

CRÍTICA LITERARIA Y CONFIGURACIÓN GENÉRICA DE LAS 'HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES'

Karla Xiomara LUNA MARISCAL

El Colegio de México

A Juan Manuel Cacho Blecua

La principal dificultad teórica que el corpus de las historias caballerescas breves ha planteado a la crítica ha sido la de su unidad como 'modelo literario'. Varios factores, literarios y 'extra-literarios', pueden explicar esta situación: a) los problemas temáticos y estructurales que plantean estas obras, por tener su origen en tradiciones literarias medievales muy diversas (cuento, *roman*, épica, hagiografía); b) sus fuentes; la mayoría de ellas son traducciones de textos franceses; c) las peculiaridades de su difusión, tanto en sus coordenadas sincrónicas como diacrónicas; d) su relación con el género de los libros de caballerías y d) su pertenencia a la denominada literatura popular. Un estudio de la historia crítica de su agrupación genérica revela los problemas intrínsecos que plantean estas características y permite el mejor acercamiento a su comprensión como 'modelo narrativo'. Mi intención no es proponer una nueva clasificación, sino partir de la revisión de las propuestas ya hechas para clarificar las relaciones entre las obras.¹ Sirviéndonos de estos indicios que son las distinciones genéricas nos acercaremos a los fenómenos que recubren su utilización, para reflexionar sobre la utilidad que un concepto como el motivo literario puede ofrecer.

En el ámbito de la reflexión sobre la configuración genérica de las historias caballerescas breves podemos distinguir tres grandes paradigmas y un contra-paradigma. El primero toma como criterio fundamental de catalogación el tema y los orígenes de los textos. El segundo es el del 'género perdido'

¹Northrop Frye señalaba como principal objetivo del estudioso de la poética el análisis de las relaciones entre las obras sirviéndose de las distinciones genéricas y no la clasificación de los géneros, *Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1969, p. 301.

propuesto por Alán Deyermond, que seguirá y desarrollará con particularidades propias y muy interesantes Fernando Gómez Redondo. El tercero, y más exitoso desde el punto de vista de su conformación externa, lo constituye el ‘género editorial’, elaborado por Víctor Infantes. Finalmente, está la propuesta de Jesús Rodríguez-Velasco, que he denominado contra-paradigma por constituir, desde los presupuestos del post-estructuralismo y algunos postulados deconstructivistas, una crítica a los paradigmas anteriores, más que una propuesta de agrupación genérica.

La relación genética establecida en el siglo XIX entre épica, romances y libros de caballerías (géneros que comparten similares problemas de clasificación de sus materiales, de difusión y de recepción) va a ser determinante en el establecimiento de las primeras directrices clasificatorias e interpretativas,² que serán introducidas por Agustín Durán en 1832 en su *Discurso preliminar al Romancero*.³ Esta clasificación ideada para los romances va a incidir en la de los libros de caballerías y viceversa. La influencia dialéctica de categorización entre géneros será posible sólo a partir de una aproximación a la temática y a la sociedad que acoge este discurso. Durán enumera algunas de las obras que nos interesan al señalar la existencia de novelas interesantísimas en la literatura caballescaca que no habían dejado presencia en los romances antiguos.⁴ Se trata en la mayor parte de los casos de «cuentos e historietas importadas de Francia, aunque se pretendan clasificar como obras de ingenios españoles»,⁵ destacando así el carácter extranjero que después retomará Menéndez Pelayo como elemento fundamental en su clasificación.

En sus comentarios a la edición del *Quijote*, Diego Clemencín⁶ señalaba la posibilidad de hacer una división en tres clases. Las dos primeras se configuran a partir de las figuras paradigmáticas de Arturo y Carlomagno (INGLESA O BRETONA Y FRANCESA). La tercera (NEUTRA O INDIFERENTE), se construye por exclusión, pues se compone de libros que no pertenecen a ninguna de las categorías anteriores. Este será el procedimiento más frecuente seguido en las clasificaciones temáticas, y el que irá conformando el corpus de las historias caballescacas breves, al aparecer la mayoría de ellas en esta categoría

² Juan Manuel Cacho Blecua, «Novelas de caballerías», en Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, pp. 133-223, pp. 147-148.

³ Corregida en 1849, *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1849-51, 2v.

⁴ *Ibid.*, p. xxiv, nota 17.

⁵ *Ibid.*

⁶ *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición IV Centenario, Madrid, Alfredo Ortells, 1986, p. 1068.

indeterminada, verdadero 'cajón de sastre', a la que alude el término *neutra* o *indiferente*.

En las catalogaciones temáticas y de orígenes de Pascual Gayangos⁷ y Marcelino Menéndez y Pelayo⁸ respectivamente, las historias se encuentran dispersas en los distintos apartados clasificatorios, dada su gran variedad argumental. Gayangos distingue dos ciclos de libros de caballerías (BRETÓN y CARLOVINGIO), y un grupo de HISTORIAS Y NOVELAS CABALLERESCAS, en donde aparecen agrupadas la mayor parte de las historias breves según tres ejes temáticos predominantes: caballeresco, amoroso- sentimental y moral- religioso. En la introducción a esta subdivisión Gayangos anota tres observaciones significativas: la presencia del público femenino como receptor de estas obras (elemento que explicaría la temática amorosa predominante), su formato en cuarto u octavo, vinculado al grupo receptor y a la temática de estos textos «más propios por su tamaño y contenido para el bello sexo»,⁹ y el carácter más o menos novedoso que debieron presentar frente a los libros de caballerías (aunque siempre en función de ese público femenino). Se está refiriendo fundamentalmente a lo que hoy denominamos ficción sentimental.¹⁰ Más adelante y bajo el rótulo de LIBROS FUNDADOS SOBRE HISTORIA DE ESPAÑA, incluye la *Crónica del Cid*, la *Doncella de Francia*, *Ferrant Gonzalez* y los *Siete infantes de Lara*, subrayando su carácter popular y la introducción de numerosos incidentes e invenciones caballerescas,¹¹ en un principio ajenas a la trama original. En muchos casos señala la fortuna editorial de estas obras.

Menéndez Pelayo siguió como criterio fundamental para la catalogación de la literatura caballeresca el origen, autóctono o no, de los materiales; en el interior de esta división se guió por un criterio temático. En su breve recorrido sobre la aparición de los libros de caballerías en España señala el carácter de libros de cordel de la *Crónica popular del Cid*, *Fernán Gonzáles* y los *Infantes de Lara*.¹² Otra vez aparecen los textos en los distintos apartados de los libros caballerescos extranjeros (CICLO CAROLINGIO y NOVELAS GRECO-ORIENTALES, principalmente. Debido a su «sencillo argumento de la fábula de

⁷ *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*, Madrid, Rivadeneira, 1874.

⁸ *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Bailliére, NBAE, 1905, I, pp. cxxv-ccxcix.

⁹ *Catálogo*, p. lvi

¹⁰ «Natural era que las damas de aquellos tiempos [...] cansadas ya de tanto revés y mandoble, de tanto descomunal gigante, de tanto encantador malsin, apetiesen un linaje de libros mas en armonía con sus sentimientos y ocupaciones. Así que muy pronto se creó otra literatura, que, sin dejar de ser caballeresca y estar impregnada del espíritu del tiempo [...] se ocupó menos de guerra y de militares proezas, y un poco mas de amor y galanteos», *ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. lxi.

¹² *Orígenes*, p. 202.

amor constante y perseguido»¹³ llama a este último grupo ‘novelas erótico-caballerescas’¹⁴ y establece una tipología mínima en la que destaca tanto al público receptor, como su formato y su popularidad.¹⁵

Pese a algunos juicios críticos emitidos, bien por su escasa originalidad, bien por la calidad intrínseca de textos ampliamente difundidos como libros de cordel para un público popular, su valoración no es negativa en un sentido absoluto. De *Flores y Blancaflor* escribe que es «interesante, sencilla y tierna [...] recuerda, sin exagerarlos, los procedimietos de la novela bizantina de viajes y aventuras»;¹⁶ valora a *Partinuplés* «como uno de los mejores relatos de su género»,¹⁷ y, especialmente, a *Paris y Viana*, «sin duda, una de las mejores de su género», obra que destaca por su ‘modernidad’.¹⁸ Como ha señalado Cacho Bleuca:¹⁹

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.²⁰

Su aproximación cribaba el catálogo de Gayangos al excluir de las novelas ‘erótico-caballerescas’ a la novela sentimental y otorgaba autoridad a su conformación genérica; su repertorio será en adelante seguido por la crítica.

¹³ *Ibid.*, p. 240.

¹⁴ Se refiere a *Partinuplés*, *Flores*, *Clamades*, *Magalona*, *Paris* y *Canamor*, *ibid.*, p. 241.

¹⁵ «Casi todos los libros que vamos citando convienen en ser novelas de amor, contrariado al principio y triunfante al fin, más que de caballerías y esfuerzo bélico, y seguramente eran destinados al solaz y pasatiempo de la sociedad más culta y aristocrática, especialmente de las mujeres [...] hasta por su tamaño contrastaban con los cantares de gesta y con las grandes compilaciones históricas [...] Pero al lado de estas frívolas y galantes narraciones, donde las aventuras de mar y tierra; escenas de esclavitud y de naufragio, y a veces (como en *Partinuplés* y en *Melusina*) los encantamientos y las transformaciones mágicas, sólo servían para hacer resaltar la invencible pasión de los amantes, hubo otras de tendencia moral y religiosa, consagradas a enaltecer el heroísmo de la virtud o la eficacia del arrepentimiento. Dos obras muy importantes de este género forman todavía parte de nuestra biblioteca de cordel», *ibid.*, p. 242.

¹⁶ *Ibid.*, p. 235.

