

apartado y tranquilo. Esto determinó en cierta medida la evolución física del libro, de pesados y poco prácticos folios a pequeños y livianos libros que las mujeres pudieran sostener en sus manos mientras realizaban la lectura (188). La necesidad de pensar en un lugar dedicado a esta práctica marca un paso en el proceso de individualización del lector, pasando de lecturas compartidas, grupales y en voz alta, a la soledad del recinto y la reflexión silenciosa que es tan natural hoy en día.

Sin duda, esta investigación genera una profunda reflexión en torno a todas aquellas preguntas del pasado que es necesario responder para entender las diversas perspectivas sobre el ejercicio de la lectura en el presente. La historia de los lectores y de los libros procura hacer más evidente la necesidad de entender por qué se lee, cómo se lee y desde cuándo se lee, y el efecto que ejerce esta actividad en la vida cotidiana. La propuesta fundamental de *Bibliotecas y lecturas de mujeres* es hacer volver al lector del siglo XXI sobre todo aquello que parece tan natural y sobre lo que no muchas veces se preocupa: cómo pensar la biblioteca, por qué es necesario pensar la posesión del libro, cómo las mujeres, como lectoras, intervinieron (indirectamente) en la producción intelectual y religiosa de las diversas obras; en suma, por qué el libro representa, de alguna manera, la individualidad de quien lo posee y lo lee.

Universidad Nacional de Colombia

Lina Cuéllar Wills

Lucía Megías, José Manuel. *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid: SIAL Ediciones, 2004. 316 págs.

A partir de las fuertes críticas en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, donde el amigo del yo del prólogo afirma que la escritura del Quijote “no mira a más que a *desbacer* la autoridad y la cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”, y de la fuerte crítica que realiza el canónigo en el capítulo XLVII llegando a concluir que todos los libros de caballerías “cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tienen más este que aquel, ni estrotro que el otro”, siendo “ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil”, se ha generalizado una mala y escueta

reputación en torno a uno de los géneros de mayor calidad y producción en los siglos *xvi* y *xvii* españoles. En las últimas décadas se han realizado grandes esfuerzos para mostrar que tales afirmaciones no son más que opiniones de personajes del texto cervantino, por lo cual se ha reivindicado el papel y la importancia de los libros de caballerías no sólo para la interpretación del Quijote, sino también para la comprensión del corpus de la literatura del Siglo de Oro español y el nacimiento de los cimientos de la novela moderna en español. El último libro del profesor José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, ganador del premio Sial de ensayo 2003 (el nobel del ensayo como se le llama en la Península), hace parte de este pequeño conjunto de estudios apasionados que le devuelven la vitalidad al que fuera el género de mayor recepción en el siglo *xvi* español. A lo largo de sus páginas llenas de datos, anécdotas, conceptos, perspectivas, teorías, etc., el lector emprenderá un viaje apasionante por el corpus de la literatura caballerescas del siglo *xvi*. Viaje que sólo le permitirá concluir, como lo piensa el mismo don Quijote, que los libros de caballerías españoles no son una “misma cosa”, sino una amalgama de variedad y riqueza temática-estilística sin par en los siglos *xvi* y *xvii*.

La base (o pretexto) que utiliza José Manuel Lucía para adentrarse en el estudio de la literatura caballerescas española lo constituye la presencia de los libros de caballerías manuscritos, es decir, los libros de caballerías que por una u otra razón no llegaron a las imprentas españolas, por lo cual, su circulación se dio gracias a la presencia de textos escritos a mano que andaban entre lector y lector, saciando el apetito desenfrenado de aventuras y maravillas en la época. Más que un descubrimiento innovador en torno al corpus o la transmisión del género caballeresco, el estudio de los libros de caballerías manuscritos españoles tiene como objetivo demostrar la invalidez de la vieja premisa que considera los libros de caballerías como una “misma cosa”, devolviéndole al género la riqueza y variedad que se le ha negado a lo largo de la historia. Por tanto, el trabajo del profesor Lucía Megías se encuentra sustentado en un interrogante inicial: la necesidad de definir el conjunto de los libros de caballerías españoles que, antes de ser un conjunto estático e inamovible, es “un río que ha ido fluyendo para dar a parar a una posible evolución de los diferentes paradigmas” (9), como se propondrá en el capítulo final del libro. Tal interrogante en el presente libro se encuentra guiado por tres principios bási-

