisis de las tres primeras obras, si bien en el *Catálogo* ordenó todo el ciclo: *Palmerín de Olivia* (I), *Primaleón* (II), *Polindo* (III), *Platir* (IV), *Flortir* (V), *Palmerín de Inglaterra* (VI), *Don Duardos II de Bretanha* (VII), *Clarisel de Bretanha* (VIII), estos últimos continuaciones portuguesas.

A juicio de Amador de los Ríos, la numeración respondía «*más a una ordenación exterior que a una clasificación rigorosamente crítica y literaria*» (1865, VII: 395, nota), sin que demostrara las causas de su afirmación, uno de tantos indicios que reflejan la existencia de unas tirantes relaciones

entre ambos críticos sevillanos. Desde nuestra perspectiva actual, en la fijación de la serie se habían producido tres problemas para cuya correcta resolución fue preciso esperar a la aparición del trabajo de Purser (1904), excelente libro que don Marcelino conoció después de redactar este apartado y sólo pudo incluir en las notas posteriores: a) la adición injustificada de una tercera obra, el *Don Polindo*, libro independiente del ciclo palmeriano y que Clemencín había añadido a éste por una falsa interpretación del nombre del héroe; b) la reescritura de los últimos capítulos del *Primaleón* en el *Platir* con el objetivo de «*preparar así el devenir de su planeada historia*» (Marín, 1997: X). Ahora bien, el autor del *Palmerín de Inglaterra* engarzó directamente con el *Primaleón*, sin tener en cuenta las modificaciones realizadas, por lo que podría parecer un libro independiente; c) la presencia de una *Historia del cavallier Flortir* protagonizada por un descendiente que cobraba protagonismo en la traducción italiana de la serie (Venecia, 1554), a la que «*Mambrino Roseo y Pietro Lauro añadieron suplementos originales a algunos de sus libros*» (Marín, 1996: 5).

Como Gayangos, don Marcelino analizó solo los tres libros más famosos, dejó al margen al *Flortir* y arguyó hábil pero erróneamente que *Don Polindo* (1526) y el caballero *Platir* (1533) en rigor eran «*novelas independientes*». La temprana fecha de la edición del *Palmerín de Olivia* (1511) invitaba a proyectar la nueva serie heroica sobre la de los amadises, si bien los críticos llegaban a conclusiones muy diferentes[66]. Así Amador de los Ríos afirmaba que el *Palmerín de Olivia* y el de *Inglaterra* eran «*imitaciones ambos, e imitaciones felices, del* "*Amadís de Gaula*"» (1865: VII, 392), mientras que don Marcelino sustentaba una opinión contraria. El primero no era «*más que un calco servil de las principales aventuras de Amadís y de su hijo*» (*Orígenes,* I: 416). Una mejor consideración le merecía el *Primaleón* por haber incorporado el romántico episodio en el que don Duardos se disfrazaba de hortelano para cortejar más libremente a Flérida. Sobre este entramado Gil Vicente recreó una bella escena, de la que don Marcelino copia un hermosísimo romance «*porque él basta para justificar y dar por bien empleada la existencia del* "*Primaleón*"*, del cual se deriva*» (*Orígenes,* I: 418). Finalmente, tampoco salía muy bien librado el *Palmerín de Inglaterra* pues compartía rasgos con otros libros caballerescos en el plan, los caracteres, los afectos, la máquina sobrenatural, la mayor parte de los lances y las aventuras. En su falta de aprecio, proyectaba su «*floja y descosida*» com-

[66] Wolf había señalado a Gayangos los datos del *Palmerín de Olivia* conservado en la Biblioteca Nacional de Viena.

posición sobre Feliciano de Silva, autor que para Menéndez Pelayo significaba la representación de la degradación novelesca. «*Si alguna originalidad se le concede, sólo puede consistir en los recuerdos personales y en cierto espíritu cáustico y desengañado respecto de las mujeres, nacido quizá de los desvíos y burlas de la señora Torsi*» (*Orígenes*, I: 428).

El trabajo de Mendes (1860) y en especial el de Díaz de Benjumea (1876) habían demostrado que detrás del episodio subyacían girones biográficos del autor, aspecto importante para la afirmación de su autoría y que le confería un soplo (romántico) de vida. Pese a todo Menéndez Pelayo no sentía especial aprecio por un libro sobre el que había demostrado un continuado interés desde sus primeros años de investigador. En su viaje a Lisboa (1876), poco después de llegar «*compra una edición dieciochesa, en tres tomos, de la versión portuguesa del* "*Palmerín de Inglaterra*"» (Mayone, 1974: 371). Casi treinta años más tarde, en los *Orígenes de la novela* señalaba que del texto castellano sólo se conocía el ejemplar del Museo Británico y el que pertenecía a Salvá, en «*paradero desconocido*» (*Orígenes,* I: 422, nota 3). En carta del 21 de agosto de 1905 (*Epistolario*, XVIII: 377), Bonilla le comunicaba a Menéndez Pelayo su localización: de Salvá y de Heredia había ido a parar a manos de Vindel, y a éste se lo había comprado De Haan, quien los vendía a un precio considerado barato (1.200 pesetas por el ejemplar castellano, el portugués de 1592, la traducción francesa de 1553 y la italiana de 1561). Los ejemplares pasaron a formar parte de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, y la versión castellana era una joya bibliográfica significativamente publicada poco después por Bonilla (1907)[67].