¹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸ «Las aventuras aunque inverosímiles, no son excesivamente complicadas [...] y la narración tiene en los textos viejos una gracia y frescura que contrasta con la insipidez habitual de los libros de pasatiempo del siglo xv y con las ridículas afectaciones de sus refundidores modernos», *ibid.*, p. 238.

¹⁹ Para una revisión crítica de la clasificación de la materia caballeresca hecha por Menéndez Pelayo (y de Pascual Gayangos en segundo término) véase J.M. Cacho Bleuca, «Novelas de caballerías», pp. 133-223.

²⁰ *Ibid.*, p. 172.

El término de EXTRAVAGANTES utilizado por Adolfo Bonilla y San Martín para agrupar algunas de estas obras revela la dificultad para encontrar un criterio unificador.²¹ Los trabajos de Pedro Bohigas y Henry Thomas representaron avances críticos de importancia. A partir del tema y las fuentes literarias, Bohigas ubica a la mayoría de estas obras en un apartado diferente al de las novelas de caballerías, bajo el rótulo NOVELAS DE AVENTURAS QUE NO PUEDEN AGRUPARSE CON LAS ANTERIORES,²² término que revela la condición límite, 'fuera del orden común', que las caracteriza. En nota previa ya había señalado el carácter diverso de las fuentes, la traducción que media en muchos casos y su amplia difusión por la imprenta y más tarde como libros de cordel, es decir, tres elementos claves de su criterio de catalogación.²³ Por su parte, Henry Thomas va a delimitar casi definitivamente, y por exclusión, los libros de caballerías.²⁴ En su estudio sobre el despertar de la novela caballeresca en la Península ibérica alude muy brevemente y en contadas ocasiones a algunas historias breves, refiriéndose a ellas, tangencialmente, como traducciones de novelas francesas en el contexto histórico que favoreció la creciente popularidad de algunas novelas francesas en España y su traducción durante los siglos XIV y XV.²⁵ El deslinde decisivo lo supuso la bibliografía de Daniel Eisenberg,²⁶ que amplió en colaboración con M.^a Carmen Marín Pina,²⁷ una de las mejores conocedoras de la ficción caballeresca. A partir de entonces los intentos críticos por establecer la naturaleza de las obras que quedaban fuera (las historias caballerescas) han ido avanzando, fundamentalmente, por el camino de la comparación respecto a las novelas de caballerías o por su incardinación en la literatura de carácter popular.²⁸

Existen autores, entre los que destaca Carlos Heusch, que en su antología de textos caballerescos no subdividen ni jerarquizan los distintos géneros que

²¹ *Libros de caballerías*, Madrid, Bailly-Baillièrre, NBAE, XI, 2 vols., 1908.

²² «La novela caballeresca, sentimental y de aventuras», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, 2, Barcelona, Vergara, 1953, pp. 187-236.

²³ *Ibid.*, p. 189.

²⁴ *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

²⁵ *Ibid.*, pp. 25-28.

²⁶ *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century: A Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1979.

²⁷ *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. La obra incluye al *Amadís de Gaula* y a los posteriores libros de caballerías escritos originalmente en castellano; excluye por tanto las traducciones, los libros de caballerías de materia artúrica y libros de origen medieval (*Caballero Cifar*).

²⁸ Los estudios de María Cruz García de Enterría – *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973; *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983 – y de Joaquín Marco *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos sueltos de cordel)*, Madrid, Taurus, 1977 – fueron fundamentales en este sentido.

componen el universo caballeresco.²⁹ El acercamiento de Heusch es interesante por dar prioridad al esclarecimiento de las relaciones sincrónicas e intertextuales de este sistema, por un lado, y al estudio de las principales fuentes textuales sobre la caballería castellana medieval, por otro. Su antología no sigue una lógica de ‘obra’, sino de contenido y su criterio de ordenación es temático: 1) fundamentos teóricos, 2) universo caballeresco (centrado en la figura del caballero) y 3) discurso de la caballería (en el que se destaca el papel de la historia, de la literatura y el tema de los afectos, amor y amistad).³⁰

Hasta aquí las distintas clasificaciones siguen el mismo modelo de agrupación genérica: el que toma el tema y los orígenes como criterio fundamental de catalogación.³¹ Aunque es verdad que ninguno de los críticos antes citados se refiere explícitamente al motivo, la relación que este guarda respecto al tema (que en muchos casos, incluso entre la crítica actual, se llega a utilizar como sinónimo) impone esta breve revisión. Retomo aquí la definición de Cesare Segre para quien tema y motivo son

unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes [...] La distinción [...] entre tema y motivo es muy semejante a la musical, ya recordada: oposición de complejo a simple, de articulado a unitario; y también de idea a núcleo, de organismo a célula [...] La perspectiva funcional de Propp y la histórico-empírica de los investigadores de materiales implican, por tanto, dos diferentes (y complementarios) enfoques de la actividad estereotipadora: un enfoque formalista atento a la lógica de sucesión inmanente en los estereotipos, y un enfoque realista, atento a la constitución y a la cohesión externa de los propios estereotipos.³²

Como abstracción, el tema sintetiza el significado de las unidades menores narrativas de una obra (los motivos). Por eso ambos, pero particularmente el motivo, implican una indisoluble interacción con la forma. Si el tema posibilita la coherencia interna de la obra en su complejidad, el motivo profundiza en

²⁹ *La caballería castellana en la baja edad media. Textos y contextos*, con la colaboración de Jesús Rodríguez Velasco, Montpellier, Université de Montpellier III, 2000. La antología de José María Viña Liste sigue un criterio cronológico para ordenar la materia caballerisca, *Textos medievales de caballerías*, Madrid, Cátedra, 1993.

³⁰ Incluye aquí fragmentos de *Oliveros*, *Olas de Roma*, *París y Viana*, y de *La linda Magalona*.

³¹ También la clasificación de Juan Ignacio Ferreras sigue criterios de contenido, aunque sustentados en elementos de estructura narrativa, los cuales dilucida a partir del concepto de *matière*, «La materia castellana en los libros de caballerías (Hacia una nueva clasificación)», *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, 3, Madrid, Gredos, 1987, pp. 121-141.

³² Segre entiende por estereotipia la repetición que es resultado de una continua reutilización cultural, «Tema/Motivo», en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 357-359.

cada una de las áreas semánticas relevantes que permiten organizar los sentidos en distintos niveles, tanto jerárquicamente (en la estructura de la obra), como horizontalmente (en relación con el contexto cultural, literario, ideológico, editorial, en el que se insertan). Ya anteriormente Boris Tomachevski había señalado el valor de los motivos como nexos temáticos de la obra, destacando así su importancia estructural al permitir el ordenamiento de la historia.³³

De ahí que las aproximaciones temáticas a la literatura caballeresca (pese a los problemas intrínsecos a este tipo de acercamiento) permitieran las primeras agrupaciones genéricas, dado que el tema, sobre todo en la época que nos ocupa, no sólo era un universo de referencia, sino que implicaba una forma de adscripción genérica (recordemos la división de Jean Bodel, para quien, la *matière* implicaba además una funcionalidad distinta, un pacto narrativo diferente, diríamos hoy). Así cuando Hans-Robert Jauss habla de la prueba de la conmutación para constatar la diferencia de estructura entre los géneros (en este caso, el cuento de hadas y la epopeya) incluye no sólo a personajes, sino a los motivos, que se encuentran tanto en un nivel temático (uso, por ejemplo de los mismos motivos), como estructural (distinta funcionalidad e impacto narrativo que estos mismos motivos tienen en dos géneros distintos).³⁴ Por ejemplo, y para el caso de las obras que nos ocupan, podemos constatar que el motivo del gigante adversario del héroe, tan característico del género de los libros de caballerías, casi no aparece en el corpus de las historias breves, en el que su ausencia (salvo alguna excepción notable) revela distintos procedimientos de configuración de ambos modelos narrativos.

Los problemas que presentan las primeras aproximaciones temáticas se explican fácilmente a partir de la distinción planteada por Tzvetan Todorov entre *géneros teóricos* y *géneros históricos*, que, aunque no enteramente aceptada,³⁵ puede resultar útil en la medida en que evidencia cómo el sistema de géneros teóricos, al establecerse a partir de una serie de oposiciones diferenciales, ya sean éstas simples o múltiples, corresponde a exigencias de coherencia que no tienen por qué ser la de los géneros históricos.³⁶ Si desde la perspectiva actual pueden parecernos anacrónicas ciertas oposiciones como nacional/extranjero u original/traducido aplicadas a la literatura de los siglos XIV, XV y XVI, en el momento histórico en el que Gayangos, Menendez Pelayo y Bonilla y San Martín reflexionaron, resultaban útiles por configurar un marco de reflexión

³³ *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, p. 185.

³⁴ «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (1970), pp. 79-101, p. 84.

³⁵ Particularmente respecto a la relación que mantienen entre sí los géneros teóricos y los géneros históricos, planteada por Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 2006, p. 47 y ss.

³⁶ *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 18-19.

que diferenciaba, con cierta coherencia, algunos conjuntos más o menos homogéneos.³⁷ No podemos olvidar, por otra parte, que la aproximación temática se impone no sólo por ser la forma más tangible por la que la riqueza y complejidad de la literatura se deja aprehender, sino por la congruencia intrínseca que guarda con la historia de las ideas. En estas reflexiones encontramos ya señalados los aspectos claves del corpus caballeresco breve: el elemento popular, su carácter de traducción, el factor editorial, su proveniencia medieval, la impronta sentimental y la diversidad de temáticas alrededor del eje fundamental del universo caballeresco. Faltaba, sin embargo, establecer las leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades, para ello habrá que esperar a Gómez Redondo, Cacho Blecua y, especialmente, a Infantes.