cos. En primer lugar, la necesidad de demostrar la invalidez de la idea que asegura que los libros de caballerías se dejaron de publicar en el siglo xvii por el éxito arrollador del *Quijote* cervantino, ya que *el ámbito* de difusión sufrió importantes cambios debido a la crisis económica. En segundo lugar, fijar el verdadero ámbito de recepción y difusión de los libros de caballerías en el siglo xvii que corresponde al ámbito en que se generó el *Quijote*, un lugar donde triunfaba la literatura caballerescas de entretenimiento sobre la literatura caballerescas idealista. Por último, demostrar que la presencia de los libros de caballerías manuscritos, más que una anécdota del género, constituye un “paradigma de la situación” (9) al que llegaron los libros de caballerías en la época de Cervantes. Desde esta perspectiva, no sólo podremos hallar nuevas luces sobre la composición y el éxito del texto cervantino, sino también en la comprensión de un género de “exitosa fortuna en su época como de precaria memoria en los siglos sucesivos” (11).

Para poder entender la importancia de los libros de caballerías manuscritos es necesario tener en cuenta el particular ambiente en que el género se ha formado. Si bien es cierto que en la literatura caballerescas existe un determinado corpus de cualidades y características netamente literarias, como lo muestran los trabajos de Riquer, Gayangos, Eisenberg, Cacho Blecua, entre otros, no se puede olvidar que el género se encontraba sumergido en un particular contexto editorial que en muchos casos influyó en la estructura estética de los mismos textos caballerescos, hasta el punto, como lo afirma Víctor Infantes en el artículo “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, que los forjadores de la tradición literaria tienen que compartir protagonismo con “un puñado de impresores y libreros que (re)ordenan y lanzan al mercado los modelos de una narrativa de ficción”. El primer escalón en el estudio del género caballeresco para el profesor Lucía Megías apunta al reconocimiento del elemento literario y el elemento editorial como “dos caras de la moneda” (12) que es necesario tener en cuenta en el complejo mundo que constituyen los libros de caballerías españoles. Los criterios para identificar el corpus de la literatura caballerescas no pueden basarse en un único elemento, como ocurrió por ejemplo en los primeros acercamientos de Gayangos, Ferreras o Eisenberg, que tuvieron en cuenta solamente el contenido literario de los textos caballerescos. Gran parte de los estudios caballerescos comparten tal peligro, al alejar al género del medio

de transmisión más importante de la época, la imprenta, y por tanto, del manuscrito que años más adelante compartirá lugar con la imprenta (15). La presencia del elemento editorial es necesaria en el estudio de la literatura caballeresca, como tempranamente lo realizaron el cura y el barbero del texto cervantino, quienes en el escrutinio tienen en cuenta el tamaño de los libros y además no diferencian entre las traducciones y los originales españoles.

El reconocimiento del elemento editorial permite entender el ámbito de recepción y el éxito de las obras. Los cambios y la evolución de los libros de caballerías no sólo obedecen “a los fundamentos ideológicos de la época” (22), sino también a razones editoriales. Pero el reconocimiento de la relación tan estrecha que mantienen el elemento literario y el elemento editorial, antes de permitirnos conclusiones más precisas y definitivas, nos lleva a reconocer la dificultad y complejidad en que se encuentra sumergido el género caballeresco español. Por tanto, hay que acercarnos al estudio del “conjunto de los libros de caballerías castellanos como si se tratara de una unidad, aunque el análisis de cada uno de los componentes de la estructura externa del género editorial permite conocer diversas modalidades de expresión de los libreros, impresores, autores o mecenas que se documentan en sus páginas” (23). De igual forma, al realizar el estudio independiente de los componentes editoriales del género caballeresco, notamos que ningún elemento puede ser alzado como “piedra de toque”, debido a las estrechas relaciones editoriales o formales que mantienen los libros de caballerías con otros géneros editoriales, como lo es la utilización del mismo formato, heraldo y folio, que se debía a los anhelos de impresores y editores por cubrir con el velo favorable de los libros de caballerías a otros géneros literarios e históricos, para lograr una mejor retribución económica. Más bien, es en el conjunto de todos los elementos editoriales del género caballeresco donde se puede comprobar que existe una imagen editorial fija del género, como es posible comprobarlo en el comentario del cura en el *Quijote* de Cervantes. Pero *el* reconocimiento de los elementos editoriales debe relacionarse obligatoriamente con el elemento literario de los libros de caballerías y “sólo en la unión de ambos, del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de género editorial, en la unión del mensaje y el canal, que crean en conjunto unos peculiares horizontes de expectativas en el receptor en relación a un contexto determina-