Don Marcelino estaba interesado por una obra elogiada por Cervantes y salvada de las llamas inquisitoriales, frente a la condena del *Palmerín de Olivia*, decisión no compartida por Clemencín: «*En mi pobre juicio, allá se van los dos* "*Palmerines*"» (Clemencín, 1996: 1071, nota 27). Mucho más sutil, don Marcelino distinguía entre la composición de la obra, que le parecía

---

[67] «*Ya sabe V. que al tomo N del ejemplar Salvá le faltan dos hojas y la mitad de la última pero en cambio el tomo I es sin duda de una edición distinta de la del ejemplar del Museo Británico, según he podido comprobar sin dificultad, y lo importante es que este hecho no lo ha averiguado nadie hasta ahora, y que casi seguramente la 1.ª edición es la representada por el ejemplar Salvá*» (*Epistolario*, XVIII: 377). En los testimonios conservados en la Biblioteca Menéndez Pelayo quedan rastros de sus antiguos propietarios. La reciente edición de Vargas, con excelente bibliografía, se basa en el ejemplar de don Marcelino (Moraes, 2006).

«*floja y descosida*», de su estilo, que sí apreciaba, con ciertas salvedades, pues diferenciaba entre el *Palmeirim de Inglaterra* y la versión castellana. La discusión de la autoría la zanjó rotundamente con argumentaciones de Mendes (1860) y de Díaz de Benjumea (1876) a favor de Francisco de Moraes. El problema de la prioridad de la versión castellana lo resolvía mediante la posible existencia de alguna edición portuguesa perdida, enigma descubierto solo en tiempos recientes por Eugenio Asensio, quien supone al menos dos anteriores a la primera conservada (1974). Una vez diferenciado el original y su traducción, apreció con algunas reservas la andadura estilística del texto portugués, del que señalaba varios fragmentos modélicos; en la tarea proseguía los pasos de Mendes (1860), si bien no editó ninguno, práctica inusual para los textos castellanos. «*Así y todo, cuesta verdadero esfuerzo terminar la lectura de los tres gruesos volúmenes de que consta en la edición portuguesa más estimada*» (*Orígenes*, I: 428). Bastantes años antes, Juan Varela, lector mucho más indulgente, había confesado a Pedro Antonio de Alarcón que dedicaba su tiempo «*en leer las extraordinarias aventuras del esforzado caballero Palmerín de Inglaterra, obra que según Cervantes, se ha de guardar y conservar como cosa única y hacer para ella otra cajita como la de Darío. En efecto, yo leo la novela en el original portugués y me encanta por lo bien parlada y la riqueza de imaginación de que el autor hace galas*» (Varela, 2002: 633).

En contra de los criterios cervantinos, el texto castellano no le merecía especial aprecio a don Marcelino, opinión compartida con Bonilla, quien renegaba «*de Cervantes y de su crítica. No merece el tal libro los elogios que le prodiga*» (*Epistolario*, XVI: 539). Ya previamente, Díaz de Benjumea había señalado la superioridad de la versión portuguesa: «*No hay oración ni frase en este que no sea superior en elegancia, claridad, limpieza y concisión a su correspondiente en castellano*» (1876: 76). El crítico santanderino atribuía la traducción a Miguel Ferrer, mercader de libros, y para justificar la ambigüedad de sus palabras partía de una hipótesis reconsiderada con nuevos datos por Asensio (1974): el original luso carecía del nombre del autor. Don Marcelino consideraba el trabajo realizado muy desaliñado, propio de «*la rudeza y desmaño propios de un hombre inculto*» (*Orígenes*, I: 424). No había sido tan tajante como Clemencín, pero, a su juicio, el clasicismo del estilo no se había proyectado sobre la composición. En su juicio ambivalente, concluía que el *Palmerín de Inglaterra* «*yacería confundido entre el fárrago de libros de su género si no le salvase el estilo y no le hubiese hecho famoso la recomendación de Cervantes*» (*Orígenes*, I: 428), de quien había disentido.

III.6. Otros libros de caballerías

III.6.1. LIBROS DE CABALLERÍAS INDEPENDIENTES

Menéndez Pelayo era consciente de la extensa producción de libros de caballerías, y no le importaba confesar su desconocimiento de obras rarísimas que no había leído, entre otras el *Arderique* (1517) y el *Don Clarián de Landanís* (1518), o que conocía a través del romancero como el *Don Floriseo*. Mayor atención le merecían las creaciones de algunos historiadores, por ejemplo el *Don Claribalte* (1519) de Gonzalo Fernández de Oviedo, o la *Cronica do emperador Clarimundo* (1522), de João Barros, de la que señala su carácter fabuloso. Ambas le daban pie para incluir el arrepentimiento posterior de sus autores y su condena de la serie. Sólo dedicó una mayor atención a dos obras de escritores aragoneses, el *Don Florindo* de Fernando Basurto (1530), y el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea. Del primero, cuya guía de lectura acaba de terminar Alberto del Río, había llamado la atención Pascual de Gayangos, quien había resumido ampliamente su trama argumental en su *Discurso*. A don Marcelino podía interesarle por el contenido histórico que parecía descubrirse bajo el disfraz caballeresco, sus referencias a España y su carácter realista, que lo alineaba con el *Tirant*. El segundo reviste una condición especial. Gayangos daba cuenta del manuscrito incompleto custodiado en la biblioteca de la Universidad de Zaragoza, en donde se conservaban sólo la segunda y tercera parte de don *Clarisel de las Flores*. Jerónimo Borao, el catedrático de literatura de Zaragoza, publicó una «notable» monografía sobre la obra (1866), y unos años más tarde, José María Asensio (1879) editó los primeros capítulos de su primera parte, aparecida en Sevilla misteriosamente. Don Marcelino asumía el juicio de Borao sobre uno de los libros de caballerías más interesantes y más estudiados pese a permanecer inédito todavía en su casi totalidad[68]:

> Si se atiende a los méritos del estilo puro, abundante y lozano, y a veces muy expresivo y pintoresco, a la prodigiosa riqueza y variedad de incidentes y aventuras, y al interés y amenidad de algunas de ellas, *Don Clarisel* es uno de los mejores libros de caballerías y de los que pueden leerse con menos trabajo (*Orígenes,* I: 434).