Como anotamos antes, existen otros dos paradigmas. El del género perdido propuesto por Deyermond, seguido y desarrollado más tarde por Gómez Redondo; y el del género editorial, elaborado por Infantes. Como demostró Jean-Marie Schaeffer, el número de características según las cuales se pueden reagrupar los textos puede ser infinito dado que la identidad de cada texto nunca es simple, sino compuesta por un conjunto de características no contradictorias³⁸ (cuestión de fondo que alcanza a la definición y operatividad del motivo, como unidad menor narrativa de la especificidad del texto literario). En una perspectiva histórica, sin embargo, el establecimiento de los criterios según los cuales se elegirán los rasgos considerados como determinantes, debe tomar en cuenta también aquellos que tengan una mayor capacidad para estructurar los conjuntos de textos ya diferenciados por los nombres genéricos tradicionales. Es en este contexto donde las propuestas de Deyermond, Gómez Redondo, Cacho Blecua e Infantes se revelan fundamentales.

Deyermond atribuía en 1975 las dificultades para catalogar este tipo de textos a la imprecisión de la terminología literaria medieval, a la carencia de una tradición crítica que avalara el uso de un término preciso para la ficción medieval española y a la influencia de un 'prejuicio' nacionalista, heredado de la crítica decimonónica, que valoraba en una obra de arte fundamentalmente lo realista y popular.³⁹ Una de las implicaciones con más consecuencias fue

³⁷ Sus clasificaciones se basan en una deducción de índole teórica que postula cierto elemento (el tema o los orígenes en este caso) como el más importante de la obra literaria, a partir del cual se puede establecer cierta taxonomía. Si respecto al corpus de los libros de caballerías funcionó mejor que respecto al de las historias caballerescas breves se debe a que éstas últimas no responden a una lógica genealógica o creativa, como es el caso de los libros de caballerías. El principal problema de coherencia no es tanto la elección de una o más propiedades determinadas como factores aglutinantes del sistema (en este caso, el tema o los orígenes), sino el no establecer las leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades.

³⁸ *¿Qué es un género literario?*, p. 47.

³⁹ «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 231-259.

la interpretación bajo otros presupuestos genéricos de los textos medievales de ficción. Al no reconocer el género al que pertenece un texto y atribuirlo a otro, necesariamente se fuerza la interpretación y se espera encontrar en él cualidades que nunca poseyó como tal, con la consecuente valoración equívoca. Éste sería el origen de algunas observaciones viciadas de Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela*⁴⁰ o de la inclusión bajo la etiqueta de novelas o libros de caballerías de muchos 'romances' españoles incluso cuando «they have little or nothing to do with chivalry»:⁴¹ *Paris y Viana*, *Partinuplés*, *Flores y Blancaflor* son historias de amantes separados y vueltos a reunir; el *Cuento de Plácidas* y *Guillermo de Inglaterra* tratan de familias separadas y reunidas pero tienen conexiones con la hagiografía y con el folclor. Algunas otras atraviesan las categorías de Jean Bodel; especialmente importantes son algunos romances representativos de la materia de Roma en el que la falsa acusación de adulterio juega un importante papel argumental.⁴² Reconocemos fácilmente en estos aspectos temáticos que señala Deyermond motivos tradicionales conocidísimos (*T298. Reconciliation of separated couple*, *T84. Lovers treacherously separated*, *N730. Accidental reunion of families*, *K2110.1. Calumniated wife*, *K2112. Woman slandered as adulteress*) por los que el crítico puede establecer distintas adscripciones genéricas.

Para evitar las confusiones con el término 'romance' en español, Deyermond proponía la etiqueta 'libro de aventuras', por ser éstas sustanciales a su conformación. Sin embargo, prefería la recuperación del término 'roman' para referirse al género en la literatura española: «The romance is a story of aventura, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these».⁴³ A esta amplitud temática (en la que se pueden incluir una gran cantidad de textos), se añade la presencia del elemento maravilloso, la variedad estructural y la funcionalidad emotiva, que mediante el uso de modelos arquetípicos y de motivos logra alcanzar niveles muy profundos de la experiencia emocional.⁴⁴ De su abierta definición me interesa destacar la vinculación del modelo narrativo con los motivos, que se revelará fundamental en la configuración de las historias caballerescas breves y que se refleja en algunas de las divisiones realizadas posteriormente por Fernando Gómez Redondo. Deyermond señala como una de las vías de investigación más necesarias respecto al género perdido su

⁴⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁴¹ *Ibid.*, p. 236.

⁴² *Ibid.*, pp. 236-237.

⁴³ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁴ «It does, however, deal with real emotions, reaching (often by the use of archetypal patterns and motifs) very deep levels of emotional experience», pp. 233-234.

estudio desde la óptica de los motivos: «Perhaps most important of all for Hispanists, there are now reliable works of reference covering most aspects of the medieval romances» y citaba las bibliografías, los índices de motivos y las listas de nombres propios.⁴⁵ Y más adelante insistía «Motif-indexes are virtually unknown in this field, and there has never been an attempt to trace a single theme throughout the romances».⁴⁶ El motivo puede ser entonces una herramienta fundamental para acercarse a un modelo narrativo.

Desde la óptica de la recepción, Fernando Gómez Redondo valora como criterios fundamentales de la ficción medieval la estructura narrativa y el despliegue de motivos argumentales, que coloca en el mismo nivel de importancia en el proceso de acercamiento, comprensión, análisis, creación e integración de la realidad que tiene como finalidad.⁴⁷ Mientras que la estructura reproduce esquemas de pensamiento imprescindibles para que el ser humano asegure su particular identidad, a los motivos de la narración:

cumple, en cambio, la definición de los límites de lo real, proceso que requiere de la determinación previa de unos sistemas simbólicos, que auspicien la absorción del contenido que quiere ser comunicado. La ficción medieval configura, fundamentalmente, un esquema de símbolos con la finalidad de posibilitar al receptor incorporarse al mundo real en el que vive; objetos mágicos, animales portentosos, monstruos, lugares maravillosos, situaciones extraordinarias, todo vale para lograr atrapar la imaginación de ese grupo de oidores o de lectores, que son transportados, así, a un universo de significaciones por el que podrán comprender, de forma más directa, el mundo (religioso, político y social) en el que habitan.⁴⁸

El papel de los motivos en la configuración de la ficción medieval tendrá por lo tanto no sólo una función estructurante de los textos sino de los significados, y esto en un nivel gnoseológico: su presencia en la ficción es de tipo genético y no sólo estructurante. Su categoría, en este sentido, no es únicamente estética. Desde esta perspectiva se comprende su abundante presencia en la ficción de la Edad Media, pues su objetivo básico «es proponer

⁴⁵ *Ibid.*, p. 252. El carácter proteico de la novela, propio de su amplitud temática y estructural, explica y justifica la existencia de textos fronterizos entre este modelo narrativo y otros (cuento, hagiografía, épica); dado que si «every genre contains some works that are partly within another» en el caso de la novela los límites son más flexibles, p. 237.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁷ Un motivo argumental es frecuentemente un motivo estructural, es decir, un motivo que genera un sistema de relaciones internas que implican un determinado desarrollo y composición de las aventuras que conforman. Un motivo temático, en cambio, posee un grado de abstracción mayor que sintetiza el significado de las unidades menores de una obra, no necesariamente es estructural.

⁴⁸ *La prosa del siglo XIV*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, p. 74.

la imagen de la realidad que cada momento, histórico y social, necesita». Gómez Redondo sugiere recuperar el término romance para denominar a la ficción medieval⁴⁹ y en su monumental *Historia de la prosa medieval castellana* distingue los siguientes modelos, según el aspecto de la realidad que en cada caso interese destacar, ROMANCES: DE MATERIA HAGIOGRÁFICA (*La Estoria de Santa María Egíçiana, el Cavallero Pláçidas, Estoria del rey Guillelme, y Cuento de una santa enperatrís*), DE MATERIA CABALLERESCA (libros de caballerías: ciclo artúrico e hispánico); DE MATERIA CAROLINGIA (*Flores y Blancaflor, Berta, Mainete, Cuento del enperador Carlos Maynes, Enrique fi*); DE MATERIA HISTORIOGRÁFICA; Y DE MATERIA DE LA ANTIGÜEDAD (*Otas de Roma, Ystoria del noble Vespesiano, Hystoria de Apolonio*).

En obras anteriores había ido perfilando esta clasificación con algunas leves modificaciones que quiero subrayar porque afectan precisamente al grupo de las historias caballerescas breves. En *La prosa y el teatro en la Edad Media* la mayor parte de estos relatos aparecían bajo el rótulo ROMANCES DE MATERIA LITERARIA, que subdividía, a su vez, en otras ramificaciones: las tres ya mencionadas arriba (romances de materia hagiográfica, de materia de la antigüedad y de materia carolingia –llamada aquí ‘de materia épica’) y una cuarta, que es la que me interesa resaltar, denominada ROMANCES DE MATERIA FOLCLÓRICA Y POÉTICA, en la que incluía a *Flores y Blancaflor, Paris y Viana, Partinuplés, Clamades, el Caballero del cisne, Historia de la linda Melosina, y Roberto el Diablo*.⁵⁰ Aunque en los estudios posteriores reorganice la clasificación y no vuelva a aparecer esta última agrupación,⁵¹ es suficientemente significativo el hecho de que la presencia de los motivos folclóricos sea lo bastante característica como para constituir un criterio de catalogación que permita cohesionar obras tan dispares como *Partinuplés* y *Roberto el Diablo*. El autor reconocía que su propuesta no era rígida pues mientras que «hay textos que justifican las divisiones trazadas [...] otros escapan a su regulación y pueden instalarse en una o en otra casilla».⁵² Pero más que las distintas posibilidades clasificatorias, me importan algunas observaciones al respecto.