do que, en nuestro caso, se concreta en el resto de libros de caballerías castellanos” (24).

La necesidad de reconocer la importancia del elemento editorial para el profesor Lucía Megías no sólo obedece al establecimiento de las bases adecuadas para el estudio del género caballeresco, sino que también es necesario para el reconocimiento de la importancia de los libros de caballerías manuscritos. Sin el reconocimiento de la importancia de los medios de transmisión y de recepción del género, sería imposible reconocer la diversidad que se impone con la presencia de los manuscritos y se caería, de cierta forma, en el tópico de la “misma cosa” señalada por el canónigo cervantino. Al reconocer la importancia de elemento editorial en la literatura caballeresca, José Manuel Lucía abre paso a uno de los componentes que nos señalan la importancia del género caballeresco manuscrito: lo excepcional de su transmisión y recepción. De todos modos, el profesor Lucía no comete el error de sobreponer el elemento editorial al literario. Él ha sido bastante cuidadoso al señalarnos que ambos elementos son como las caras de una misma moneda, que se encuentran en una estrecha relación. Por tanto, el análisis del elemento editorial no se puede entender como el simple trabajo de un sociólogo. La sociología en el presente libro se “nos presenta como piedra capital en nuestro acercamiento a esa compleja realidad, en donde textos y transmisión se confunden, presentándose como las dos caras del género editorial” (29) caballeresco.

El concepto de género editorial caballeresco es fundamental para entender tanto la presencia de los libros de caballerías manuscritos como la propuesta de clasificación del género caballeresco que se nos presenta al final del libro. Es así que, dejando claro las bases sobre las cuales se debe construir el adecuado estudio de la literatura caballeresca española, el profesor Lucía nos señala la lista completa de los libros de caballerías impresos conservados en la actualidad. Una lista que comprende 64 textos, la cual no se puede considerar como definitiva, ya que muchos se han perdido a lo largo del tiempo por distintas circunstancias, como por ejemplo, la sana costumbre de los españoles de donar sus bibliotecas a monasterios y conventos donde la literatura de ficción era maltratada y relegada a lugares que impedían su conservación. A pesar de la extensión de la lista de libros impresos, la presencia de los libros de caballerías va más allá de la imprenta. Es muy conocida la aserción que consideraba que la ausencia de reediciones a finales del

xvi se debía al desinterés comercial por la materia caballeresca, pero “la situación caballeresca en su contenido editorial y en sus modos particulares de difusión tipográfica, ofrecen nueva luz” (37). Si en el siglo xvii existía una situación agónica para el género, como lo evidenciaba la industria editorial, no se debía al desinterés y deterioro de la literatura caballeresca española, sino más bien a factores netamente económicos, muy conocidos por todos y que el profesor Lucía no desarrolla con profundidad, muy probablemente porque es consciente de que en otros espacios ya se ha tratado con detalle la situación española a finales del xvi y en el xvii.

