



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

**LA PRESENCIA DEL FOLCLOR EN TRES OBRAS DE LA NARRATIVA CABALLERESCA BREVE:
*EL LIBRO DEL CONDE PARTINUPLÉS, LA HISTORIA DE LOS NOBLES CAVALLEROS OLIVEROS
DE CASTILLA Y ARTÚS D'ALGARBE Y LA ESPANTOSA Y ADMIRABLE VIDA DE ROBERTO EL
DIABLO. UNA LECTURA DESDE LA PERSPECTIVA DE MAX LÜTHI.***

Tesis

que para optar por el grado de

maestro en letras (Letras Españolas)

presenta

Agustín Tonatihu Torres Miranda

Tutor: Maestro Carlos Alberto Rubio Pacho

Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad Universitaria, CDMX, Octubre de 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**LA PRESENCIA DEL FOLCLOR EN TRES OBRAS DE LA NARRATIVA CABALLERESCA BREVE:
EL LIBRO DEL CONDE PARTINUPLÉS, LA HISTORIA DE LOS NOBLES CAVALLEROS OLIVEROS
DE CASTILLA Y ARTÚS D'ALGARBE Y LA ESPANTOSA Y ADMIRABLE VIDA DE ROBERTO EL
DIABLO. UNA LECTURA DESDE LA PERSPECTIVA DE MAX LÜTHI.**

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I. EL CUENTO FOLCLÓRICO Y LA NARRATIVA CABALLERESCA BREVE.....	8
1.1. La relevancia de los elementos folclóricos en la narrativa caballeresca breve.....	9
1.2. El concepto de folclor.....	15
1.3. El cuento folclórico.....	22
1.3.1. Enfoques teóricos sobre el cuento folclórico.....	26
1.3.1.1. La escuela finesa.....	28
1.3.1.2. La propuesta estructuralista-funcionalista.....	29
1.3.2. El enfoque comunicacional-discursivo.....	30
1.3.2.1. Axel Örik.....	31
1.3.2.2. Max Lüthi.....	33
CAPÍTULO II. LA NARRATIVA CABALLERESCA BREVE EN CONTEXTO.....	38
2.1. Los libros de caballerías.....	40
2.1.1. El paradigma de los libros de caballerías.....	41
2.1.2. La narrativa caballeresca breve frente a los libros de caballerías.....	48
2.2. Estado de la cuestión sobre la narrativa caballeresca breve.....	50
2.2.1. Estado de la cuestión sobre las obras del <i>corpus</i> seleccionado.....	60
2.2.1.1. <i>Libro del caballero Partinuplés</i>	61
2.2.1.2. <i>La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Álgarbe</i>	63
2.2.1.3. <i>La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo</i>	68
CAPÍTULO III: EL FOLCLOR EN <i>EL CONDE PARTINUPLÉS, OLIVEROS DE CASTILLA Y ROBERTO EL DIABLO</i>	72
3.1 <i>El conde Partinuplés</i>	73
3.1.1. Unidimensionalidad.....	75
3.1.2. Linealidad.....	80
3.1.3. Aislamiento y conexión universal.....	87
3.2. <i>Oliveros de Castilla</i>	96
3.2.1. Unidimensionalidad.....	98
3.2.2. Linealidad.....	102
3.2.3. Aislamiento y conexión universal.....	105

3.3. <i>Roberto el Diablo</i>	107
3.3.1. Unidimensionalidad.....	109
3.3.2. Linealidad.....	111
3.3.3. Aislamiento y conexión universal.....	113
3.4. Consideraciones finales.....	114
CONCLUSIONES.....	116
OBRAS CITADAS.....	120

Introducción

La narrativa caballeresca breve ha sido estudiada desde diversos enfoques. Los dos más fructíferos son la propuesta de clasificar estas obras como un *género editorial*, realizada por Víctor Infantes y Nieves Baranda, y los estudios sobre los motivos narrativos que las conforman.

No está de más puntualizar sobre el concepto de género editorial. Nieves Baranda y Víctor Infantes tomaron una veintena de obras y las agruparon como un solo conjunto debido a que comparten las siguientes características: origen medieval, brevedad, un héroe con comportamiento basado en modelos literarios precedentes, actualización de tradiciones temáticas respecto de su contexto, posesión de un estilo narrativo propio frente a los *libros de caballerías*, difusión editorial unitaria y continuada a lo largo del tiempo con parecida historia cultural de conocimiento y lectura¹. Sin negar lo provechoso de esta clasificación, puede hacerse una revisión de las características que la sustentan. Puede comenzarse por tres de ellas: el origen medieval, la existencia de un héroe basado en modelos literarios precedentes y la actualización de tradiciones temáticas con respecto a su contexto. Lo primero que puede notarse es que ninguna es inherente al *corpus* propuesto, ya que son características que también comparte, por ejemplo, el mismísimo *Amadís de Gaula*. El origen medieval está fuera de discusión; en cuanto al asunto del héroe, sería casi ocioso recordar los estudios que vinculan al héroe caballeresco con los arquetipos del héroe a secas. El último punto es parecido a los anteriores, es lugar común referirse a las modificaciones que en la refundición del *Amadís* primitivo realizó Garci Rodríguez Montalvo; por último, cabe hacer notar que la presentación de un héroe basado en modelos precedentes puede ubicarse sin

¹ “La narración caballeresca breve”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, María Eugenia Lacarra (ed.), Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, p. 176.

grandes problemas en este rubro, ya que, al actualizar las tradiciones temáticas, también se usan los modelos anteriores.