⁴⁹ «Literatura medieval y narrativa contemporánea», *Atlántida*, 3 (1990) pp. 28-42; *La prosa del siglo XIV*, pp. 81-83; *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 152-156; «‘Romanz’, ‘romanz’, ‘romance’: cuestión de géneros», en Antonio Lorente Medina, José Nicolás Romera Castillo, Ana María Freire López (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, 1, Madrid, UNED, 1993, pp. 143-162; *Historia de la prosa medieval castellana*, 2, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1331-1339.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 154-175.

⁵¹ En *La Prosa del siglo XIV* todavía mantiene el apartado de romances de materia literaria, pero únicamente con las tres ramificaciones primeras (la materia carolingia sustituye a la denominación ‘materia épica’), pp. 83-84. Véase también «La materia caballeresca: líneas de formación», *Voz y Letra*, 7/1 (1996), pp. 45-80.

⁵² *La prosa y el teatro*, p. 155.

Llama ‘de materia literaria’ a estas obras «porque su originalidad se limita al proceso de re-escritura con que son adaptadas unas fuentes, muy precisas por otra parte, a un nuevo sistema lingüístico, en el que obtienen una diferente organización formal».⁵³ El proceso de adaptación de los textos o géneros concretos que está detrás de este grupo de relatos a la mentalidad literaria del siglo XIV será, en mayor medida, determinante en su configuración.

El estudio detallado que les dedica en su magistral *Historia de la prosa medieval castellana* presta especial atención a los dos factores fundamentales que destaca para la ficción medieval: sus estructuras narrativas y los motivos argumentales y folclóricos.⁵⁴ Aspecto éste último, la importancia del motivo en la construcción de la ficción medieval, que me interesa destacar, así como la unificación de las distintas materias bajo la óptica de la recepción: «el objetivo básico de la ficción es proponer la imagen de la realidad que cada momento, histórico y social, necesita; por esto, la realidad narrativa de la ficción es únicamente caballescica, a pesar de dilatarse en múltiples direcciones, tantas como expectativas sean percibidas en el grupo receptor de la nobleza».⁵⁵ Las estructuras temáticas se consideran como elemento fundamental de clasificación,⁵⁶ de ahí que en su preciso y brillante análisis de los textos ocupe un lugar considerable el estudio de sus motivos, no ya sólo como parte de los significados literarios y culturales de las obras, sino como unidades fundamentales de la estructura textual que contribuyen a configurar. El motivo constituye así una especie de unidad gnoseológica del texto literario que permite, por un lado, el anclaje de éste en la peculiar circunstancia histórica en la que surge, y por otro, el establecimiento del pacto narrativo con sus receptores.

El tercer modelo genérico propuesto para la organización sistemática de estas obras se construye alrededor del concepto editorial. En 1986, tres años antes de la aparición del artículo fundamental de Víctor Infantes sobre la noción del ‘género editorial’,⁵⁷ Cacho Blecua contribuía a la comprensión de este grupo genérico cuando, a partir del estudio sobre la estructura y difusión de *Roberto el Diablo*,⁵⁸

⁵³ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 1339-1682, donde estudia también más extensamente sus orígenes y su transmisión textual.

⁵⁵ *La prosa del siglo XIV*, p. 83.

⁵⁶ Véase «La narrativa de temática medieval: tipología de modelos textuales», en José Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 319-360.

⁵⁷ «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124. Después en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, 1, Barcelona, PPU, 1992, pp. 467-474.

⁵⁸ «Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*», en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, pp. 35-55.

y de su proyección sobre el contexto literario, histórico, cultural, editorial y de recepción de la época, definía a esta obra como «un libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas».⁵⁹ Proyección fecunda en la que establecía asociaciones entre diversas historias caballerescas y sentaba las bases para señalar una jerarquía entre los distintos componentes narrativos del género breve (elemento interno compositivo) y para asociar estos textos con otros difundidos durante la Edad Media española que coincidían con la fecha de su publicación (elemento externo y editorial). A diferencia de los libros de caballerías cuya estructura es más homogénea por responder a una relación genética entre las obras que componen el modelo narrativo, las historias breves de aventuras caballerescas, como las denomina, obedecen a unas tradiciones distintas, y aunque tienen cierta conexión con las anteriores (caballeros como protagonistas, algunas aventuras bélicas, finales semejantes): «Su especificidad vendrá determinada no por la existencia de unas aventuras –algo común con los libros de caballerías–, sino por su singularidad».⁶⁰ De ahí la importancia por conocer su proceso de transmisión textual. *Roberto el Diablo* es un caso paradigmático:

Nos encontramos ante un texto traducido, ajeno a las creaciones autóctonas y por lo tanto a la configuración de un género como el de los libros de caballerías [...]. No obstante [...] se incorpora a un sistema literario y forma parte de una tradición que se le ofrece al lector hispano desde el siglo xvi hasta el xx, [...] si bien en cada territorio el relato tendrá sus peculiaridades en función de las obras con las que se interrelacione, con los sistemas de traducción o de recreación empleados y las connotaciones que ofrece en las diferentes culturas.⁶¹

A esta oposición (autóctono/ traducido) que si bien delimita la conformación creativa del género, «no es suficiente para explicar las múltiples posibilidades ofrecidas por un sistema, por una expectativa de lectura o por unos modelos literarios que se evitan o siguen»,⁶² añade la tradicional relato extenso/ relato breve, en la que profundiza para señalar las consecuencias a) narrativas, b) estilísticas y c) comerciales que determinan y caracterizan el modelo narrativo al que pertenece *Roberto el Diablo*: a) la brevedad incide en los procedimientos narrativos y estilísticos utilizados. Frente a la estética amplificatoria de los libros de caballerías que supone una multiplicidad de personajes y la utilización de la técnica del entrelazamiento, *Roberto* se

⁵⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁶² *Ibid.*, p. 41.

caracteriza por su brevedad: está basado en la vida de un personaje y se construye linealmente; b) la utilización de algunos recursos retóricos propios de los libros de caballerías es únicamente formal, se han desfuncionalizado,⁶³ y a la inversa, los lugares retóricos del *fastidium* y de la *brevitas*, son aquí plenamente funcionales pues se ajustan a una estética no digresiva característica del relato folclórico y del *exemplum*; c) la brevedad posibilita su difusión, pues «es un factor decisivo en la pervivencia del relato durante varios siglos, y es un componente esencial de su configuración».⁶⁴ Pero el aspecto que quiero resaltar es la vinculación que establece entre esta pervivencia y éxito editorial con el carácter folclórico de muchas de sus aventuras y motivos. Aspecto por el que se puede relacionar el modelo con los libros de caballerías, que también se recrean sobre bases folclóricas, y que permite explicar su larga pervivencia en la literatura de consumo popular.⁶⁵ El carácter estereotipado no mina su valor como obra de consumo.

En 1992 y en relación con el género del *Cifar*, Cacho Blecua volvía a reflexionar sobre la configuración de los modelos narrativos⁶⁶ a partir de una aproximación dialéctica entre la sucesión histórica (genealógica y creativa) de los géneros literarios y su delimitación en una tipología sincrónica del sistema. Aconseja la distinción entre unas materias comunes y unos géneros literarios específicos, lo que evitaría múltiples confusiones. Integrando brillantemente las perspectivas de análisis internas y externas ilumina la condición genérica del *Cifar* y de algunas historias caballerescas breves. A partir de una perspectiva histórica que rescata las conexiones que crean en su evolución histórica cada una de las obras del sistema literario, establece una útil distinción entre la lógica genealógica, histórica, (vinculada al género creativo) y la editorial (vinculada al género de recepción). Distinción esclarecedora de los procesos constructivos e interpretativos sufridos por el *Cifar* y por algunas historias caballerescas en su recorrido textual: al pervivir en el tiempo el género histórico de una obra se puede modificar en su recepción de acuerdo con las nuevas conexiones establecidas con otros sistemas literarios diferentes de los originarios, pudiendo asumir incluso unos valores distintos de los iniciales. Detrás de la configuración textual de obras como el *Cifar* y algunas historias caballerescas se encuentra la mediación editorial de Jacobo Cromberger, la cual supondrá un horizonte de expectativas diferente del que

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁶ «El género del *Cifar* (Cromberger, 1512)», en Jean Canavaggio (ed.), *La Invención de la Novela*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 85-105; especialmente el apartado «Cromberger y las 'Historias caballerescas'», pp. 90-93.

tenían los textos primitivos, y que será decisiva para su interpretación posterior. Mediante estrategias como la utilización de los mismos grabados, la introducción de prólogos y la presentación en formato folio, el editor intentará hacer pasar por libros de caballerías textos que únicamente comparten el protagonismo de unos caballeros anunciado en el título y, en el mejor de los casos, el desarrollo de una historia caballeresca, pero cuyas tradiciones literarias son muy diferentes tanto en el tiempo como en el espacio:

La lógica genealógica y la editorial no tienen por qué ser iguales, ni tampoco, al menos para mí, son equiparables sus conclusiones, referidas a ámbitos históricos distintos. El género histórico se forma a partir de creaciones originales, pero debe describirse a partir de su inserción en un sistema más amplio y complejo, en el que necesariamente deben tener cabida todas las obras afines, sean textos antiguos reeditados, las distintas traducciones, los libros breves de aventuras caballerescas, etc. Todos ellos proporcionan diferentes modelos que serán seguidos, rechazados o transformados por los autores en sus creaciones o adaptaciones que denominamos libros de caballerías, pero no forman parte del género. Sin tener en cuenta esta dialéctica entre género histórico-adscripción genérica de la recepción alteraremos arbitrariamente la historia literaria, aunque si elegimos sólo esta última óptica, los resultados pueden originar múltiples confusiones.⁶⁷

La configuración del formato en cuarto para las historias caballerescas frente al formato folio de los libros de caballerías se consolida tras un breve periodo de vacilación; algunas historias breves se publicaron inicialmente en tamaño folio, así el *Oliveros de Castilla* (Burgos 1499) y la primera edición sevillana [1525] de la *Historia de Carlo Magno*.⁶⁸ En su estudio sobre la configuración iconográfica del *Oliveros de Castilla*⁶⁹ expone algunas de estas estrategias editoriales que permiten explicar no sólo numerosos desajustes textuales, sino el problemático análisis de las ediciones perdidas. Estas intervenciones editoriales de resignificación de los textos se encuadran siempre en un contexto ideológico,⁷⁰ que ya había estudiado con anterioridad a partir de

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 104.