Los libros de caballerías manuscritos que conservamos del siglo xvii vienen a dibujar una situación completamente diferente a la de los impresos. Pero tanto los manuscritos como los impresos ocupan el “mismo espacio en la imaginación y la fantasía” (38) del lector. Lo que sucede es que la imprenta desde la mitad del siglo xvi ya no puede responder a dichas expectativas, por lo cual la difusión manuscrita es uno de los medios (no podemos olvidar por ejemplo el excepcional caso del moro Román Ramírez, capaz de contar de memoria las historias caballerescas) para satisfacer los requerimientos del lector. De todos modos, son innegables dos diferencias fundamentales entre los libros de caballerías impresos y los manuscritos: el medio de transmisión y la época de creación y difusión. Los textos manuscritos nos permiten un mejor conocimiento de la difusión y el desarrollo de la literatura caballeresca. Además, los libros de caballerías manuscritos merecen un lugar especial en el estudio de la literatura caballeresca,

sobre todo por sus propios valores literarios y por su difusión en su época . . . en donde el contenido y el estilo se aúnan creando algunas de las más logradas muestras de la narrativa renacentista española . . . Los textos que ahora estudiamos —pálido reflejo de una época— muestran claramente cómo el género caballeresco va más allá de los límites editoriales y cervantinos que hasta ahora se le han impuesto en la percepción de la supervivencia. (39)

En el estudio de los libros de caballerías manuscritos, la primera falsa creencia que hay que desmentir remite a la idea que consideraba que la aparición de la imprenta trajo consigo la desaparición total del manuscrito. No podemos olvidar que para la misma impresión del manuscrito era necesaria su destrucción para evitar copias

o nuevas ediciones. Si le sumamos la dificultad de transcribir textos tan largos como los libros de caballerías, rápidamente creeríamos en la imposibilidad de transcribir manualmente historias caballerescas. El manuscrito no dejó de existir en el Renacimiento, principalmente era utilizado en la escritura religiosa y encargos familiares. Por tanto, cuando la crisis económica comenzó a azotar a España a finales del siglo xvi, impidiendo la impresión de obras tan lujosas y grandes como los libros de caballerías, el medio manuscrito se convirtió en el mejor medio para mantener vivos los anhelos y requerimientos del público lector. Por tanto, denominamos libros de caballerías manuscritos “una serie de textos caballerescos escritos en español a partir de la segunda mitad del siglo xvi que por diferentes causas, o bien no llegaron a imprimirse —y por tanto, a ser destruidos—, o bien desde un principio se pensó en una difusión manuscrita, cuando ya los textos impresos habían entrado en su época de decadencia” (40).

Si tenemos en cuenta que estamos hablando de más de un siglo de producción caballeresca, no podemos negar que los 17 libros que poseemos en 20 códices en la actualidad son sólo una pequeña muestra de lo mucho que falta por descubrir y que probablemente está oculto en las grandes bibliotecas españolas. Fuera de este grupo se encuentran dos libros de caballerías manuscritos, la *Crónica del príncipe Andramón* y el *Libro del virtuoso y esforzado Marsindo*. Ambos se encuentran fechados a principios de la centuria, a diferencia del conjunto de los libros de caballerías manuscritos que fueron escritos a partir de la segunda mitad del siglo xvi. La datación es el primer principio unificador en torno a los libros manuscritos. Por razones principalmente económicas, los libros de caballerías manuscritos comenzaron a aparecer desde la segunda mitad del siglo xvi, siendo uno de los primeros que podemos datar el *Florambel de Lucea* de Francisco de Enciso Zárate fechado en 1552. El segundo punto unificador lo constituye la utilización de la materia castellana, que a partir del modelo impuesto por *Amadís*, se ubica en grandes islas maravillosas o lugares fantásticos como Constantinopla o Trapisonda, y algunas veces, pasa por España. En conclusión, para el profesor Lucía estos dos aspectos unificadores, “unidad cronológica y vinculación a la materia castellana, permiten que podamos analizar y estudiar conjuntamente los libros de caballerías manuscritos a pesar de las claras diferencias que existen entre ellos” (53).

Debido al espacio tan pequeño del cual dispone Lucía Megías, el estudio en conjunto de los libros de caballerías manuscritos se divide en dos partes. La primera señala la presencia de los principales tópicos y motivos de los libros de caballerías españoles en los textos manuscritos, resaltando las diferencias e innovaciones frente a los libros impresos que, a pesar de lo que se puede creer, son muchas y tan variadas, que sin duda alguna generan una nueva perspectiva del género. La segunda parte constituye la presentación general de seis libros manuscritos desconocidos para el público actual.