Con respecto de la cuestión de la brevedad, hay que ver que con este criterio se excluyen obras que comparten el resto de las características comunes a la mencionada veintena de obras. Entre los textos no incluidos pueden mencionarse: *La Historia de la Linda Melosina* y *El Gigante Morgante*. Al respecto, puede citarse la opinión de José Manuel Lucía Megías: la impresión de los libros de caballerías era usualmente en folio, sin embargo, la extensión era bastante variable: desde el *Amadís*, que supera los 300 folios, hasta *Claribalte*, que tiene 74, y la *Trapesonda*, con 96. Por supuesto, las obras que nos ocupan son considerablemente menores (el *Oliveros de Castilla* tiene 34). La extensión lo hacía más accesible a más lectores u oyentes, sin embargo, el público popular accedía también a los libros de caballerías más extensos por medio de la lectura en voz alta y por la recitación de memoria. En otras palabras, no se percibían como textos de géneros diferentes.²

Las características más representativas propuestas por Infantes son dos: la vinculada al ámbito editorial y la existencia de un estilo propio con respecto a los libros de caballerías. Justifica las particularidades de la narrativa caballescica breve como resultado de que son textos no de un género literario sino de un género editorial:

[...] otro núcleo de textos harto desatendido de los quehaceres críticos va a recorrer este medio siglo [la primera mitad del XVI] con incuestionable supremacía literaria, constituyendo [...] un género típicamente editorial al amparo de una adecuada organización libresca de seguras ventas y acertada visión comercial.³

² *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero y Ramos, Madrid, 2000, pp. 39-40.

³ Víctor Infantes, "La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial", *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), p. 120.

No está de más recordar que en 1562 se reeditó el *Palmerín de Olivia* dividido en cuatro libros, sin que en cada una de las divisiones se explicitara que se trataba de un fragmento del libro; esto es, se vendía como un libro completo y la extensión era, evidentemente, más reducida que en las ediciones en las que se presentaba el texto completo. Sucintamente: el supuesto género editorial conformado por las obras breves, también podía incluir obras que ahora clasificamos como libros de caballerías. La extensión no es un límite preciso.

En cuanto al estilo propio, es notorio que se trata de textos en los que se ha simplificado bastante la narración y se han dejado de lado detalles. Esto es, hay una suerte de voluntad de síntesis. Este punto merece ser estudiado con atención. En ocasiones se pierde de vista que los textos de la llamada narrativa caballeresca breve no son posteriores a los libros de caballerías; esto es, no se trata de productos que hayan sido una derivación o una simplificación a partir de las obras extensas. Tenemos, entonces, que no podría afirmarse que la generación de dichas obras es una respuesta a la creciente demanda de los libros de caballerías, y cuya extensión estaría determinada por el ánimo de abaratar costos a fin de llegar a un grupo de consumidores más amplio. Tampoco puede sostenerse que las características del género hayan sido diseñadas por la demanda del mercado.

Desde luego, la impresión de los textos cortos, se debió a gran éxito editorial de los libros de caballerías en folio, pero no su génesis. Estarían, pues, en el mismo caso del *Libro del caballero Zifar*, que fue reimpresso para aprovechar la coyuntura editorial. Por supuesto, no puede ignorarse la importancia del mercado, pero no se trataría del factor decisivo para determinar las características de las obras.

En cuanto al estudio de la narrativa caballeresca breve por medio de los motivos narrativos, se trata de un enfoque altamente fértil que se presta tanto para el estudio extenso

y panorámico, como para las investigaciones que requieren puntualizaciones detalladas. Es una perspectiva con una ilustre raigambre, puesto que se deriva de los trabajos de la escuela finesa. Esta escuela representa un hito en los estudios sobre el folclor.

Precisamente el hecho de que el folclor tenga un lugar relevante en las obras de la narrativa caballerescas breves es lo que permite abordarlas con otras lentes teóricas. La obra del suizo Max Lüthi (1909-1991) es una propuesta distinta a la de la escuela folclórica antes mencionada. No se trata de un enfoque necesariamente opuesto, sino complementario, que se centra en las características formales del cuento folclórico.

En este trabajo se estudian tres obras, el *Partinuplés*, el *Oliveros de Castilla* y *Roberto el Diablo*, en las que, por medio de tres categorías teóricas propuestas por Lüthi — unidimensionalidad, linealidad y aislamiento y conexión universal —, se desmenuzan los rasgos que las alejan o acercan al cuento folclórico. Esta aproximación permite poner de relieve la presencia de otros géneros, como el caballeresco, en los textos mencionados. Se trata de una primera aproximación a estas obras, desde un enfoque folclórico, en la que no se recurre al estudio de los motivos narrativos propuestos por Stith Thompson. Por tanto, se espera arrojar alguna luz distinta, aunque breve, sobre estas obras.

CAPÍTULO 1: EL CONCEPTO DE FOLCLOR Y LOS ESTUDIOS SOBRE EL CUENTO FOLCLÓRICO

Alan Deyermond escribía en 1975 que la —así llamada por él— literatura perdida de la Edad Media española podría cambiar nuestra apreciación de la producción literaria de ese periodo.

Por ejemplo, sostenía que

Many of the medieval Spanish romances [story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys or any combinations of these] cannot be classified within any of the Matters discussed above [materia de Roma y de Bretaña]. It is customary to label most of them *novelas* (or *libros*) *de caballería*, even when have little or nothing to do with chivalry.⁴

Menciona ejemplos concretos: *El conde Partinuplés*, *Flores y Blancaflor*, *Paris y Viana*, *La historia de la linda Melosina* y la sección del *Caballero del Cisne* en la *Gran Conquista de Ultramar*. El investigador plantea la posibilidad de que pueda denominárseles, aunque sea de modo provisional, “libros de aventuras”⁵. A principios de la década de los noventa, Víctor Infantes y Nieves Baranda etiquetaron como narrativa caballerescas breves una veintena de textos con características similares o análogas a las descritas por Deyermond⁶.