⁶⁸ La edición *princeps* es de Toledo [1500], por Pedro Hagenbach. «De la *Chronica Turpini* a la *Historia del Emperador Carlomagno y los Doze Pares de Francia*», en Elvira Fidalgo (ed.), *Formas narrativas breves en la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad, 2006, p. 185.

⁶⁹ «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras. Libros de caballerías. El «Quijote». Investigación y Relaciones*, 50-51 (2004-2005), pp. 51-80.

⁷⁰ La traducción española del *Oliveros* se verá favorecida por circunstancias históricas bien precisas: la obra fue impresa en Burgos en 1499 por Fadrique de Basilea, quien partió de la segunda edición francesa editada antes de 1492. Entre ambas fechas una serie de acontecimientos estrecharían las relaciones

los motivos que configuran al *Oliveros*.⁷¹ En este trabajo articula las diversas perspectivas históricas, editoriales, sociológicas, literarias y culturales con las que estudia esta obra alrededor del análisis de los motivos estructurales del texto: *H1558. Tests of friendship. Friends tested, E341. The grateful dead, y K2111. Potiphar's wife*. La importancia que ha conferido al análisis del motivo a lo largo de sus trabajos queda plasmada en lo que constituye hasta el día de hoy la primera aproximación teórico-metodológica al estudio sistemático del motivo en el corpus específico de los libros de caballerías castellanos.⁷² Considera ahí al motivo (del que destaca su carácter repetitivo) como uno de los principios estéticos fundamentales de la poética de este género y explora algunas posibilidades de su utilización en diversos episodios del *Cristalián*. Destaca la utilidad de un índice de motivos, que permite, por un lado, un estudio diacrónico del género (pues posibilita ver el distinto grado de originalidad en el empleo de los motivos, así como su evolución), y, por otro lado, facilita el descubrimiento de relaciones intertextuales de distintas obras y modelos narrativos.⁷³ Esta incardinación del motivo en la dialéctica que supone la readaptación de las obras a nuevos contextos históricos, sociales, editoriales y literarios estará presente en la mayor parte de sus estudios dedicados a la literatura caballerescas breve.⁷⁴

hispano-borgoñonas. Los matrimonios del príncipe don Juan y doña Margarita de Austria en 1496 (celebrado en la misma ciudad en la que trabajaba Fadrique de Basilea), y de Felipe el Hermoso y doña Juana (1497); sin olvidar que Felipe el Hermoso recibió a Charles de Croÿ (nieto del patrocinador del *Olivier*) como caballero del Toisón.

⁷¹ «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos», *Medioevo Romano. Incontro di culture. La narrative breve nella Romània Medievale. Atti del Seminario internazionale di Verona (29-30 maggio 2006)*, pp. 340-370.

⁷² «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)». Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-53. La tesis de licenciatura de Sonia Garza Merino se ocupa únicamente del primer libro del Amadís, Amadís de Gaula (libro 1.º). *Motivos y Unidades Narrativas*, dir. por Carlos Alvar Ezquerra, Alcalá de Henares, Departamento de Filología, 1998.

⁷³ A partir del escrutinio de la reiteración, con variaciones de diversos grados, de motivos de procedencia folclórica (testimonio de una posible vinculación con la tradición oral y uno de los preceptos constructivos que explicarían su éxito editorial), el autor expone algunos de los problemas que plantea la confección de un índice de motivos del género, específicamente cuando el referente fundamental es el modelo de Thompson. Dedicó una detallada reflexión al estudio de la metodología que permitiría adaptar el índice de Thompson al corpus, fundamentalmente a través de dos procesos: el de la precisión de motivos generales o aplicados a otros contextos y el de la creación de nuevos apartados, *ibíd.*, pp. 46-53.

⁷⁴ Otro caso significativo fue el de la *Crónica Popular del Cid*, al que Cacho Bleuca dedicó un estudio sobre su configuración genérica desde este enfoque complementario y dialéctico («Texto, grabados y configuración genérica de la *Crónica Popular del Cid*», en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. (Actas del Congreso Internacional «LX Centenario de la muerte del Cid», celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2002, pp. 339-363). El análisis de-

Los avances fundamentales en la conformación de estas obras como grupo genérico, especialmente desde un punto de vista externo, se deben a las investigaciones de Víctor Infantes y Nieves Baranda. En un intento sistemático para acotarlas y ofrecer un repertorio paralelo al de Eisenberg, Infantes las define como 'género editorial',⁷⁵ pues frente a la dificultad que presenta su '(re)ordenación' como género literario' específico.⁷⁶ «La homogeneidad de su transmisión a lo largo de los siglos los identifica como un elaborado producto –perfectamente codificado editorialmente– de un grupo de impresores, respondiendo a una estrategia comercial precisa».⁷⁷ Y establece cuatro criterios que lo delimitan: origen cronológico medieval común, unidad

tallado del texto, de su estilo y de los grabados le permite establecer una tipología muy concreta dentro del 'género editorial', el de las «breves crónicas populares»: «En definitiva, diferentes editores, Tres compañeros alemanes, Cromberger y el sucesor de Hagenbach, utilizaron libros históricos para crear un subgénero cronístico de obras breves, editadas en cuarto, destinado a un consumo popular y caracterizado por estar protagonizado por personajes del pasado histórico hispánico», *ibid.*, p. 358. Contribuye así a perfilar las relaciones que establecen las distintas obras que lo conforman con sus respectivas tradiciones textuales. No es casual que los mismos impresores de la *Crónica del Cid* publicaran poco después el *Enrique fi* (Tres compañeros alemanes, 1498). O que Pedro Brun imprimiera la *Estoria del noble Vespasiano* (Sevilla 1499). Incluso es posible que *Partinuplés* se hubiera editado antes, hacia 1497. Los héroes de estas obras reflejan la política providencialista y mesiánica de los Reyes Católicos, que tenía como etapa final la conquista de Jerusalén. Se estaban creando así unos hábitos de recepción «que permiten asociar obras genéricamente diferentes desde el punto de vista de su creación [...] se está creando un género editorial, muy bien destacado por Víctor Infantes, que también servía de cauce ideológico eficaz [...] para la monarquía», *ibid.*, p. 356. Advierte ahí cómo a la zaga del éxito editorial de esta obra se habría configurado *La crónica del conde Fernán González*, en la que se utilizaron no sólo portadas similares, sino idénticos procedimientos: empleo de los mismos tópicos prologales compartidos tanto por las crónicas como por los libros de caballerías, *ibid.*, p. 355 (a la configuración editorial e ideológica de esta historia caballeresca Nieves Baranda dedicó un estudio, «*Estoria del Noble Cauallero el Conde Fernan gonzalez con la Muerte de los Siete Infantes de Lara*», en Julián Martín Abad (coord.), *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 1999, pp. 40-61). En un artículo posterior Cacho Bleuca analizará el papel que los impresores y traductores (y no únicamente la herencia literaria anterior) habían tenido en los cambios sufridos por una de estas historias en el proceso de su adaptación a otros contextos espaciales y temporales: de la *Chronica Turpini a L'Histoire de Charlemagne* (c. 1465 y 1470), y de ésta a su versión española, *La historia del emperador Carlomagno y de sus doze pares de Francia* (1521), atribuida a Nicolás de Piamonte, «De la *Chronica Turpini* a la *Historia del Emperador Carlomagno y los Doze Pares de Francia*», pp. 181-208. Sobre la figura de Carlomagno y su proyección en la literatura caballeresca y en la épica volverá a tratar en un reciente artículo en coautoría con María Carmen Marín Pina, «Carlomagno en la literatura caballeresca y en la épica culta: una proyección ambivalente», en Mercè Boixareu, Robin Lefere (eds.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 159-194. Señalan ahí cómo la simultaneidad de obras y subgéneros, que convivieron durante los siglos XVI y XVII en España, facilitó una compleja interrelación que llevó a que las viejas creaciones y las traducciones se amoldaran «a los nuevos patrones editoriales, literarios e ideológicos, mientras que las nuevas obras recogían y remozaban antiguas herencias literarias», p. 162.

⁷⁵ «La prosa de ficción renacentista», pp. 115-124.

⁷⁶ «La narración caballeresca breve», en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 165-182, p. 179.

⁷⁷ *Ibid.*

textual (delimitación genérica frente a los libros de caballerías insertos en la bibliografía de Eisenberg), unidad de extensión (y por tanto cierta uniformidad impresa) y pervivencia cronológica unitaria.⁷⁸ Su enfoque abre nuevas perspectivas de análisis y constituye la primera agrupación sistemática cuya coherencia se sostiene desde un punto de vista externo. Esta propuesta editorial no deja de lado las características internas del modelo narrativo, sino que las jerarquiza en función de otro rasgo, que sí resulta determinante por su capacidad para estructurar conjuntos de textos *ya diferenciados* por los nombres genéricos tradicionales (libro, historia, crónica, cuento).⁷⁹ En los numerosos trabajos que dedica al tema trata en muchas ocasiones de determinados motivos y otros aspectos literarios. Así, por ejemplo, entre los rasgos que señala como características internas del corpus y que pudieron incidir en

⁷⁸ *Ibid.*, p. 176, que desarrolla después en «El género editorial de la narrativa caballerescas breve», *Voz y Letra*, 7/2 (1996), pp. 127-132, pp. 131-132. En su tipología de las formas editoriales distingue: EDICIONES OCURRENTES (*relaciones de sucesos*), EDICIONES RECURRENTES (*almanagues, pronósticos y calendarios*), EDICIONES PROPIAS (*atlas, mapas, cartas de navegar, repertorios de caminos, sínodos, sermones, oraciones, estampas, bulas, edictos, cédulas, etc.*) y EDICIONES PERMANENTES, en la que incluye a las historias caballerescas, producto impreso «generado desde una conciencia de su condición de impresos destinados a la lectura, al margen de otras consideraciones literarias o estéticas y claramente separado –incluso desde su titulación– de otros textos narrativos de la época», «La tipología de las formas editoriales», en Víctor Infantes, François Botrel (coords.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 39-49, p. 46.