La realización de un pequeño estudio en el que se señalan los principales motivos caballerescos no tiene como objetivo establecer las diferencias con los textos impresos, sino “todo lo contrario: en ellos se documentan las líneas de evolución y los temas predominantes que aparecían en los textos [caballerescos impresos]” (253). Algunos temas serán llevados a sus extremos, mientras que otros sólo son nombrados rápidamente en la literatura manuscrita. Principalmente encontramos la presencia de aventuras que responden al éxito del paradigma de entretenimiento iniciado por el *Espejo de príncipes y caballeros*. Por tanto, la aventura sin límites se construye a partir de la capacidad fabuladora de la imaginación, como es el caso de la aventura de las cinco cuevas en Flor de caballerías donde se reúnen los más importantes caballeros del mundo de todos los tiempos, es decir, de todas las historias escritas a partir de *Amadís*. El mundo maravilloso se sostiene gracias al conjunto de encantadores y magos “que permiten un derroche de imaginación ya que todo encantamiento existe porque va en contra de las leyes de la naturaleza” (64). No sólo encontramos la aventura por la aventura, sino también un gran componente de aventuras cristianas (recordemos el paradigma del caballero cristiano iniciado por Esplandián), hasta el punto que en el *Clariodoro de España*, los caballeros celestiales llegan a Medina donde destruyen la tumba del falso profeta Mahoma; y de aventuras amorosas, como la del arco de París en el *Clarisel de las flores* que es capaz de obligar al caballero enamorado a que cambie de objeto amoroso, sólo por haber demostrado que es el más fiel y amoroso. Otros temas de gran importancia que comenzaron a ser desarrollados por los grandes continuadores del género, como Feliciano de Silva, son el erotismo y la risa. El erotismo se va a relacionar con el protagonismo que va ganando la mujer en la literatura caballeresca, ya que “el público quiere algo más que conversaciones galantes y suspiros de amor” (71). De la misma manera, la risa se va ganando

un lugar de honor en la literatura caballeresca, por lo cual no es raro que encontremos personajes configurados como anti-héroes con la función de hacer reír al público a partir de la realización de desatinos y disparates. Las anteriores temáticas son señaladas a partir de estupendos ejemplos que recalcan la riqueza y evolución del género caballeresco español, muy cerca a los cambios que de alguna forma va a realizar el mismo Cervantes.

El segundo punto en torno al estudio independiente de los libros de caballerías manuscritos es la presentación de seis libros desconocidos por la mayoría del público hasta el momento, que han sido rescatados principalmente de los archivos de las bibliotecas españolas por estudiantes de postgrado y por el mismo Lucía Megías: la *Tercera parte del Florambel de Lucea* de Francisco de Enciso Zárate, *Clarís de Trapisonda*, Bencimarte de Lusitania, *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona, *Selva de cavalerías famosas y la quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*. A todos ellos se les realiza un pequeño análisis tipográfico alrededor de los códices y folios conservados. De estos análisis se puede deducir modalidades de lectura y aspectos de la recepción y difusión, debido principalmente a las anotaciones y correcciones de los mismos lectores en las páginas de los manuscritos. Además, en cada análisis se atiende a los episodios y motivos más llamativos en torno a las temáticas y estilos del conjunto del género caballeresco. Por el momento, y sólo por mostrar lo acertado de los comentarios del profesor Lucía Megías, quisiera señalar rápidamente algunas características de tres libros de caballerías manuscritos. Por un lado, en la tercera parte del *Florambel de Lucea*, además del protagonismo de lo maravilloso, del erotismo y el humor, encontramos la presencia de un personaje bastante significativo: la duquesa Remondina,

la cual de muy niña heredó un gran estado por fallecimiento de sus padres les sucedió y con él la creció tanto la locura y vanagloria que, con ser la más fea y disforme doncella que hay en este reino, cuida qu'es la mas bella y apuesta de cuantas nacieron y así con este vano pensamiento . . . es tan grande la presunción y sandez que cuida que no hay en este reino ni aún en muchas partes del mundo caballero que la merezca. (197)