[68] Para una visión general reciente, véase Marín (2002).

Menéndez Pelayo era un extraordinario lector, y muchos de sus juicios se quedan en ese nivel primario del posible interés que le ha suscitado la obra, a través de los cuales se entreven sus criterios valorativos. Sin embargo, sus extensos conocimientos le permitían aplicar una rica perspectiva histórica a las obras, pero difícilmente podía hacerlo con unos libros que en el fondo despreciaba, que le parecían repetitivos, refrendando el matizable tópico cervantino, y que en la mayoría de los casos no había leído, o de manera muy superficial. Sus preferencias estéticas estaban muy alejadas de sus rasgos caracterizadores, falta de realismo, de trasfondo histórico en la mayoría de las ocasiones, de verosimilitud, de disposición armónica en la fábula, etc. De las obras que realmente le importaron dejó innovadores análisis. De la mayoría, numerosos datos todavía interesantes y continuas muestras de desprecio.

III.6.2. La narrativa caballeresca espiritual

El *Manual* de Gil de Zarate finaliza su repaso sobre la producción caballeresca señalando la existencia de «*no pocos escritos en sentido místico y devoto, imitando a los profanos*» (1844: III, 198). Ticknor en su *Historia de la literatura española* (1851: I, 256-260) caracterizaba la mayoría de estos libros por el empleo de la forma alegórica, indicaba su impresión a mediados del siglo XVI, en pleno apogeo de los libros de caballerías, mencionaba cuatro títulos y analizaba de forma extensa la *Caballería celestial de la Rosa fragante* de Jerónimo de San Pedro (Valencia, 1554), dividida en tres partes. La primera, la *Raíz de la rosa fragante*, segmentada en *maravillas,* contiene un relato alegórico de las principales historias del antiguo Testamento. La segunda, en sus correspondientes *Hojas de la rosa fragante,* llega hasta la muerte y Ascensión del Señor. La tercera parte prometida, *La flor de la rosa fragante*, nunca llegó a publicarse. El crítico norteamericano, se preguntaba si el autor, Hierónimo de San Pedro, era la misma persona que Jerónimo de Sempere, responsable de la *Carolea*, duda que fue resuelta afirmativamente por Gayangos en las notas adicionales a la traducción española (Ticknor, 1851: I, 524-525).

El siguiente paso, dado por el bibliófilo sevillano en su *Discurso preliminar* y en su *Catálogo*, fue decisivo en la configuración del subgénero, específicamente titulado «Libros de caballerías a lo divino», denominación que ha permanecido invariable hasta nuestros días. Para introducirlo, se remontaba a las críticas de autores graves que arremetían contra los libros de caballerías. Ante la imposibilidad de atajar los males causados por el género, los teólogos y moralistas idearon combatir la serie con las

mismas armas: usarían las formas de la literatura caballeresca pero su contenido sería radicalmente distinto. En su examen estudiaba las principales obras del grupo, cuya producción se extendía mucho más allá de la mitad del siglo XVI: las dos partes ya mencionadas de la *Caballería celestial de la Rosa Fragante* (1554) de Jerónimo Sanpedro, *El Caballero del Sol*, de Pedro Hernández de Villaumbrales (1552), *El Peregrino* de fray Alonso de Soria (1601), para terminar con el *Assisio* (1587) de fray Gabriel Mata que «*aunque en verso, y relativo a la vida de San Francisco de Asís, puede en rigor incluirse en esta sección*» (Gayangos, 1874: LX).

Menéndez Pelayo cribó su relación de libros de caballerías a lo divino con adiciones y supresiones. Apartó de la serie *El Caballero Asisio*, «*prolijo poema*» en el que lo caballeresco se limitaba a sus paratextos: el título y la proyección visual del frontispicio de la edición de Bilbao, en la que se «*representa al Santo a caballo y armado de todas armas, ostentando en la cimera del yelmo la cruz con los clavos y la corona de espinas, en el escudo las cinco llagas y en el pendón de la lanza una imagen de la Fe con la cruz y el cáliz*» (*Orígenes,* I: 452). A su vez, rescató dos títulos más procedentes del *Catálogo* de Gayangos, la *Caballería christiana* de fr. Jaime de Alcalá (1570) y el *Caballero de la Blanca Estrella o Batalla y triunfo del hombre contra los vicios*, un poema en octavas de Andrés de la Losa (1580) del que Gayangos solo mencionaba la referencia de Nicolás Antonio. A todos ellos, añadía *Los Cantos morales* de fr. Gabriel de Mata (1594), del que no proporciona ningún otro dato.

Don Marcelino asumía la explicación de Gayangos del nacimiento de estos libros, surgidos a raíz de las críticas de la época, explicaba mejor sus antecedentes, que entroncaba con el *Pélerinage de la vie humaine*, de Guillermo de Guileville y el *Chevalier Délibéré*, de Olivier de la Marche, ambos difundidos en traducciones, y finalmente aprovechaba su examen de Jerónimo de Sempere para arremeter contra Ticknor, como ya lo había realizado muchos años antes Amador de los Ríos. Le censuraba haber dedicado tanto espacio a las extravagancias del autor valenciano y no haber ofrecido más que una página a fray Luis de Granada y a Santa Teresa. A partir de ahí, en su alegato religioso-literario, recordaba que a) el Santo Oficio había censurado la obra, referencia que, por cierto, ya había dado Ticknor; b) la poesía simbólica religiosa podía dar obras maestras como el *Perceval* de Wolfram de Eschembach; c) en el ámbito puritano de Ticknor había triunfado una obra como el *Pilgrim's Progress* de Bunyan. La susceptibilidad religiosa del crítico montañés conducía su censura a unos terrenos ajenos a los planteados por Ticknor; de la crítica razonable, el desproporcionado análisis de autores mediocres frente a la

minusvaloración de escritores de mayor valía, se había pasado a la defensa de la poesía simbólica religiosa.