⁷⁹ A esta espinosa cuestión Infantes dedica una serie de esclarecedores artículos titulados «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)», en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 3, Navarra, GRISO, 1996, pp. 265-272; «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (II)», en Jules Whicker (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*, vol. 2, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 310-318; «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III)», en María Cruz García de Enterría, Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, vol. 2, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 845-855; «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)», en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)*, vol. 3, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas- Castalia- Fundación Duques de Soria, 1998, pp. 641-654; «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (V)», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Münster 20-24 de julio de 1999)*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert, 2001, pp. 730-736; «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (VI)», en Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002)*, vol. 2, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert, 2004, pp. 1059-1071.

su éxito editorial está la relación de estas historias con la mentalidad folclórica y popular, así como su particular estructura estilística, en la que destaca la poética de la redundancia.⁸⁰ No es difícil ver asomar en ellas al motivo en su función de nexo simbólico entre los distintos contextos históricos y literarios (tan bien destacada por Gómez Redondo).

En esta línea de investigación se encuentran los trabajos de Nieves Baranda, a quien debemos la única edición en conjunto de la mayoría de estas obras,⁸¹ así como un excelente estado de la cuestión,⁸² diversos estudios de *Historias* particulares⁸³ y un compendio bibliográfico de la narrativa caballerescas breve.⁸⁴ Se constituye entonces el concepto de 'género editorial' como

⁸⁰ «La prosa de ficción renacentista», p. 20; «La narración caballerescas breve», p.177.

⁸¹ *Historias caballerescas del siglo XVI*, op. cit. Poco después edita la *Crónica del rey Guillermo de Inglaterra. Hagiografía, política y aventura medievales entre Francia y España*, Frankfurt-Madrid, Vervuert- Iberoamericana, 1997; y, en colaboración con Víctor Infantes, *Narrativa popular de la Edad Media. La doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*, Madrid: Akal, 1999.

⁸² «La literatura caballerescas. Estado de la Cuestión. I. Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 272-294.

⁸³ «Historia caballerescas y trama romanceril: la *Historia del rey Canamor* y el *Romance del infante Turrián*», *Studi Ispanici*, 10 (1985), pp. 9-31; «Aproximación a un relato caballeresco: la *Historia del rey Canamor*», *Canenie*, 4 (1988), pp. 43-46; «Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor», *Dicenda*, 10 (1991-1992), pp. 21-39; «Post Mettmann. Variantes textuales y transmisión editorial de la *Historia de la donzella Teodor*», (en colaboración con Víctor Infantes), *La Corónica*, 22/2 (1994), pp. 61-88; «El dinamismo textual en la prosa de cordel: a propósito de la *Reina Sebilla*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54/1 (1999), pp. 268-288; «*Carlos Maynes*», «*Estoria del noble Vespasiano*», «*Estoria de rey Guillelme*», «*Historia de Enrique fi de Oliva*», «*Historia de Flores y Blancaflor*», en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 236-239, 488-490, 491-493, 617-620, 621-625; «El viaje imaginario de Guarino Mezquino», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. II. La parodia. El viaje imaginario*, Zaragoza, Universidad-Banco Zaragozano-SELGyC, 1994, pp. 307-313; «El *Guarino Mezquino*», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 289-303; «El *Guarino Mezquino*: un caso singular en las caballerías hispanas (1997)», en Folke Gerner (ed.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, SEMyR; Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 307-326; «Argumentos para una versión desconocida de la *Historia del rey Guillermo*», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, pp. 257-64; «Manuscrito, impreso y transmisión. Toledo, 1480-1518. Las historias caballerescas en la imprenta toledana (I)», en Margarita Freixas, Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 septiembre de 1999), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 291-302; «Transformarse para vivir: de *roman* medieval a historia de cordel decimonónica», en Aengus M. Ward (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*, 1, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 68-76; «Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI», en R. Duroux (ed.), *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp. 55-68; «*Estoria del Noble Cauallero el Conde Fernan Gonzalez con la Muerte de los Siete Infantes de Lara*», art. cit.

⁸⁴ «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve», en M.^a Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191. Véase también «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballe-

«el más importante para unificar el género»: ⁸⁵ sus *princeps* –vinculadas a la difusión y reafirmación de la imprenta– se gestan entre 1490 y 1510, tienen una difusión editorial unitaria y continuada (brevedad de extensión y cierta uniformidad impresa: habitualmente 8 pliegos en tamaño 4.º), predomina en ellas la anonimidad y todas pertenecen al patrimonio cultural europeo de ficción popular, lo que asegura su éxito comercial; tras unos primeros momentos de ajuste (1490-1530) el repertorio se delimita para formar el género de las ‘historias’, ⁸⁶ por ser éste el término más frecuente con el que se les llama en la época. Infantes recupera así el rótulo identificativo que en su momento se les dio a estas obras para subrayar la importancia de la enunciación literaria en el establecimiento de una tipología genérica, ya que puede revelar en ocasiones algunos enigmas de su constitución. ⁸⁷

Textos llamados de una manera consagrada por la tradición manuscrita y delimitados genéricamente por la retórica medieval, van a pasar a ser denominados de otras maneras, trasponiendo su conocimiento selectivo a una difusión masificada y es, precisamente, esta nueva pléyade de lectores la que (más) necesita conocer qué son este torrente de textos disponibles. Queramos o no, con la imprenta empiezan las obras literarias (y no literarias) a mencionarse por sus nombres. ⁸⁸

Se identifica obra y título respecto al género al que se adscribe en la época con una relación intrínseca de formulación y contenidos literarios. ⁸⁹ Los gé-

resco», *Voz y Letra*, 7/2 (1996), pp. 159-178; y «Las historias caballerescas breves», *Anthropos. Literatura popular*, 166-167 (1995), pp. 47-50.

⁸⁵ Baranda, «La literatura caballeresca», p. 273.

⁸⁶ Infantes, «La narración caballeresca breve», pp. 178-180. «En el amplio territorio de la prosa de ficción literaria se va a utilizar el título de ‘historia’ para designar específicamente un grupo determinado, el género editorial de la narrativa caballeresca breve, dentro del grupo de los caballerescos, con algunos otros textos asimilables a sus características editoriales (y literarias), y de paso contaminar ocasionalmente otros géneros, que aunque se titularon de otras maneras: ‘tratado’, ‘libro’, ‘crónica’, ‘vida’, eran en el fondo y en el sentir del lector áureo (también) *historias*», «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)», *op. cit.*, p. 648. Véase también «La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones», en Jean Canavaggio (ed.), *La invención de la novela: seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 13-48.

⁸⁷ «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I)», pp. 265-266.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁹ «Todo ello entendido desde unas premisas ‘literarias’, establecidas entre el autor y los códigos retóricos, en caso de existir, o unas premisas ‘editoriales’, sugeridas entonces entre el editor/impresor y los lectores. Creo que en el Siglo de Oro la competencia de este entendimiento se desarrolla entre los géneros literarios y los géneros editoriales, pero mientras los primeros los hemos tenido que *reconstruir*, aunque sea con una primorosa dedicación apenas contrastada, los segundos reflejan una *realidad documental* que no tenemos más remedio que admitir como existente», *ibid.*, p. 271.

neros editoriales pueden explicar cuestiones que producen tanta incompreensión desde la perspectiva de los géneros literarios como los problemas de la extensión de los textos y su adecuación a los formatos, las extrañas divisiones estructurales de las obras y su organización interna, sus versiones textuales en busca de un modelo editorial o su distribución formal, tan consecuente con su constitución literaria. En un artículo posterior, Infantes expone estos procedimientos a partir del estudio particular de tres historias caballerescas: la *Historia de la Reina Sevilla*, la *Historia del abad don Juan de Montemayor* y la *Historia de la doncella Teodor*, en donde, a partir de presupuestos editoriales, ilumina sus significados acercándose a muchas periferias: históricas, doctrinales, bibliográficas, sociales, literarias. Estos textos, cuyas raíces literarias son bien diferentes, se alían por la existencia de un pasado manuscrito que la imprenta va a unificar y a remodelar en un tipología común, un modelo editorial para un nuevo lector.⁹⁰

El carácter externo de este criterio no resolvía, sin embargo, la disparidad de asuntos y argumentos que caracterizan el corpus (formado por obras provenientes de muy diversas tradiciones temáticas y literarias), como ya reconocían los mismos investigadores.⁹¹ Y aquí es importante señalar que a ellos se debe también el primer intento sistemático por establecer un conjunto común de elementos literarios internos, entre los que destacan: la presencia de un héroe (o dos, tendencia al relato geminado) como elemento central del relato y codificado según modelos anteriores (novelas de caballerías, romances, cuentos); presencia de 'motivos mágicos' para resolver la disfunción del desarrollo argumental; ideología conservadora y ejemplarizante; un estilo narrativo propio frente a los libros de caballerías: voluntad narrativa cerrada (uniformidad y brevedad frente al entrelazamiento y la disposición en sarta), hibridismo estructural frente a linealidad, creatividad cero, poética de la redundancia, reactualización continua en los primeros momentos de formación genérica (*traslatio*, *interpolatio*, *abbreviatio*, y *amplificatio*); origen medieval común; predominio absoluto de la anonimia y relación con la mentalidad folclórica y popular.⁹² Baranda señalaba también como uno de los posibles

⁹⁰ «Las 'Historias' caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión: Toledo, 1480-1518», en Margarita Freixas, Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo)*, 1, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año jubilar lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 303-316.