Esta narrativa caballerescas breves ha sido estudiada desde diferentes perspectivas. El abanico de estos estudios abarca desde propuestas teóricas más o menos convencionales, hasta otras que muestran una gran originalidad al abordar elementos contextuales —como la

⁴ Alan Deyermond, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, *Hispanic Review*, 43(1975), p. 236.

⁵ *Ibid.*, p. 244.

⁶ Víctor Infantes, “La narrativa caballerescas breves”, *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, en María Eugenia Lacarra (ed.), Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 165-181. Nieves Baranda, “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breves”, en María Eugenia Lacarra (ed.), ed. cit., pp.183-191. Las obras incluidas en esta categoría son: *Historia del Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, *Historia de Clamades y Clarmonda*, *Crónica [popular] del Cid Ruy Díaz*, *Historia de la Doncella Theodor*, *Crónica del Conde Fernán González*, *Historia de Enrique fi de Oliva*, *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *Crónica del Rey Guillermo*, *Historia de la linda Magalona y el caballero Pierres de Provenza*, *Historia de Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe*, *Libro del caballero Partinuplés*, *Libro del Infante don Pedro de Portugal*, *Historia de la Ponzella de Francia*, *Historia de la Reina Sevilla*, *Libro de los Siete Sabios de Roma*, *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofre* e *Historia del noble Vespasiano*.

planteada por Víctor Infantes acerca del género editorial⁷—. La nómina y las características de los estudios de estas obras, así como una puntualización de los rasgos más relevantes de éstas, se abordarán en el siguiente capítulo. En éste, se revisará cómo la narrativa caballerescas breve ha sido vinculada con un sustrato de carácter eminentemente folclórico; se revisarán algunas precisiones sobre el término *folclor*, además de consignar las principales corrientes teóricas que se han ocupado del cuento folclórico, y se señalará que algunas de ellas pueden ser una herramienta útil para el mejor conocimiento del *corpus* caballeresco breve.

1.1 La relevancia de los elementos folclóricos en la narrativa caballerescas breve

La vinculación de la literatura con el folclor ha sido practicada, examinada y propuesta dentro del ámbito académico recurrentemente. En particular, en la literatura española, puede destacarse como pionero el trabajo de A. H. Krappe acerca de los elementos folclóricos incardinados en la literatura medieval española y el de W. J. Entwistle sobre los orígenes de la épica hispánica⁸; estos trabajos datan de la década de 1920 y de 1930, respectivamente. Alan Deyermond cita las palabras de Krappe, en referencia a su propósito de estudiar “the whole of the traditional and folklorist material which has come down to us in the Spanish epics, the ballads and the chronicles”⁹.

El mismo Deyermond declara que su propósito es demostrar que “the folkloric content of Spanish epic is much higher than has been generally suspected”¹⁰. En un ámbito ajeno a la literatura española, pero análogo en lo tocante a lo medieval, Bruce Rosenberg apunta que el estudio del folclor es particularmente útil en la narrativa medieval inglesa

⁷ Víctor Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989).

⁸ *Apud* Alan Deyermond y Margaret Chaplin, “Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic”, *Philological Quarterly*, 51 (1972), p. 35.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

debido a la importancia de la tradición oral en las obras sobrevivientes¹¹. En este aspecto, Rosenberg enfatiza la importancia que tuvo la obra de Antti Aarne y de Stith Thompson sobre los tipos y motivos folclóricos¹², y la sistematización y orden con las que, a partir de entonces, contaron las investigaciones sobre el folclor. No obstante, no deja de señalar los riesgos que entraña una utilización indiscriminada de los catálogos de esta clase porque, a pesar de que, por ejemplo, la épica tenga elementos de tradición popular, no implica que sean narraciones folclóricas¹³.

La influencia de Aarne y Thompson tuvo eco entre los medievalistas, como lo prueba el índice de motivos de la literatura artúrica confeccionado por Anita Guerrau-Jalabert¹⁴. Otra muestra es el trabajo, ya en el ámbito hispánico, de Julio Camarena y de Maxime Chevalier sobre el cuento folclórico español¹⁵, como bien lo consigna María Jesús Lacarra¹⁶. A estos esfuerzos se suma el de Harriet Goldberg, con su índice de motivos de la narrativa española medieval¹⁷.

¹¹ Bruce A. Rosenberg, "Folklore Methodology and Medieval Literature", *Journal of the Folklore Institute*, 13,3 (1976), p. 311. Este mismo autor señala la resistencia de algunos medievalistas británicos a aceptar que los textos artúricos tuvieran orígenes populares (p. 311).

¹² *Ibid.* p. 316. Por supuesto, los trabajos a los que se refiere Rosenberg son: Antti Aarne, *The Type of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Traducida y aumentada por Stith Thompson, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1987; y Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myth, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1966, 6 vols.

¹³ *Ibid.*, p. 321.

¹⁴ Anita Guerrau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIIe –XIIIe siècles)*, Droz, Ginebra, 1992.

¹⁵ Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995 y el *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997.

¹⁶ María Jesús Lacarra, "Tipos y motivos folclóricos en la literatura medieval española: 'La disputa de los griegos y los romanos' entre la tradición oral y la escrita", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena*, Margarita Freixas (ed.); Silvia Iriso Ariz (aut.), Laura Fernández (col.), Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2000, t. 2, pp. 1039-1050.