Por último, destacaba el mayor valor literario de la *Peregrinación de la vida del hombre* de Hernández de Villaumbrales. Su moderno editor Salvador Martínez (1986), en su buena introducción ha revisado la cronología y las obras del género, recientemente reexaminado por Emma Herrán en su tesis doctoral (2004), en la que además de editar el *Libro de Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante* añade un catálogo del corpus que denomina «narrativa caballeresca espiritual», cuyo título he asumido en mi epígrafe.

III.6.3. Los poemas caballerescos

Gayangos dedicaba una última sección de su catalogo a inventariar «"*los libros de caballerías en verso, y epopeyas caballerescas*" *traducidas o imitadas del italiano*» (1874: LXI), la más pobre de sus secciones, en las que mezclaba obras heterogéneas. Advertía las dificultades de catalogar obras que en algunos casos no había podido leer pero en otros ni siquiera ver. Don Marcelino, buen conocedor de las dificultades bibliográficas, reparó silenciosamente algunas de estas equivocaciones. Así, de la relación del bibliófilo sevillano eliminó dos obras: a) *La gaya de Almaçor* portuguesa escrita por Juan Vaz, que don Marcelino estudió en el *Tratado de romances viejos*; escrita en octavas, recoge la tradición legendaria de Ramiro II de León y la reina mora, relacionada con la ciudad de Oporto; b) los *Amores de Milón d'Anglante* de Antonio de Eslava, cuyo estudio trasvasó a las novelas cortas de los *Orígenes*.

Por otra parte, con buen criterio separó los llamados libros de caballerías en verso de las traducciones e imitaciones italianas. Quedaba así delimitado un subgénero de poemas caballerescos formado por las siguientes obras: el *Celidón* de Iberia, de Gonzalo Gómez de Luque (1583), el *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, de Jerónimo Huerta (1588), la *Genealogía de la toledana discreta* de Eugenio Martínez, cuya primera parte, en treinta y cuatro cantos se publicó en 1604, y otras dos obras inéditas, el *Pironiso* y el *Canto de los amores de Felis y Grisaida*.

La relación establecida no difiere mucho de las que se harán posteriormente, y sólo en la actualidad Juan Carlos Pantoja (2004) ha estudiado con sistematicidad el subgénero. En su reciente *Antología*, ha añadido a esta lista *La alegoría del Monstruo español* de Miguel González de Cunedo (1627), cuyo hilo conductor corresponde a las aventuras caballerescas de Venusmarte quien, tras las treguas en la guerra entre persas y

murcianos, decide salir en busca de aventuras con las que alcance fama; finalmente vuelve a Murcia, contribuye a la derrota definitiva de los persas y se casa con su amada Ferianisa (Pantoja 2004: 339).

Dentro del conjunto que había perfilado, don Marcelino destacaba el *Florando* por su polimetría y por contener una de las más antiguas versiones de los *Amantes de Teruel*, por la coincidencia de algunas palabras con las pronunciadas después por don Quijote, por la fluidez de su versificación y por las proporciones no «*exageradas del poema*», cuya lectura resulta apacible y «*merece la reimpresión que de él se hizo en nuestros días*» (*Orígenes,* I: 440).

III.7. Éxito y decadencia del género

La literatura caballeresca había perdurado a través de los siglos, transformándose y adecuándose tanto a los gustos literarios como a la sociedad a la que se adaptaba. Menéndez Pelayo tuvo en cuenta su extraordinaria difusión en un doble sentido, en la recepción hispana de libros extranjeros y en el éxito de obras españolas en Europa. Gracias a sus conocimientos bibliográficos, nacionales e internacionales, obtuvo nuevos datos, recogidos en las adiciones a los *Orígenes*, lo que prueba su continuada renovación; las informaciones añadían al buen *Catálogo* de Gayangos nuevas ediciones y ejemplares, existentes en las más diversas bibliotecas bien fueran públicas como la Nacional o la Biblioteca Universitaria de Valencia, o bien particulares como la Duque de T'Serclaes.

Del mismo modo, los inventarios le proporcionaron excelente información sobre la difusión de los textos, por lo que los utilizó con reiteración, desde el del rey Martín, el de don Duarte, el del Príncipe de Viana, pasando por el de Isabel la Católica; asimismo empleará el *Registrum* de Colón o información sobre la biblioteca de Montaigne. Especialmente significativas son las referencias que entresaca de géneros literarios más frecuentados en anteriores estudios o sobre los que mostraba un extraordinario conocimiento. Así, concretará la difusión de numerosas obras a partir de los poemas medievales, que en algunos casos constituían indicios de una circulación anterior a la que podía deducirse de sus ediciones, como ejemplifica con el *Amadís* o el *Tristán*, pasando por *Enrique fi de Oliva*, o *París y Viana*. También incluye numerosas informaciones de humanistas o escritores religiosos, habitualmente condenatorias, desde su predilecto Luis Vives a Melchor Cano o Arias Montano. No faltan las relaciones posibles con el Romancero, ni tampoco quedan

excluidas las operísticas (Wagner o Lully con Quinault), ni por supuesto las teatrales, de las que posee una excelente información, ejemplificada en escritores tan diversos como Gil Vicente, Pérez de Montalbán, Villamediana, Calderón, o especialmente Lope, pasando por autores extranjeros como Plauto o Shakespeare. Por otra parte, su buen conocimiento de la cultura literaria y estética europea le permitía moverse con cierta familiaridad entre textos italianos, franceses, ingleses y alemanes, teniendo en cuenta que los portugueses los incluía entre los españoles. Todo ello explica la extraordinaria riqueza de sus datos, todavía aprovechables desde nuevas metodologías preocupadas por la recepción, de las que expondré un ejemplo.