⁹¹ V. Infantes, «La narración caballeresca breve», p. 171; «El género editorial», p. 130; N. Baranda, «La literatura caballeresca», p. 273.

⁹² V. Infantes, «La prosa de ficción», pp. 120-121; «La narración caballeresca breve», pp. 176-178; «El género editorial», p. 132; y N. Baranda, «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género

temas comunes de estudio en estas obras, a los motivos folclóricos, presentes en todas ellas.⁹³ Y los ponía en relación con algunos de los rasgos definitorios del corpus: la ideología conservadora que estas obras respiran, la primacía de la aventura y lo maravilloso.⁹⁴ En otro artículo establece incluso una clasificación temática.⁹⁵ También a ellos debemos la delimitación más estable del corpus, que han ido perfilando a lo largo de sus investigaciones.⁹⁶

José Manuel Lucía Megías va a retomar el concepto de género editorial para proyectarlo sobre el corpus de los libros de caballerías, proponiendo desde esta perspectiva una nueva clasificación en el que llama «género editorial caballeresco»,⁹⁷ concepto que también integra el aspecto interno, básicamente de contenido y estructura: «Ambos tipos de géneros, literario y editorial, deben entenderse como las dos caras de la moneda de los libros de caballerías».⁹⁸ Sólo en la unión de ambos, «del texto y de su medio de transmisión, podremos utilizar y comprender el complejo término de géne-

caballeresco», *Voz y Letra*, 7/2 (1996), pp. 159-178, pp. 171-178; y «Las historias caballerescas breves», pp. 48-49.

⁹³ «La literatura caballeresca», p. 275.

⁹⁴ «La lucha por la supervivencia», pp. 172, 176-177.

⁹⁵ 1. Aquellas que se presentan como historias verdaderas, refrendadas por la existencia de fuentes cronísticas cultas y cuya temática predominante es la guerra (*Crónica del Cid*, *Crónica del conde Fernán González*, *Historia de Carlomagno* e *Historia de la Poncella*); 2. Las que exaltan la fidelidad amorosa (*Partinuplés*, *Flores y Blancaflor*, *Magalona*, *Clamades*, y *París y Viana*); 3. Narran las aventuras caballerescas de un héroe en su recorrido por el mundo; el interés central de estos relatos está en las dificultades que tienen que vencer (*Canamor*, *Tablante*, *Libro del infante don Pedro de Portugal*); 4. Obras que ponen a prueba la virtud de la protagonista para superar una adversidad externa (*Vespasiano*, *Sevilla*, *Guillermo*, *Enrique fi*); y 5. Las que carecen de cualquier elemento caballeresco (*Teodor* y *Libro de los siete sabios*). *Oliveros* puede incluirse en los grupos 3 y 4, mientras que *Roberto el Diablo* está más cerca de la hagiografía, por lo que podría asimilarse al cuarto grupo, «Las historias caballerescas breves», p. 48.

⁹⁶ Infantes, «La prosa de ficción renacentista», pp. 120-123; «La narración caballeresca breve», pp. 167-169; «El género editorial», p. 127, n.º 1; «La narrativa del Renacimiento», pp. 24-25; «Tipologías de la enunciación literaria IV», p. 649; «Los géneros editoriales», p. 45; Baranda, «Compendio bibliográfico», pp. 183-191; «La literatura caballeresca», pp. 276-283; «La lucha por la supervivencia», p. 170; «Las historias caballerescas breves», p. 48.

⁹⁷ *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000, p. 48. Véase en especial el capítulo «Libros de caballerías en busca de un género», pp. 33-73; así como «Caballero jinete en portada. (Hacia una tipología iconográfica del género editorial caballeresco)», en Javier Gómez-Montero y Bernhard König (dirs.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004, pp. 67-107; «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)», en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América: (siglos XIII al XVIII)*, Valladolid, Conserjería de Cultura y Turismo, 2003, pp. 209-242; y «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, p. 311-341.

⁹⁸ *Imprenta y libros de caballerías*, p. 34.

ro editorial»,⁹⁹ pues juntos crean unos peculiares horizontes de expectativas. Esta consideración interna impondrá los límites del género editorial, dado que algunas de sus estrategias comerciales tienden a disfrazar textos cuyos contenidos literarios están muy alejados entre sí, con la finalidad de sacar un rendimiento económico a sus expectativas literarias.¹⁰⁰ Para ello resulta fundamental considerar el factor literario.¹⁰¹

Frente a esta perspectiva editorial Jesús Rodríguez Velasco intenta en 1996 una explicación genérica desde un punto de vista interno, criterio que, en su opinión, ofrecía elementos más seguros para definir o delimitar este grupo de obras:¹⁰²

La caracterización de un género editorial sólo puede llevarse a efecto una vez ha cesado la corriente en cuestión. Pero, sin embargo, el mero hecho de que exista esa corriente anterior a la percepción de su propio éxito nos debe hacer pensar en la posibilidad de caracterizar dicha corriente con criterios metodológicos diferentes de los que utilizaríamos una vez observado todo el proceso histórico.¹⁰³

Si bien reconocía la dificultad de sistematizar los recursos literarios de que se sirven con más frecuencia hasta elevarlos a características genéricas, por más que algunos de ellos sean más o menos generales.¹⁰⁴ Resumo los aspectos más importantes: progresiva desaparición de los sistemas de interpretación propios de la narrativa caballeresca en general (elementos doctrinales, sucesos mágicos, simbología caballeresca); variación en la brevedad; economía narrativa (gracias a sus filiaciones con una *matière* o con un género) que se expresa en la abreviación de los caracteres ideológicos, personales y heroicos así como en la inundación del mundo narrativo con de la terminología caballeresca; y reducción de los submundos narrativos.¹⁰⁵

⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰¹ De esta manera, para considerar una obra como perteneciente con todo derecho dentro de este género editorial ha de cumplir una serie de características formales (formato en folio, cierto número de pliegos, portada con un grabado, en la mayoría de los casos representando a un caballero jinete...) pero también internas, tanto de contenido como estilísticas, ideológicas o retóricas, por las que se inserta dentro del género editorial caballeresco. De este modo, en la configuración del concepto del género editorial han de involucrarse los dos aspectos esenciales en la literatura áurea, la creación y la transmisión, sin los cuales no será posible comprender en su globalidad los cambios literarios que se suceden así como las pervivencias estéticas, *ibid.*, p. 59.

¹⁰² «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, 7/2 (1996), pp. 133-158.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 154-156.

Subrayaba como criterio identificativo del corpus su origen medieval románico y apoyándose en criterios temáticos, estilísticos y estructurales proponía una tipología en la que el concepto de *matière* ayuda a configurar los apartados clasificatorios.¹⁰⁶

En 2006, y en el marco más general de un estudio sobre el carácter de la literatura popular (y en particular de los *pliegos poéticos*), Rodríguez-Velasco volvía a reflexionar sobre las historias caballerescas, proponiendo allí, a partir de los estudios de Pedro Cátedra y de postulados post-estructuralistas y algunos deconstructivistas, una aproximación que podríamos considerar hasta cierto punto un ‘contra-paradigma’ de los modelos hasta aquí estudiados.¹⁰⁷ Advierte, en primer lugar, que los postulados teóricos que había planteado en su artículo sobre las historias caballerescas breves ya no le interesan.¹⁰⁸ Reflexiona a continuación sobre el discurso crítico en torno a la literatura popular, destacando particularmente los estudios editoriales, los cuales, pese a su extraordinaria utilidad, «adolecen de dos problemas teóricos»¹⁰⁹ que le parecen claves:

El primero es que depositan la responsabilidad de los caracteres fundamentales de esta tradición en su forma editorial; el segundo es que comparten una percepción fuertemente estructuralistas y sistemática del hecho literario mismo [...] Para Víctor Infantes, el problema de estas tradiciones son las «disparidades literarias», que han de ser explicadas, entonces «por una serie de estos factores editoriales» que los aúnan como grupo.¹¹⁰

En su opinión, el acercamiento editorial da por hecho algo que está muy lejos de ser evidente: «que cuando varias obras de una tradición aparentemente semejante muestran enormes disparidades literarias, hay que encontrar por todos los medios el elemento en común». Ve aquí la clave que separa un

¹⁰⁶ Distingue entre a) narraciones caballerescas clásicas, en la que introduce un subtipo épico; b) narraciones caballerescas sentimentales; c) narraciones caballerescas religiosas; y d) narraciones caballerescas éticas. Desde un punto de vista interno, obras breves medievales románicas que no alcanzaron la difusión de la imprenta, como el *Otaz de Roma*, deberían ser incluidas dentro del corpus.

¹⁰⁷ «La literatura popular como literatura menor (narrativa)», en Pedro Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMyR, 2006, pp. 641-654.

¹⁰⁸ «Al constituirse el grupo de investigación sobre literatura popular del SEMYR, me apresuré a pedir ser incorporado a él. Hasta ese momento, mi relación con la literatura llamada *popular* era la de un mero lector que aún no había intentado franquear ninguna puerta teórica, y que, por tanto, debía buscar el modo de hablar de ello. La tarea parecía más sencilla al asignárseme algunos textos caballerescos, materia que me es algo más familiar y sobre cuyas formas breves escribí en cierta ocasión un artículo cuyos planteamientos teóricos ya no me interesan», *ibid.*, p. 641.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 646.