¹⁷ Harriet Goldberg, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, 1998.

Como puede notarse, mucho del sustento de estas investigaciones radica en la idea de que lo folclórico está íntimamente ligado con la oralidad, de manera que, si la literatura de la Edad Media abreva de fuentes orales, el estudio del folclor estaría totalmente justificado. Por otra parte, la esfera de estos estudios comprende la materia artúrica, la épica, los cuentos folclóricos y demás, pero no los libros de caballerías hispánicos. En este punto, Juan Manuel Cacho Blecua hizo una propuesta que marcó una inflexión, no sólo porque apunta a catalogar los motivos de los libros de caballerías, sino porque lo justifica específicamente por la repetición de elementos estereotipados en estos textos:

Finalmente, y muchas veces se olvida, la tradición oral suministraba (y todavía suministra) unos modelos peculiares que recrean de forma recurrente unos mismos patrones, hasta el punto de que Propp trató de inventariar la morfología de los cuentos de hadas, o en un sentido más general Olrik indicó las leyes por las que se regía lo que él denomina saga. Y no cabe duda de que en mayor o menor grado la literatura caballescica, tanto la artúrica como las creaciones caballescicas hispanas, utiliza numerosos materiales y esquemas constructivos folclóricos.¹⁸

En otras palabras, la influencia de la oralidad sirve de punto de partida para darle más peso a la estabilidad estructural, a los esquemas y a las fórmulas que caracterizan los relatos folclóricos, debido a que en la literatura caballescica se dan situaciones análogas. Por otra parte, Cacho Blecua se une a las críticas que se han hecho al sistema empleado por Thompson¹⁹. Para paliar esto en alguna medida, este autor propone una adaptación y ampliación del *Index* conforme se vayan encontrando nuevos motivos en los textos

¹⁸ Juan Manuel Cacho Blecua, "Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: La memoria de Román Ramírez", en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, y María Sánchez Pérez (eds.), Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2002, p. 35.

¹⁹ Principalmente debido a la falta de rigor en el concepto de *motivo* y a la insuficiencia de las categorías frente a las características de los *corpora* de estudio (épica, romances o incluso cuentos folclóricos cuyos elementos no se amoldan bien a los compartimentos estancos del *Index*). Ya antes, María Jesús Lacarra se había sumado a estos señalamientos, art. cit., pp. 1042-1043.

caballerescos²⁰. A pesar de los señalamientos al índice de marras, Cacho Blecua muestra la funcionalidad del mismo al segmentar un fragmento del *Cristalián* usando únicamente motivos incluidos en la obra de Thompson²¹. También indica que otras obras de corte caballeresco, extensas o breves, pueden estudiarse por medio de índices de motivos y pone como ejemplo el *Conde Partinuplés*, cuya relación con temas y motivos folclóricos es rastreable²².

Carmen Bueno Serrano materializa la propuesta de Cacho Blecua en un extenso y riguroso índice de motivos de siete libros de caballerías²³. Bueno realiza un detallado trabajo teórico sobre el concepto de motivo y propone la existencia de tres categorías: motivos folclóricos, motivos caballerescos y motivos folclórico-caballerescos²⁴. Para esta investigadora, el folclor es una “ligazón entre distintos géneros literarios”²⁵ e incluso, “algunas semejanzas intergenéricas podrían justificarse por una latente deuda folclórica”²⁶, lo que la lleva a proponer que “el folclore novelizado, racionalizado y elaborado es un elemento estructurador de la trama caballeresca”²⁷

Xiomara Luna realiza la misma labor con los textos de la narrativa caballeresca breve en un minucioso índice de los motivos folclóricos de estas obras²⁸. Su trabajo retoma de

²⁰ Cacho Blecua, art. cit., p. 47. Aunque al final del artículo propone explícitamente la elaboración de nuevos índices con un sustento teórico más riguroso “partiendo de una definición más objetiva y precisa del motivo” (p. 52).

²¹ *Ibid.*, pp. 44-46.

²² *Ibid.*, p. 51.

²³ Ana Carmen Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, dir. Juan Manuel Cacho Blecua, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2007. Los libros son el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián*, el *Florisando*, el *Palmerín de Olivia*, el *Primaleón*, el *Lisuarte de Grecia* y el *Floriseo*.

²⁴ *Ibid.*, pp. 11 y 147-190.

²⁵ *Ibid.*, p. 95, n. 84.

²⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Karla Xiomara Luna Mariscal, *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013.

forma pragmática la concepción teórica de Thompson, aunque con precisiones de Aurelio González y del mismo Cacho Blecua²⁹. Las obras caballerescas breves conforman un *corpus* bastante heterogéneo y, en palabras de Luna, “Un elemento interno que cohesiona la diversidad del corpus es el abundante empleo de materiales folclóricos, por un lado, y de motivos provenientes de una tradición teórica de la caballería, por otro”³⁰. Otra razón para el estudio y catalogación de motivos folclóricos en la literatura caballeresca es la deuda que ésta tiene con la literatura artúrica³¹; como se recordará, el trabajo de Guerreau-Jalabert también valida este vínculo con el folclor. Además, debido a que las historias caballerescas breves han seguido una línea constante de transmisión popular, Luna ha decidido anclar su trabajo “en los códigos populares, que son los del folclor”³².