Don Marcelino recordaba que Lope de Vega hablaba de los libros de caballerías en la dedicatoria de su comedia *El Desconfiado* al maestro Alonso Sánchez, catedrático de hebreo en Alcalá, escrita hacia 1614-1615 (Rosado, 1971):

> Riense muchos de los libros de caballerias, señor maestro, y tienen razon si los consideran por la exterior superficie; pues por la misma serian algunos de la antigüedad tan vanos e infructuosos como el *Asno de Oro* de Apuleyo, el *Metamorfoseos* de Ovidio y los *Apologos* del moral filosofo; pero penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la filosofia, es a saber: natural, racional y moral. La mas comun accion de los caballeros andantes, como *Amadis*, *El Febo*, *Esplandian* y otros, es defender cualquiera dama por obligacion de caballerias, necesitada de favor, en bosque, selva, montaña o encantamiento (*Orígenes*, I: 464).

Explicaba el fragmento editado en 1620 como indicio que apuntaba en contra del *Quijote*, si bien «*la mayor parte de las obras de Lope de materia caballeresca preceden en poco tiempo a la impresión de la parodia cervantina*» (Pedraza, 2003: 173). Sin embargo, desde una perspectiva genérica, ya advirtió Pascual de Gayangos que los escritores dramáticos del siglo XVII compusieron obras a partir de argumentos caballerescos, «*prueba para nosotros evidente y segura de que aún vivía en el pueblo la memoria de aquellos héroes imaginarios, y que la reforma hecha por Cervantes no fue tan completa y radical como a primera vista pudiera creerse*» (Gayangos, 1874: LX). Los asuntos de la llamada comedia caballeresca no dejaron de suscitar el interés de «*lectores, espectadores y artistas; simplemente cambiaron de género y modificaron el tono: de la exaltación a la ironía, del entusiasmo heroico a un cierto escepticismo moralizante; del relato de aventuras al teatro de tra-*

moya y aparato» (Pedraza, 2005: 8-9)[69]. Posiblemente habría que matizar que los cambios genéricos a veces implicaban también una modificación de los destinatarios, como sucede con los pliegos de cordel que perduraron hasta bien entrado el siglo XX.

Por otra parte, a la hora de explicar el éxito de los libros de caballerías, Menéndez Pelayo esbozaba algunos problemas de difícil solución: su carácter de género exótico, ajeno a las peculiaridades literarias hispanas, se contradecía con el gran número de obras escritas en España, sin parangón con ningún otro país. Su sencilla respuesta partía de idénticos presupuestos a los de su planteamiento: en aquella época dorada para las letras españolas fue tan portentosa la actividad del genio nacional en todas sus manifestaciones que incluso se prodigó en textos contrarios a su índole (*Orígenes*, I: 455-456). Las particularidades de ese misterioso y romántico «espíritu nacional» permitían plantear falsos problemas y también solucionarlos, en un círculo vicioso.

En un terreno más lógico y racional también resaltaba el contraste entre la escasa calidad de la mayoría de estas obras y su gran difusión en nuestro país y en toda Europa. La solución del aparente dilema radicaba en la condición dual de la novela: es un producto artístico pero también de entretemimiento. En estas últimas funciones, satisfacían la curiosidad infantil siempre presente en el ser humano, que así se divertía con aventuras y casos prodigiosos, maravillas en la terminología caballeresca. Desde una perspectiva histórica, el género carecía en la época de rivales literarios que le pudiesen hacer competencia para abastecer esas necesidades primarias: «*Quedaron, pues, los Amadís y Palmerines por únicos señores del campo*». Su argumentación, la proyectaba sobre la literatura reciente, estableciendo unas significativas analogías:

> Las novelas seudohistóricas, por ejemplo, de Alejandro Dumas y de nuestro Fernández y González, son, por cierto, más interesantes y amenas que los *Floriseles*, *Belianises* y *Esplandianes*; pero libros de caballerías son también, adobados a la moderna; novelas interminables de aventuras belicosas y amatorias, sin más fin que el de recrear la imaginación. Todos las encuentran divertidas, pero nadie las concede un valor artístico muy alto (*Orígenes,* I: 462-463).

---

[69] La reciente publicación del Congreso de Almagro dedicado específicamente a «La comedia de caballerías» (Pedraza, González y Marcelo, 2006), me exime extenderme en su análisis, que debe partir de Dematté (2005). La primera parte del artículo de Pedraza (2003) plantea los problemas principales.