¹¹⁰ *Ibid.*

enfoque estructuralista «y, por tanto, cerrado en el rigor del sistema y de sus invariantes», y un enfoque más libre

que no vea en las variantes un principio de incomprendibilidad, sino justamente uno de los elementos que acaso sean más críticos en la comprensión de estas tradiciones: la infinidad de variantes y elementos de crítica y debate que esta tradición incorpora al acervo literario sirviéndose de varios vehículos baratos, fáciles y rápidos, uno de los cuales es de carácter editorial.¹¹¹

A partir del acercamiento a la literatura popular de Pedro Cátedra, en particular de su análisis de la obra del *ruiseñor* Mateo Brizuela,¹¹² por un lado, y de postulados provenientes de teorías post-estructuralistas, por otro, plantea llamar a la literatura popular *literatura menor*, entendida ésta no como un mero juicio de valor sino según la idea de Gilles Deleuze y Félix Guattari, cuya obra nos habla «de un universo literario que es, en gran medida insondable. Su función es presentarse no cómo una obra literaria cualquiera, sino como un rizoma [...], como una madriguera».¹¹³ La literatura menor pide explorar otras dinámicas, como plantearse además del uso de la tradición en la tradición, el enfrentamiento dialéctico que produce ese uso:

El caso de la narrativa caballeresca breve es un buen ejemplo en este caso. Es un rizoma, sin duda, y una madriguera de enorme calado. Mientras que en la tradición de los libros de caballerías y de la epopeya renacentista el ciclo es un proceso de constitución, en el de la narrativa caballeresca breve asistimos a un proceso de des-constitución, o, si me es posible utilizar este concepto, [...] es un proceso de des-construcción del discurso caballeresco.¹¹⁴

En este acercamiento lo importante no es la reutilización de la retórica procedente de los libros de caballerías, sino «la explosión en pedazos de los argumentos, y el modo en que sus *disiecta membra* vuelven a establecer el diálogo».¹¹⁵ Esta tradición abandona la narrativa sistemática de las narraciones

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Pedro M. Cátedra, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002. «Lo que hace [Pedro Cátedra] es averiguar el uso concreto de una pieza de la tradición cuando la pieza en cuestión se encuentra en plena crisis [...], no se conforma con cuantificar el alcance popular de la tradición de este tipo de coplas, sino que se preocupa por deconstruir el negocio mismo, no tanto para penetrar en una sociología de la recepción, sino, más bien, para comprender los enfrentamientos dialécticos que tienen lugar en el entramado literario cuyo foco último es el falso ciego Brizuela», Rodríguez-Velasco, «La literatura popular», p. 647.

¹¹³ «La literatura popular», p. 652.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 654.

¹¹⁵ *Ibid.*, Esta fragmentación del discurso no sirve sólo para aislar un determinado episodio sino «sobre todo para verlo a la luz de sus romances y de sus glosas, a la luz de su separación de otros episodios,

extensas, cuya lógica y *ordo* van más allá de la impronta marcada por la narración simultánea solucionada primordialmente por el entrelazamiento, «y al abandonar esta lógica narrativa sistemática, la narrativa caballerescas breve se convierte en un laberinto, como si un billete se hubiera convertido en innumerables monedas de distinto peso y tamaño». ¹¹⁶ De ahí que considere inadecuado aproximarse a esta narrativa desde los principios ecdóticos del arquetipo:

Esta narrativa se manifiesta fenoménicamente como un proceso de diseminación que busca voluntariamente la diferencia y la unicidad. En el proceso de este particular *big bang*, cada pieza nuevamente impresa se presenta como un artefacto narrativo y musical diferente que incorpora la variación del texto, una *mouvance* significativa, recopilada en un conjunto misceláneo que, aunque muchas veces se reputa casual, oportunista o sin valor, supone una constelación de textos que dialogan desde puntos diferentes de la tradición, se comentan y se reconstruyen, cambiando, así, el orden del discurso. ¹¹⁷

Ahora bien, la importancia dada a la singularidad de cada una de las obras de esta tradición jamás fue dejada de lado por los estudios de Infantes, Baranda, Cacho Blecua y Lucía Megías, prueba de ello son las numerosas aproximaciones particulares a estas obras, a las que si bien la perspectiva editorial les daba un principio rector de comprensión, su incardinación dialéctica en los contextos históricos, sociales, ideológicos, literarios y culturales los delimitaba en su particularidad. La incardinación dialéctica de la literatura en estos contextos ya había sido destacada por Gómez Redondo. Por otra parte, esa voluntad de encontrar en las obras el elemento que tienen en común no es quizá un rasgo proveniente tanto del estructuralismo como del mecanismo primario de todo acercamiento a la literatura, cuyo requisito indispensable es el establecimiento del ‘pacto narrativo’, que supone el reconocimiento de una forma determinada y sin el cual el hecho literario no podría darse. Lo que ahora me interesa destacar del interesantísimo planteamiento de Rodríguez-Velasco es uno de los mecanismos motores que está en la base de esos *disiecta membra* que vuelven a establecer un diálogo en la tradición de las historias caballerescas, el motivo literario; y que tiene un papel fundamental en ese particular *big bang* en el que cada pieza impresa se presenta como un artefacto narrativo y musical diferente que incorpora la variación del texto como una *mouvance* significativa.

a la luz de una exploración en su lenguaje, introduciendo el de la educación, el de la nación, el de la veracidad, el de la religión, el de la doctrina», *ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

El concepto de *mouvance*, tan productivo para los estudios de poética medieval y de literatura tradicional, remite necesariamente a estas unidades. Los motivos son unidades que se caracterizan por presentar una gran apertura entre significante y significado, es decir, unidades cuyo significado puede tener distintas manifestaciones discursivas y cuyo significante puede reactualizarse con distintos significados en cada empleo, de ahí el orden integrador de los distintos planos de análisis y de significado que revisten: tanto de carácter distributivo (horizontales, en su interacción con los determinados contextos históricos, sociales y literarios de su producción), como de orden integrador (verticales, en su interacción con las distintas tradiciones textuales de las que provienen). Función de integración que había sido señalada muy bien por Gómez Redondo y que Cacho Blecua había puesto en relación con el éxito editorial de estos textos, por la relación continuada que guarda este grupo de historias con los condicionantes folclóricos de cada cultura.

En esta revisión de los acercamientos críticos a las historias caballerescas (pues cada aproximación representa una ampliación en el conocimiento humano) hemos puesto particular atención al motivo y al papel que ha tenido en algunas de ellas debido a las particularidades propias de este modelo narrativo, el cual remite a una codificación genérica cuyos contextos están más anclados en lo folclórico (un signo evidente de este anclaje es la pervivencia de algunas de estas tradiciones en la cultura popular contemporánea). Varias de estas obras, por otro lado, han sido asimiladas a distintas áreas del folclor: así *Roberto el Diablo: S223.0.1. Robert the Devil. Childless couple wish for a child even if he comes from the devil. He is diabolical* (vinculado en Thompson al tipo n°. 314 y relacionado con el 502), y *Oliveros de Castilla*, vinculado al tipo 508 de Aarne-Thompson¹¹⁸ y al 505 de Hans Jörg Uther¹¹⁹, y a los motivos *E341.1. Dead grateful for having corpse ransomed; R222. Unknown Knight* y *S268. Child sacrificed to provide blood for cure of friend*.

Desde las aproximaciones temáticas hasta las editoriales y post-estructuralistas, el motivo como unidad menor narrativa y como elemento recurrente ayuda a configurar los universos temáticos, que no son sólo universos de referencias, sino que enlazan de forma directa con una adscripción genérica y hacen posible que la acción adquiera un tiempo y un espacio específicos. Si bien el uso de los mismos motivos no implica necesariamente la pertenencia al mismo modelo narrativo (mucho menos cuando se trata de materiales tra-

¹¹⁸ *The Type of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981.

¹¹⁹ *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 vols., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

dicionales), su funcionalidad y combinación en secuencias narrativas puede propiciar el establecimiento de algunas relaciones genéricas.

En el caso de las historias caballerescas y su poética de la brevedad (tan bien destacada por Rodríguez-Velasco) los motivos revisten un interés especial por encontrarse en el vértice de la conformación interna y externa de este modelo genérico. En el aspecto interno porque la brevedad condicionante del corpus sólo puede sostenerse gracias al uso de unidades narrativas y descriptivas altamente referenciales para una colectividad (motivos). La brevedad tiene implicaciones estructurales, estilísticas y de frecuencia de motivos convencionales. En el aspecto externo porque a través de ellos, fundamentalmente, se establece la relación con el acervo tradicional de cada cultura, condición determinante para la aceptación y difusión de estas obras ante un gran número de lectores. La presencia abundante de motivos folclóricos constituye, por lo tanto, una de las claves fundamentales del éxito editorial de estos materiales.

Toda tradición literaria parte de una codificación de sus elementos que permite la identificación de una forma poética determinada y el establecimiento de un pacto narrativo, sin el cual la literatura no sería posible. El motivo es la unidad menor significativa de esa codificación.

Recibido: 18/05/2011

Aceptado: 11/07/2011



RESUMEN: Se analiza el papel que el motivo literario ha tenido en algunas de las propuestas críticas en torno a la configuración genérica de las Historias caballerescas breves. Un estudio de la historia crítica de su agrupación genérica permite un mejor acercamiento a su comprensión como ‘modelo narrativo’. El objetivo no es proponer una nueva clasificación, sino partir de la revisión de las propuestas ya hechas para clarificar las relaciones entre las obras.

ABSTRACT: Analysis of the role that the literary motif has in some theoretic proposal on Genres’ configuration in Short Chivalric Romances. A study of the critical history of generic group allows a better approach to its understanding as ‘narrative model’. The aim isn’t propose a new classification, but to depart from the review of the proposals already done to clarify the relations between the works.

PALABRAS CLAVE: Motivo. Género. Historias-caballerescas. Breves.

KEYWORDS: Motif. Theoretic. Genres. Chivalric romances.