En suma, hay un consenso entre los estudiosos acerca de la relevancia del sustrato folclórico en la literatura medieval española en general, en la literatura caballeresca en particular y, aún más específicamente, en la narrativa caballeresca breve. Luna incluso ha mostrado cómo es posible sintetizar el argumento de algunos de estos textos recurriendo sólo a los tipos y motivos consignados por Thompson, a saber, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *La historia del cavallero Clamades* y *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe*³³. Evidentemente, estas obras y los libros de caballerías están conformados también por elementos de otro ámbito genérico; de ahí la necesidad de modificar los presupuestos teóricos sobre el motivo y la catalogación, tal como

²⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 30.

lo ha hecho Bueno Serrano, aunque ella misma afirma que algunos de los motivos caballerescos son el resultado de una síntesis de varios motivos folclóricos³⁴.

De cualquier manera, es de notar que el reconocimiento de la importancia de los elementos provenientes del folclor —caracterizado, entre otras cosas, por la repetición de elementos estereotipados—ha llevado de forma recurrente al trabajo de Aarne y Thompson, amén de generar nuevas propuestas de catálogos e índices. Cabe preguntarse cuál es la posición dentro de la folclorística acerca de este método de estudio de la narrativa popular y si hay otras perspectivas que puedan enriquecer la investigación de los textos medievales. Después de todo, el *Index* data de la década de 1950 y no es temerario confiar en que ha habido avances teóricos múltiples y adecuados en ese campo.

Otra de las interrogantes que surgen se relaciona con la noción misma de folclor. En algunos de los trabajos mencionados hasta ahora, se deja ver que hay una concepción intuitiva acerca de lo que significa e implica esta palabra y la manera en la que se relaciona con la literatura. Para empezar, es digno de atención que lo folclórico esté relacionado invariablemente con la transmisión oral, como bien señala María Jesús Lacarra: “Es indudable que una parte de nuestros relatos medievales, aunque coincida con tipos difundidos en la tradición oral, pertenece a la tradición escrita”³⁵, aunque inmediatamente hace una acertada acotación: “Pero el que en muchos casos la fuente inmediata haya sido otro texto no impide suponer que el origen más remoto se halle en la tradición oral”³⁶. Por su parte, Cacho Bleuca se adhiere también a esta idea de la primacía de la oralidad como validación de lo folclórico: “Han utilizado [Thompson y otros eruditos] textos orales y escritos, algunos de

³⁴ *Op. cit.*, p. 11.

³⁵ *Art. cit.*, p. 1042.

³⁶ *Idem.*

estos eminentemente cultos, por lo que en ciertos casos podemos dudar de su naturaleza folclórica”³⁷. Bueno Serrano coincide con este planteamiento: “Esta amplitud de materiales recurrentes [los usados por Thompson para la confección de su índice], no en exclusividad folclóricos en el sentido de populares o difundidos oralmente”³⁸. Lo folclórico está, desde esta perspectiva, delimitado por la oralidad y el carácter popular de los textos. No es ocioso revisar brevemente lo que los folcloristas tienen qué decir acerca de su propio objeto de estudio, como se verá en el siguiente apartado.

1.2. El concepto de folclor.

El término *folclor* fue propuesto en 1846 por el escritor británico William Thoms en una carta a la revista británica *Athenaeum*, en la que afirma que el tema de estudio de aquella publicación (designado entonces como *antigüedades populares*, o bien, *literatura popular*) podría ser “[...] aptly described by a good Saxon compound, Folklore, —*the Lore of the People*—”³⁹. Thoms, en la misma carta, define qué es lo que abarca el folclor (etimológicamente, *el conocimiento que pertenece al pueblo*): “[...] manners, customs, observances, superstitions, ballads, proverbs, etc., of the olden time”⁴⁰. Más aún, indica que todo ese material despierta las preguntas de cuánto se ha perdido para siempre (“entirely lost”) y cuánto podría recuperarse⁴¹.

En esta carta, Thoms resume mucho de la situación inicial de los estudios del folclor. En primer lugar, el énfasis en el hecho de que el nuevo término acuñado sea un “good Saxon compound” es un remanente de la voluntad romántica de identidad nacional en las raíces

³⁷ Art. cit., p. 44.

³⁸ *Op. cit.*, p. 95.

³⁹ Williams Thoms, “Folklore”, en *The Study of Folklore*, Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1965, p. 5.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

populares (recuérdese que la carta es de mediados del siglo XIX) y, por tanto, destaca que la nueva palabra es netamente sajona en contraste, podría pensarse, con palabras de origen latino. En segundo lugar, se abre la confusión que luego habrían de señalar los académicos: ese mismo término —folclor— designa tanto el objeto de estudio como la ciencia que lo aquilata. En tercer lugar, la nómina de los componentes del folclor es heterogénea: incluye acciones, creencias, creaciones artísticas y normas de comportamiento⁴². Por último, Thoms plantea que el folclor es algo que, en su mayor parte, se ha perdido y que hay que recuperar lo que se pueda. En estas ideas está implícito que se trata de un *corpus* anclado en el pasado y que se transmite de manera oral.

Más adelante, ya en el siglo XX, Vladímir Propp afirma la importancia del folclor para todas las humanidades, al tiempo que señala la urgencia de desligarse de posturas teóricas semejantes al del Romanticismo o la Ilustración. Critica las premisas de la investigación del folclor características de Occidente, a saber: el folclor sólo se genera en ambientes rurales, el objeto de estudio es tanto la cultura material como la cultura espiritual y, en general, se enfoca en el ambiente rural de una sola nación, específicamente, la del investigador del folclor⁴³. Propone que el objeto de estudio sea únicamente lo que llama “la producción espiritual” y de ésta, sólo los productos verbales o poéticos. De ahí que su definición de folclor sea: “[...] the product of a special form of verbal art”⁴⁴. A partir de este acotamiento, señala la indisoluble relación de la folclorística con los estudios literarios⁴⁵. Entre las características que distancian

⁴² No obstante, en el resto de la carta hay un claro enfoque hacia la creación verbal, ya sea en el ámbito de los mitos, de los cuentos populares o las canciones infantiles. Como luego se verá, esta inclinación hacia las creaciones verbales se repite en otros investigadores.