Dada la reiteración histórica de fenómenos similares, la explicación debía encontrarse en causas profundas antropológicas, a su juicio bien expuestas por fray Luis de Granada en su *Símbolo de la fe*: como la muerte sea la cosa más aborrecida, «*ver un hombre despreciador y vencedor deste temor tan natural causa grande admiracion en los que esto ven. De aqui nace el concurso de gentes para ver justas y toros y desafios y cosas semejantes*». Dicha admiración se proyecta no sólo en las cosas verdaderas, sino también en las fingidas. Además, estas obras van acompañadas de muchas «*deshonestidades con que muchas mujeres locas se envanecen*», «*pareciendoles que no menos merecian ellas ser servidas que aquellas por quien se hicieron tan grandes proezas y notables hechos en armas*»[70]. En su examen, entroncaba los tiempos pasados con los presentes mediante un hilo conductor: la combinación de sexo y violencia, a los que por mi parte añadiría también otro factor adicional, la imaginación. Ahora bien, proyectaba el género sobre novelas pseudohistóricas de escaso valor, pero había otros autores a los que tenía en la más alta estima, como sucedía con Walter Scott:

> el espíritu de la poesía caballeresca, nunca enteramente muerto en Europa, se combinó con la adivinación arqueológica, con la nostalgia de las cosas pasadas y con la observación realista de las costumbres tradicionales próximas a perecer, y engendró la novela histórica de Walter Scott, que es la más noble y artística descendencia de los libros de caballerías (*Orígenes,* I: 465).

Esta combinación de realismo y rescate arqueológico del pasado, unido a la historia, suponía valores altamente estimados por el crítico mediante los que podían paliarse los defectos de las antiguas series caballerescas. En cualquiera de los casos, la experiencia del presente también podía proyectarse sobre el pasado: en un género destinado al consumo masivo, producto comercial que por vez primera daba de comer a sus autores, en evidente exageración modernizadora, también descollaban algunas joyas artísticas, bien es cierto que su número era menor de las que se salvaban en el *Quijote*, por ejemplo el *Amadís de Gaula* y el *Tirant.*

---

[70] Sin entrar a debatir ni a exponer el problema, su complejidad, a mi juicio, estaba mejor representada en el capítulo de la venta de Juan Palomeque del *Quijote*. En cualquier caso, debería distinguirse la recepción y el éxito no sólo por el sexo, sino también por la condición social, por la época, por la ideología, por sus contenidos, etc. No triunfó un género en abstracto sino unos modelos que, además, continuamente se remozaban y actualizaban.

IV. CONCLUSIONES

En su programa de oposiciones Menéndez Pelayo dejó trazada la historia de la literatura española hasta el siglo XIX en un compendio de 100 lecciones, a la vez que también redactó unas notas para contestar a las posibles objeciones de los miembros del tribunal. Pese a su esquematismo, sus apuntes ofrecen claves importantes sobre su concepción de la literatura y sobre la tarea que realizó durante su vida, pues mantuvo los principios básicos a lo largo del tiempo. Se mostraba ecléctico y mesurado en el empleo de las diferentes metodologías, al tiempo que manifestaba su deseo de combinarlas para extraer de ellas sus mejores ventajas, evitando los riesgos, casi siempre ligados a la falta de flexibilidad en su aplicación. Las funciones principales del estudioso las resumía en estas cuatro: ««*analizar*», «*describir*», «*clasificar*» *y, finalmente,* «*juzgar*»» (*Estudios,* I: 70), mientras que diferenciaba distintos tipos de crítica, la bibliográfica, la formalista, la estética, la filosófica, y en cuanto a métodos destacaba el analítico practicado por Díez, P. Paris, G. Paris, P. Meyer, etc. (véase Navas, 2000).

En los *Orígenes de la novela* pretendía revisar diacrónicamente los antecedentes novelescos cervantinos, dentro de los cuales los libros de caballerías desempeñaban un papel preponderante por la abundancia de sus obras, por su duración a lo largo de cinco siglos y por su importancia, pues desembocaban en *Don Quijote de la Mancha*. Dados sus propósitos, debía examinar la materia aplicando unos criterios historicistas, con un grave inconveniente con el que tuvo que luchar a lo largo de su vida:

> La ciencia histórica es en grandísima parte ciencia de hechos y de observación, tiene que emplear con frecuencia procedimientos análogos a los de las ciencias naturales, no puede sintetizar sin haber analizado antes, no puede generalizar sin conocer los hechos particulares. Cabalmente hoy la corriente favorece a las ciencias y estudios de observación, y es adversa a la síntesis y generalizaciones precipitadas (*Estudios*, I: 70).

En el caso que nos ocupa, la síntesis requería de un análisis previo que entrañaba diversas dificultades por la habitual extensión de los libros de caballerías, la dificultad de acceso –casi ninguno estaba editado recientemente– y por su estética, en las antípodas de sus preferencias e incluso del realismo de su época, hasta el punto de poseer algún raro ejemplar en su

biblioteca sin leer como el *Florambel de Lucea*. En definitiva, estaba obligado a desarrollar un tema que no le resultaba especialmente atractivo sin que pensara dedicar todos sus esfuerzos a la ingrata labor. En esta tesitura adoptó una solución hábil: no escribiría un tratado formal sobre el tema, tarea que delegaría en Bonilla y San Martín, quien publicaría los textos y escribiría una monografía, de la que avanzó su índice. Don Marcelino se limitaría a trazar las líneas generales del género, deslindaría los diversos ciclos y grupos de novelas, del mismo modo que fijaría la época de su aparición en España y la cronología de su desarrollo (*Orígenes*, I: 200).

Para los trabajos de clasificación, muy importantes dentro de su esquema, partió del C*atálogo* de Gayangos (1857), y también tuvo en cuenta algunos criterios aplicados por Aribau en los *Novelistas anteriores a Cervantes* (1846). El primero resultó decisivo en la configuración de los *Orígenes*: incluía no solo las obras caballerescas, sino buena parte de lo que en terminología inglesa se denominaría el «romance» medieval, y en la del siglo XIX la ficción romántica. El crítico santanderino se leyó la mayoría de los libros de dicho *Catálogo*, y los reagrupó todos –no sólo los de caballerías– en muchos casos de forma novedosa y con criterios más coherentes. La remozada *ordinatio* del conjunto y de los subgrupos, conjuntamente con las obras incluidas en cada uno de ellos, constituye una de las principales aportaciones de los *Orígenes,* de la que era consciente su autor. Por otro lado, para las cuestiones cronológicas no tenía más que aplicar el programa de oposiciones con ciertos ajustes por los nuevos conocimientos sobre los textos.