La locura se ha apoderado de la duquesa Remondina haciéndole creer que es la doncella más hermosa del mundo a pesar de su feal-

dad. Tal suceso da paso a distintas aventuras y episodios llenos de humor, ya que los caballeros no la desmienten y aprovechan la oportunidad para divertirse, hasta el punto que existe un apartado en el que los caballeros salen en comitiva con la duquesa Remondina montando una farsa para divertirse a cuestras de su locura. Las cercanías con el Quijote cervantino son innegables. Como lo señala Lucía Megías, Enciso (autor del *Florambel*) gracias a la presencia de la duquesa Remondina logra crear “un modelo narrativo con una finalidad humorística: la de un personaje que se encuentra inmerso en la locura de negar su realidad para vivir en una ilusión” (114). De tal manera, no sería absurdo afirmar “que lo que no es más que un personaje” en el *Florambel*, “será la base estructural y narrativa del divertido libro de caballerías que escribiera el escritor alcalaíno” (115). En otro libro de caballerías manuscrito, el *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona, aparecen distintos mecanismos utilizados por el mismo Cervantes (perspectivismo, historias intercaladas, carta del autor en que se señala cómo los hidalgos pasan el tiempo leyendo libros de caballerías, etc.), pero llama la atención la presencia de la aventura de los Arcos de Marte, Palas Atenea y Venus. En dicha aventura Belinfor, el caballero protagonista, ve desfilar ante él al grupo más selecto de la caballería andante de la literatura caballeresca española (64 caballeros protagonistas de las más arriesgadas e inimaginables aventuras), que como ha apuntado Lucías Megías, no es más que “un escrutinio más benévolo que el realizado en el *Quijote*” (136). Por último, otro elemento interesante en los libros de caballerías manuscritos lo encontramos en la quinta parte del *Espejo de príncipes y caballeros* que probablemente, hasta donde conocemos hoy, sea el último libro de caballerías españoles escrito (posterior a 1623). Además del importante papel de la virgo bellatrix y las fantásticas y mágicas aventuras maravillosas, en el libro existe un gran conjunto de poesía insertada, como el episodio de las letras de los justadores y las letras alegóricas que nos “demuestran el éxito que la poesía del cancionero mantuvo en el siglo xvii; eso sí, vinculado a un género literario, el de los libros de caballerías” (193).

La presencia de los libros de caballerías manuscritos es una experiencia de supervivencia de un género en una época de crisis de la empresa editorial española y de cambios fundamentales para la sociedad de su tiempo, que se encuentra documentada en el mismo *Quijote* cervantino, cuando se alude a aquel libro de caballerías de cien páginas escrito por el canónigo y perdido en la actualidad.

Experiencia que, de todos modos, hemos de considerar limitada al tener en cuenta el elemento cultural, geográfico y temporal en el que se difunde el texto manuscrito. Por lo cual, notamos que frente al texto impreso, los textos manuscritos se mueven en zonas específicas y restringidas. Además, el carácter único del texto manuscrito impide su conocimiento global, por tanto ni conoceremos “todos los libros de caballerías manuscritos que se conservan en nuestras bibliotecas, y mucho menos, todos los que en el siglo *xvi* y *xvii* debieron escribirse y difundirse” (201). Probablemente no sólo por el gran trabajo que implica hacer una búsqueda exhaustiva, sino también porque muchos de ellos se escribieron en papel de mala calidad, que muy difícilmente podría llegar a sobrevivir hasta nuestros tiempos. Por lo tanto, además de los propios valores literarios que los libros de caballería manuscritos poseen, no dejan de poner “en evidencia cómo el modelo caballeresco pervive en el gusto del público más allá de una imprenta, de una industria editorial que desde el último tercio del siglo *xvi* no puede asumir esos voluminosos textos en formato folio que obligan al impresor o librero que costea la edición a una enorme inversión económica” (202).