⁴³ Vladímir Propp, *Theory and History of Folklore*, trans. by Ariadna Y. Martin y Richard P. Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp. 3-4.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ Esta relación se deriva del vínculo con los respectivos objetos de estudio de estas disciplinas. De acuerdo con Propp: “Folklore is the womb of literature; literature is born from folklore. Folklore is the prehistory of literature” (*op. cit.*, p. 14).

la literatura de las creaciones del folclor, Propp indica las siguientes: el folclor no tiene autores, desciende de los rituales, es constantemente mutable, presupone la existencia simultánea y necesaria de ejecutante y escucha, siempre se introducen cambios que siguen leyes particulares⁴⁶. Propp afirma la existencia de dos tipos de folclor: el puro, tanto de origen como de medio de transmisión —es decir, anónimo y oral— y el folclor de origen literario, transmitido oralmente⁴⁷. Para este investigador, el segundo tipo no implica una disminución de su carácter folclórico; al contrario, indica que esos dos casos son sólo ejemplos extremos y que en realidad hay un *continuum* de formas intermedias⁴⁸. Propp también califica de falaces los estudios que omiten las características sociales, económicas e ideológicas de la comunidad en la que surge el folclor⁴⁹. Por último, indica que la folclorística es necesariamente una disciplina histórica, debido a los constantes cambios que las obras del folclor experimentan diacrónicamente⁵⁰. No deja de ser llamativo el hecho ya señalado de que para este teórico la detección de fuentes escritas no es un impedimento para la clasificación de algún texto como folclórico. También es relevante el énfasis en que el folclor es un fenómeno eminentemente social.

Por su parte, Roman Jakobson y Petr Bogatyrev empatan los conceptos saussurianos de *langue* y *parole* con el folclor y la literatura, respectivamente. El primero es general, extrapersonal y su supervivencia se relaciona directamente con el valor funcional que tenga para la comunidad en la que surja⁵¹. La literatura, en cambio, es particular, propensa a la creación e innovación personal, y puede sobrevivir y ser valorada décadas después de su

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 6-8.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Roman Jakobson y Petr Bogatyrev, "Folklore as a Special Form of Creation", en Roman Jakobson, *Selected Writings*, trans. by John M. O'Hara, introd. Felix J. Oinas, Mouton, La Haya, 1966, v. 4. pp. 1-15.

creación, aunque las condiciones sociales y estéticas en las que se originó no hayan sido las más adecuadas. El folclor, por el contrario, necesita de un suelo fértil para sobrevivir. Si en una sociedad determinada surge una creación popular que esté en abierto contraste con el medio, se olvida y pierde para siempre⁵². Como puede verse, ambos autores coinciden en referirse únicamente a creaciones discursivas, con la afirmación implícita de que se transmite sólo oralmente⁵³. Alan Dundes señala que es problemática cualquier definición de folclor que incluya la oralidad como condición esencial: hay sociedades ágrafas en las que, de acuerdo con este criterio, todo sería folclor, además de que elementos como técnicas de caza, reglas sociales o incluso las mismas lenguas se transmiten oralmente⁵⁴, y nadie incluye estas manifestaciones en el *corpus* de lo folclórico. Este mismo autor señala lo inadecuado de pensar en el folclor como en los restos de un pasado remoto y perdido, porque se piensa que está en proceso de desaparecer y porque se ignora el hecho de que el folclor sigue creándose y adaptándose en nuestros días⁵⁵. También, a diferencia de Propp, Jakobson y Bogatyrev, afirma que, a pesar de haber grandes géneros en este ámbito, como el mito y el cuento folclórico, hay otras manifestaciones que se estudian: chistes, proverbios, acertijos, cantos, conjuros, bendiciones, maldiciones, juramentos, insultos, trabalenguas, brindis, fórmulas de despedida y de saludo, entre otras, sin olvidar que algunas formas se encuentran en medios escritos, como las cartas cadena o los epitafios⁵⁶.

⁵² *Ibid.*, pp. 5-6.

⁵³ De otra manera, es decir, si se transmitieran también por escrito, las manifestaciones folclóricas que no cumplieran con las necesidades de una comunidad específica podrían sobrevivir el paso del tiempo, como sucede con la literatura.

⁵⁴ Alan Dundes, "What is Folklore?", en *The Study of Folklore*, en *The Study of Folklore*, Alan Dundes (ed.), Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1965, p. 1.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 2-3.

Frente a las dificultades que implica el objeto de estudio en tanto folclor en general, Francis Lee Utley propone una definición que califica de *operacional*, circunscrita únicamente a la literatura folclórica: “folk literature is orally transmitted literature wherever found, among primitive isolates or civilized marginal cultures, urban or rural societies, dominant or subordinate groups”⁵⁷. Lo más destacable de esta definición es que ya no confina el folclor a lo rural⁵⁸ o a las clases sociales desfavorecidas e incultas. Sin embargo, le da bastante peso a la forma de transmisión y eso, como se ha visto, suele generar problemas clasificatorios y conceptuales.