El santanderino también tuvo cierto cuidado en la aplicación de la crítica bibliográfica, cuya importancia en esta ocasión se acrecentaba por las características de los libros examinados: «*la mayor parte de ellos no merecen salir de los limbos más oscuros de la bibliografía, a cuyo dominio pertenecen más que al de la historia literaria*» (*Orígenes*, I: 430). De nuevo partía del buen *Catálogo* de Gayangos y del *Ensayo* de Gallardo (1863) en el que se habían incorporado y mejorado sus datos, que don Marcelino procuró incrementar, rectificar y complementar, una de las principales tareas de sus Adiciones posteriores.

El hecho de que no pretendiera realizar un tratado formal sobre el género no le impedía analizar ciertos grupos y obras. Al emprender los *Orígenes* dejó interrumpido el *Tratado de romances viejos* (1903), libro en el que necesariamente debía abordar el ciclo carolingio y el bretón. El crítico montañés, que trabajaba simultáneamente en varios temas, adoptó una solución eficaz y práctica, metodológicamente discutible: el examen de ambos ciclos realizado para los *Orígenes* lo retomó literalmente en el

Tratado con las consiguientes adiciones. Me atrevería a sugerir que desde el principio tuvo en cuenta la duplicidad de su destino.

Por otro lado, proyectó *Los orígenes de la novela* sobre los antecedentes cervantinos, perspectiva que nunca perdió de vista. A su juicio, el *Quijote* asumía una doble tradición: por un lado, podía considerarse como «*el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa*»; por otro, había elevado «*los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya*», lo que condujo al primer «*y no superado modelo de la novela realista moderna*» (*Orígenes*, I: 292).

A partir de estas conclusiones, resultan significativos los libros a los que prestó una mayor atención: en especial el *Amadís,* sobre el que ya había escrito un artículo de síntesis, resultaba capital en cuanto modelo perfecto de ese idealismo caballeresco, mientras que el *Tirant lo Blanc*, que novelescamente le parecía inferior, representaba algunas claves realistas, del mismo modo que en la figura del Ribaldo del *Libro del cavallero Zifar* encontraba un feliz antecedente de Sancho.

Don Marcelino, además, compartía buena parte de los criterios cervantinos, y sintonizaba con el «realismo» esencial de la novela, tamizado de ciertos matices idealistas, por lo que difícilmente la valoración del género podía ser muy diferente a la de Cervantes y otros censores de la época, con quienes incluso podría sintonizar en su integrismo religioso. En este sentido, asume y comparte las claves literarias y morales cervantinas de la interpretación del *Tirant*, examinadas a mi juicio con gran acierto; en otros casos matiza los juicios emitidos en el *Quijote*: su entusiasmo por el *Amadís* le lleva a ser más condescendiente que Cervantes en la valoración de *Esplandián*, pues la bondad del padre debía también servir al hijo, al menos en aspectos parciales como el del estilo en cuanto obra de un mismo autor, Montalvo. Por el contrario, considera exageradas las opiniones vertidas sobre el *Belianís* y sobre el *Palmerín de Inglaterra*. Con el primero el cura había tenido con él «benignidad acusada» y una relativa «misericordia», pues el libro resulta «disparatadísimo». En el mismo sentido, el *Palmerín de Inglaterra* había recibido «*un exorbitante panegírico*», si bien le salvaba su estilo, con ciertos matices.

Don Marcelino se mostraba poco indulgente con el género foráneo, en cuyo desarrollo solo manifestaba un mayor interés por los halos poéticos de las leyendas bretonas primitivas, por la poesía de ciertas escenas de *El caballero del Cisne*, por varias historias caballerescas breves, o por algunos hitos artísticos que podían conducir a Cervantes, en especial por el *Amadís* y por el *Tirant* en todo aquello que no alteraba el «decoro» moral y literario. En su labor inquisitorial sobre los libros de

caballerías sus juicios llegaron a ser más negativos que los del cura quijotesco. En líneas generales, los principios críticos cervantinos formaron parte de su propio acervo, con los agravantes extraliterarios de juzgar obras de mero entretenimiento, moralmente a veces poco recomendables pues proporcionaban ejemplos licenciosos de conducta; la ideología tradicionalista conservadora de don Marcelino podría coincidir con la de los moralistas de los siglos áureos[71].

Por otro lado, si desde el plano estilístico le solían parecer mal escritos, desde el plano constructivo reiteraba las mismas acusaciones cervantinas: basados en una maquinaria mal fundada, repetían siempre unos mismos episodios. El análisis de las llamadas fuentes podía en apariencia darle la razón, aunque desde una perspectiva actual en la mayoría de los casos quedarían en simples paralelos intertextuales. Pero el problema no es nominalista, sino de concepción. El empleo de unos mismos motivos y fórmulas, tópicos y temas en los libros de caballerías debe interpretarse también como una marca genérica intencionada, una imitación de modelos, que debe ser analizada individualmente en cada obra, pues de la misma manera que se reiteran los episodios los autores suelen introducir variaciones en su empleo. Don Marcelino les reprochaba su falta de originalidad por su reiteración, siguiendo la estela cervantina, pero un análisis detenido puede arrojar unas conclusiones diferentes por su combinatoria, por su uso singular. Teniendo en cuenta que no participaba de su estética, resultaba difícil que su lectura le resultara atractiva, lo que se refleja también en muchas de sus valoraciones cuyos fundamentos se quedan en la epidermis de la crítica: es «pesadísimo» o de «aplacible lectura»; hace «menos fatigosa su lectura»; sus «enormes defectos que hacen hoy intolerable su lectura», etc.