El anterior desarrollo en torno a lo que debe ser el estudio del género editorial caballeresco español y el rescate de los libros de caballerías manuscritos nos sirve para entender la génesis del *Quijote* de Cervantes, la cual se debe buscar en la “capacidad de supervivencia y de experimentación que se aprecia en los libros de caballerías manuscritos” (220). Para poder llegar a este momento es necesario revisar la propuesta que el profesor Lucía Megías presenta no sólo alrededor de los libros de caballerías impresos y manuscritos, sino también de la presencia del *Quijote* de Avellaneda y el de Cervantes.

Para el profesor Lucía, los libros de caballerías son un género narrativo trascendental y fundamental “en el momento en que se están poniendo las bases para la invención de la narrativa moderna” (221). En torno a ellos queda mucho por realizar, ya que ni siquiera todas las herramientas se encuentran a la mano del investigador. Encontramos alrededor de 78 títulos, los cuales no “pueden estudiarse sin proyectarlos en las estrategias editoriales que ponen en juego tanto libreros como impresores para ofrecer al mercado un producto que se consume rápidamente” (221). A pesar de los esfuerzos de los últimos años, el género se ha estudiado desde la perspectiva del *Quijote*. Tal prioridad ha traído como consecuencia

“la reducción del género caballeresco a ese modelo inicial, así como ha convertido, por este mismo proceso reduccionista, el resto de la rica producción de los libros de caballerías a una masa homogénea y repetitiva” (234), a una “misma cosa” como opinaba el canónigo cervantino.

El género editorial caballeresco se configuró a partir del paradigma inicial e ideal del género, el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo. En una época de grandes transformaciones políticas y sociales, Montalvo, a partir de dos ejes, la identidad caballeresca y la búsqueda amorosa, logró dar cuenta de tres elementos esenciales: el sujeto, la forma y la finalidad. Sus principales continuaciones, como *El Primaleón*, se van a atar completamente a los requerimientos iniciados por él. De la línea implantada por el Amadís se van a generar dos caminos para el desarrollo de la literatura caballeresca: los textos realistas que a partir del modelo inicial van a acentuar el valor didáctico, y la línea de experimentación caballeresca, donde los autores se despojan del valor didáctico a partir del nuevo tratamiento del sujeto, la forma y el fin. Se comienza a sentir la importancia del entretenimiento, por lo cual la experimentación narrativa se adueña de las aventuras, como es el caso de los libros de Feliciano de Silva.

De este segundo camino, que Lucías Megías ha denominado ortodoxo, se va a desprender el segundo paradigma del género: la literatura de entretenimiento. A partir de la publicación del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortuñez de Calahorra, más conocido como el *Caballero del Febo*, se instaura una línea donde prima el manejo de lo maravilloso y lo inverosímil. La presencia de los libros de caballerías manuscritos más que una continuación del segundo paradigma instaurado por Ortuñez, constituyen el “crisol de diferentes líneas de evolución” (238), en el que se puede notar el éxito de la propuesta de entretenimiento.

De acuerdo con Juan Manuel Cacho Blecua en su estudio sobre el *Amadís*, “Los cuatro libros del *Amadís de Gaula* y *Las sergas de Esplándian*: los textos de Garci Rodríguez de Montalvo”, Montalvo había hecho de un texto medieval un paradigma ideal en el Renacimiento insertando “una nueva savia en una vieja materia, la historia debió de producir la sensación de ser algo ya conocido y, a su vez, distinto; ofrecía una feliz síntesis de la tradición medieval, pero al mismo tiempo se configuraba con unas nuevas pautas expresivas, narrativas e ideológicas”. El mismo gesto creativo se realizó a prin-