Utley, al enfocarse en la literatura folclórica, tocó otro problema de delimitación: al estudiar estos temas, ¿cómo deben abordarse desde la literatura? En general, hay dos disciplinas que tocan temas relacionados con el folclor: los estudios literarios y la antropología. Suele olvidarse que la folclorística es una disciplina independiente de ambas, de manera que, como indica Dan Ben-Amos: “[para antropólogos y estudiantes de literatura] folklore became the exotic topic [...] which was not in their own domain. Thus, while anthropologists regarded folklore as literature, scholars of literature defined it as culture”⁵⁹. Quizá se relacione con el hecho de que, como se vio antes, los literatos suelen conceptualizar el folclor como algo sustancialmente distinto de la literatura y enfatizan la transmisión oral

⁵⁷ Francis Lee Utley, “Folk Literature: An Operational Definition”, *The Study of Folklore*, Alan Dundes (ed.), ed. cit., p. 17.

⁵⁸ Carlos Caravantes también cuestiona el hecho de que se reduzca lo folclórico a lo rural, además de señalar la doble función del folclor como validación de las instituciones y como instrumento de crítica (“Folklore e institucionalización”, *Revista Española de Antropología Americana*, 14 (1984), pp. 165-173). Esta doble vertiente indica que el folclor permea sociedades enteras en todos sus estratos, sin importar si son de las magnitudes de las modernas. De acuerdo con Alan Dundes, él, como ciudadano de los Estados Unidos, conoce el folclor de su país; como profesor universitario, conoce el folclor de su institución; como parte de una familia, conoce el folclor de su grupo (“Folklore as a Mirror of Culture”, en Alan Dundes, *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, ed. e introd., Simon J. Bronner, Utah University Press, Utah, 2007, p. 56).

⁵⁹ Dan Ben-Amos, “Toward a Definition of Folklore in Context”, *The Journal of American Folklore*, 84. 331 (1971), p. 3.

y el carácter tradicional, sin tomar en cuenta otros factores, como la continua relación con la tradición escrita y la mutua influencia.

Alan Dundes afirma que en realidad no hay diferencias metodológicas entre la antropología, la literatura y la folclorística a la hora de abordar el mismo objeto de estudio. En todas ellas se ejecutan dos procesos: identificación e interpretación. La identificación es empírica y busca similitudes entre las manifestaciones del folclor, mientras que la segunda es especulativa y se ocupa de las diferencias entre las mismas⁶⁰. Si bien estas afirmaciones parecen ser bastante razonables, aún queda pendiente una delimitación teórica más satisfactoria de lo que se entiende por folclor.

Ben-Amos emprende esta tarea. Señala que, a pesar de que el folclor requiere para su creación de un entorno en particular en el que cumple determinadas funciones, este entorno original no es indispensable para su existencia, de manera que las creaciones folclóricas son dinámicas, manipulables y transculturales⁶¹. En realidad, ese dinamismo y adaptabilidad es resultado precisamente de la ligazón del folclor con su contexto: al cambiar las circunstancias históricas, geográficas o culturales, el folclor cambia, como ya había señalado Propp. Ben-Amos puntualiza que el folclor, más allá de las manifestaciones particulares, ha sido circunscrito por los teóricos a una de estas categorías: un cuerpo de conocimientos, una forma de pensamiento y un tipo de arte⁶². Para este autor, muchas de las definiciones, teóricas o empíricas, enmarcan las creaciones del folclor en esquemas fijos que expresan un ideal de lo

⁶⁰ Alan Dundes, "The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation", en *Analytic Essays in Folklore*, Mouton, The Hague, 1979, p. 28. Dundes también señala que los literatos suelen quedarse en el nivel de identificación: "Too many studies of folklore in literature consist of little more than reading novels for the motifs or the proverbs, and no attempt is made to evaluate how an author has used folkloristic elements and more specifically, how these folklore elements function in the particular literary work as a whole" (*idem*).

⁶¹ Dan Ben-Amos, art. cit., p. 4.

⁶² *Ibid.*, p. 5.

que deberían ser y no de lo que ocurre en la realidad⁶³. La realidad, según propone Ben-Amos, es que el folclor no es una enumeración de conceptos, objetos o acciones, sino un proceso comunicativo⁶⁴, de manera que “The telling is the tale, therefore the narrator, his story, and his audience are all related to each other as components of a single continuum, which is the communicative event. *Folklore is the action that happens at that time*”⁶⁵. Esta delimitación funciona muy bien con otras características del folclor, como las propuestas por Dundes: hay marcas textuales (como las fórmulas de apertura y cierre), cualidades textuales (como el uso de elementos estereotipados, rimas u otros recursos rítmicos) y convenciones contextuales (el folclor se ejecuta en situaciones claramente especificadas)⁶⁶. La definición de Ben-Amos es “[...] folklore is artistic communication in small groups”⁶⁷. Los grupos pequeños implican, de acuerdo con el autor, un contacto cercano, cara a cara, de modo que la interacción pueda suceder.

Si bien se trata de una definición elegante que resuelve muchas de las dificultades que se han revisado, Ben-Amos mismo afirma que durante años puso en duda su validez al contrastarla con experiencias de campo para, al final, confirmarla⁶⁸. Simon Bronner señala con acierto que esta definición, especialmente en lo referente a los grupos pequeños, necesita revisarse a la luz de la nueva cultura digital, en la que el contacto cara a cara puede tener implicaciones distintas⁶⁹. Prat Ferrer, por su parte, coincide en gran parte con el

⁶³ *Ibid.*, p. 9. Una de las situaciones que este autor ve como un esfuerzo por hacer entrar al folclor en un esquema ideal es, precisamente, la insistencia en el carácter oral del mismo.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10. Las cursivas son mías.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸ Dan Ben-Amos, “A Definition of Folklore: A Personal Narrative”, *Studies in Oral Folk Literature*, 3(2014), pp. 10-28.