Por otra parte, había asumido la herencia en muchos casos estrictamente ideológica de Durán, pasada por Wolf, por Amador de los Ríos y por Milá: a diferencia de lo que señalaban los románticos extranjeros y algunos españoles, los libros de caballerías no sólo habían venido de fuera, lo que podía demostrarse objetivamente, sino que se apartaban de las características literarias y nacionales de la España esencial, veraz y realista, de la épica. Frente a la caballería genuina y auténtica que había luchado en la

---

[71] «*Es indudable que Menéndez Pelayo se sentía un paladín heredero de los grandes teólogos del Siglo de Oro, y le hubiera gustado restituir el pensamiento español a aquella época de grandeza, pero no hay duda también de que se había equivocado de siglo*» (Avellán, 1983: 44).

Reconquista, por Dios y por la patria, mediante la producción foránea se había introducido una caballería falsa, perturbadora, amanerada. Don Marcelino asumió esta herencia, pero también se adhirió a la interpretación romántica del *Quijote* (Close, 2005), considerado como un libro de caballerías en el que se habían depurado los ideales. Para conciliar ambos presupuestos, y en contra de las teorías mecánicas y evolucionistas de Braga, concibió el *Amadís* no como degeneración de la tradición épica, sino como elaboración novedosa, hispana, realizada con materiales foráneos y «nacionalizada» en el tratamiento de algunos temas: había surgido la novela moderna idealista, de extraordinaria influencia en la sociedad europea. Esta primera depuración quedaría perfeccionada en el *Quijote*. De este modo se conciliaban en la tradición histórico literaria dos criterios aparentemente antagónicos, reunidos en una síntesis novedosa.

Finalmente, el crítico santanderino tenía una perspectiva histórica por lo general mucho más amplia que las aplicadas después, cuyos esquemas sintetizó muy bien Coll y Vehí, según don Marcelino un «*acérrimo campeón de buenas ideas*» (*Epistolario*, II: 131):

> En nuestros tiempos ha tomado mucha importancia el estudio *histórico-crítico* de la literatura, que además de la vida de los autores, del conocimiento, interpretación y juicio de sus obras, comprende el examen de la influencia que recibieron de las épocas y obras precedentes; la que ejercieron en su época y en las posteriores tanto en su patria como en las naciones extrañas; la que recibieron o ejercieron en relación a la ciencia, a las costumbres y a la vida completa de los pueblos y del humano linaje (Coll y Vehí, 1883: 8).

El crítico montañés de manera sistemática señalaba los antecedentes y consecuentes de las obras, sin que se limitara a la tradición literaria nacional. La riqueza que acumula en ambos apartados no tiene parangón en la historiografía española coetánea por la concurrencia de múltiples factores: sus copiosísimas lecturas de los más variados campos de la cultura española y europea, y no solo literaria, sus profundos conocimientos bibliográficos, unidos a una extraordinaria memoria y a la valoración positivista de los datos. Sus facultades personales, los procedimientos metodológicos y la habilidad para manejar adecuadamente los recursos materiales contribuyeron al acarreo de un auténtico arsenal de información, por lo general muy actualizada. Don Marcelino estaba muy al día de la investigación realizada en otros países, importantísima para los temas de literatura comparada, se relacionaba con los principales hispanistas del

mundo y sabía discernir con claridad los guías más adecuados en la exposición de los temas, llamárense Gaston Paris, Michäelis de Vasconcellos, Mussafia, Rajna, Wolf, Farinelli o Foulché-Debosc, con independencia de que con la mayoría tuviera excelentes contactos personales.

Pero además supo organizar muy bien y exponer con sagacidad todos estos materiales mediante una disposición que procura interesar al lector pese al cúmulo de erudición. Habitualmente describe los libros de acuerdo con calculadas gradaciones en función de su importancia: suele destacar peculiaridades que las singularizan, en otros casos se extiende en sus argumentos y en las obras más excepcionales selecciona ciertos pasajes. En muchos momentos construye su discurso científico también para suscitar interés, como un creador que maneja su prosa con cierta maestría, con suma habilidad para engarzar los temas y con especial sensibilidad poética para destacar los mejores fragmentos. Como ha destacado Close, en conjunto su método comparatista respondía a su convicción de que España no había dejado de ser ni por un momento parte de Europa, «*con la cual intercambió libremente las influencias culturales. Y lo que es más, su honradez intelectual impidió, en gran medida, que sus creencias sociales y religiosas –derechista conservador, nacionalista y católico– nublaran su buen criterio como crítico e historiador*» (Close, 2005: 131). En su obra se percibe en múltiples ocasiones un «*empeño en equilibrar los antagonismos para logar una* "*síntesis superior*"» (Baasner: 1998: 78, nota 56).

El inexorable paso del tiempo nos permite analizar a Menéndez Pelayo históricamente, en su contexto, y del mismo modo que sobresale por la grandeza de su conjunto, por su clasificación de los textos y por la acumulación de datos, también destaca por la maestría en el uso de una prosa con la que, a veces, consigue unos ritmos inigualables, todavía más destacables en el contexto de su época y de su género. Por decirlo con sus propias palabras, aplicaba una crítica «con jugo» que procuraba despertar la «curiosidad». Era consciente de que no había abordado buena parte de la producción caballeresca con la atención que se merecía históricamente. Sólo en los tiempos actuales se ha emprendido un trabajo de este tipo, pero en su mejores intentos ha sido una tarea colectiva, prueba de la magnitud de una labor para la que los *Orígenes de la novela* suponen todavía un punto de partida imprescindible.