cipios del siglo xvii. Cervantes utilizó un material ya conocido por muchos, pero a la vez, pasaba algo diferente, las aventuras ya no habrían de tener el mismo final feliz y mucho menos el elemento tan grande de maravilla e idealismo. En el texto cervantino se dan cita las grandes conquistas de la literatura caballeresca: idealismo, realismo y entretenimiento y, de cierta forma, concluyen en un final feliz. Muy posiblemente Cervantes debe tal triunfo al utilizar el humor como la columna vertebral de su texto y al volver la mirada a la visión renacentista, que exigía un nivel mayor de verosimilitud y realidad. Esta vez, el paso de Cervantes fue tan grande que impidió la existencia de cualquier continuación o reelaboración de su obras (las continuaciones existentes, principalmente las francesas, no se pueden atar al género caballeresco debido a sus cualidades tan diferentes), ya que los dos paradigmas de la propuesta cervantina (para José Manuel Lucía las dos partes del texto constituyen dos obras diferentes: la primera es un libro de caballerías de entretenimiento y la segunda cambia su visión debido a la presencia del *Quijote* de Avellaneda) al *convertirse* en las obras cumbres del género, no terminaron con el género, sino que lo llevaron a un feliz desenlace, un final grandioso y envidiable. Es probable que sólo hasta los comienzos de la edad moderna se comience a entender los verdaderos logros de la obra de Cervantes, como se puede notar en el desarrollo de la novela moderna.

A pesar de los pasos tan grandes dados por José Manuel Lucía Megías en el presente libro, son muchas las observaciones que no solamente quedan abiertas, sino que invitan a ser miradas con atención y detenimiento. Los libros de caballerías son un género al que, al parecer, se le debe mucho más de lo que se cree y en el cual existen muchos sitios oscuros que andan en busca de luz clara y brillante. Si seguimos alejando al *Quijote* de su propia naturaleza, no sólo negamos el ámbito de su génesis, sino que también negamos valor y mérito a un escritor como Cervantes, que antes de querer desterrar a todos los libros de caballerías, deseaba convertirse en el escritor más grande de libros de caballerías, como efectivamente lo logró, impidiendo que Avellaneda o cualquier otro escritor intentara recorrer el camino que él mismo recorrió. José Manuel Lucía en un estudio apasionado y coherente sienta las bases del estudio del género caballeresco español, en el cual hay que incluir al *Quijote* cervantino y los libros de caballerías manuscritos.

Por último, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, más que un ensayo teórico es una invitación al apasionante mundo de los libros de caballerías de la mano de uno de los lectores más autorizados del género en la actualidad, sólo superado por aquel hidalgo manchego que convirtió su propia vida en uno de los mejores libros de caballerías.

Universidad Nacional de Colombia

Humberto Sánchez Rueda

Grilli, Giuseppe. *Literatura caballescica y re-escrituras cervantinas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 2004. 273 págs.

Giuseppe Grilli intenta en este libro realizar un estudio de Cervantes a la luz de los libros de caballerías, rastreando motivos, temas, personajes y estructuras similares entre las narraciones caballescicas y la obra cervantina. Aunque el catedrático italiano hace uso de la amplia gama de autores de libros de caballerías, es claro que su propósito principal es establecer relaciones entre el *Tirant lo Blanch* escrita por el caballero Joanot Martorell y la obra de Cervantes, especialmente el *Quijote*.

Esto se debe a que Grilli, a diferencia de otros estudiosos como Juan Manuel Cacho Bleuca, considera que el antecedente fundamental del *Quijote* no es la refundición hecha por Garci Rodríguez de Montalvo del *Amadís de Gaula* sino la novela catalana que además supera con creces a los demás libros de caballerías de su época:

La obra de Joanot Martorell no se inscribe ni se limita dentro de un género, porque anticipándose al *Quijote* los atraviesa y engloba, puede resultar más fácil leer el motivo paródico sin hacer de él un eje vertebrador del libro. Por otro lado, la parodia se mueve dentro del texto como un revulsivo y, una vez insertado, nos trastoca todos los valores. Creo que Martorell trata los diferentes argumentos de la novela con seriedad . . . Pero es consciente, también, de que las relaciones descritas son tensas y que para darles una solución —y conseguir que el lector moderno las pueda incorporar en su experiencia y nos referimos a un lector conocedor y de amplios gustos, gracias a los nuevos aires de un recién nacido humanismo— es necesario añadir un elemento nuevo: el de la parodia. (33)