⁶⁹ Simon J. Bronner, “Toward a Definition of Folklore in Practice”, *Cultural Analysis*, 15,1(2016), pp. 6-27. Este autor propone a su vez que el folclor es: “traditional knowledge put into, and drawing from, practice” (p. 15). Puede parecer un despropósito traer a colación este tipo de situaciones en un estudio sobre obras de origen netamente medieval, pero precisamente el hecho de que se muestre esta clase de fenómenos señala la

planteamiento de Ben-Amos, aunque hace una mayor precisión en su propuesta sobre lo que es el folclor: “es el conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio”⁷⁰. Esta definición parece sortear con buena fortuna las objeciones de Bronner sobre los cambios culturales en la sociedad moderna debidos a los avances tecnológicos. Sin embargo, su mayor valor, al igual que la de Ben-Amos, es que es bastante útil para los estudios literarios, pues delimita correctamente lo que puede considerarse como folclor e incluye de manera implícita los planteamientos de Propp sobre la relación constante entre los textos literarios y los folclóricos; por esta razón, será la definición a la que se apegará este trabajo.

Una cuestión importante es la de los géneros del folclor en sus manifestaciones discursivas. Se ha mencionado que hay algunos que son constantes en las diferentes culturas, como el mito o el cuento folclórico. Precisamente, porque las obras de la literatura caballescica que nos interesan han sido vinculadas, en tanto narraciones, por los investigadores al cuento folclórico —a cuyo estudio están consagrados el índice y el catálogo de Aarne y Thompson—, será este género el que se aborda a continuación.

1.3. El cuento folclórico

La primera dificultad que ofrece el cuento folclórico es similar a la del folclor en general: se trata de un concepto elusivo que da pie a múltiples interpretaciones. En el caso del folclor, al

adaptabilidad del folclor al contexto, lo cual sí se vincula directamente con el tema de este trabajo, la narrativa caballescica breve.

⁷⁰ Juan José Prat Ferrer, “Sobre el concepto de folklore”, *Oppidum*, 2 (2006), p. 245.

menos hay consenso en cuanto al uso del término. El cuento folclórico, en cambio, ha recibido denominaciones diversas: sólo en español se le llama cuento maravilloso, cuento popular o cuento tradicional. En otros idiomas se lo conoce como *household tale*, *wonder tale*, *fairy tale* o *conte populaire*. Hasta ahora, el término que más aceptación ha tenido es la palabra alemana *Märchen* que, al menos en español, no ha sido utilizado por los académicos.

Como muestra de lo intercambiables que son algunos de los términos mencionados basten dos ejemplos. El primero es un artículo en el que se pergeñan los principios generales que rigen la arquitectura de estos cuentos. Ángel Hernández, en “Hacia una poética del cuento folclórico”, alterna repetidamente esa denominación con *cuento popular*⁷¹. El segundo es un libro consagrado a la revisión y comentario de diversas teorías sobre este tipo de textos: Pablo Aína no sólo alterna entre esas dos designaciones, sino que la obra está enfocada a lo que suele llamarse *cuento de hadas*⁷². John E. Keller usa indistintamente los términos *cuento folclórico*, *cuento tradicional* y *cuento popular*, si bien indica implícitamente que los cuentos de hadas pertenecen a una categoría aparte: “Cuando se trata de este tipo de cuentos llamado en alemán *Märchen* y en inglés *fairy tale*, se ve que en España se emplean las mismas fórmulas y desarrollo”⁷³.

Por otra parte, para Stith Thompson, la frase *cuento folclórico* es equivalente a *cuento tradicional en prosa*. El autor precisa que:

Aunque el término ‘cuento folclórico’ se usa a menudo en inglés para referirse al ‘household tale’ o al ‘cuento de hadas’ (el *Märchen* alemán), tal como *La Cenicienta* o *Blanca Nieves*, es también usado legítimamente en un sentido más amplio para todas las formas de narración en prosa, oral o escrita las cuales han sido manejadas

⁷¹ Ángel Hernández Fernández, “Hacia una poética del cuento folclórico”, *Revista de Literaturas Populares*, 6.2 (2007): pp. 371-392.

⁷² Pablo Aína Maurel, *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2012.

⁷³ John E Keller, “El cuento folklórico en España e Hispanoamérica”, en Dennis P. Seniff (ed.), *Collectanea Hispanica: Folklore and Brief Narrative Studies*, Juan de la Cuesta, Newark, p. 7.

a través de los años. En este uso, lo importante es la naturaleza tradicional del material.⁷⁴

Es de notar que Thompson especifica que la forma de transmisión no es tan relevante como sí lo es el hecho de que sean narraciones de larga data. Más aún, afirma que “es imposible hacer una separación total entre las fuentes orales y escritas”⁷⁵. Esto explicaría el uso de fuentes escritas en su *Index*, que ha sido criticado, entre otras muchas razones, por esta situación. Thompson no deja de señalar los diferentes tipos de narración que se engloban en esta categoría: *Märchen*, cuento de hadas, *household tale*, *novella*, cuento de héroe, *Sage*, cuento de héroe, cuento explicativo, cuento etiológico, cuento del por qué, cuentos de animales, fábula, cuentos de humor, leyendas y sagas⁷⁶. En abierto contraste, Maxime Chevalier distingue entre cuentos tradicionales y cuentos folklóricos, además de afirmar que “El concepto de cuento folklórico es demasiado estrecho [...] La narración tradicional en la España de Cervantes es en realidad mucho más extensa. Incluye en especial, al lado de los cuentos folklóricos, los cuentecillos tradicionales”⁷⁷. Para este autor, el cuento tradicional y el folclórico son de transmisión oral y ambos provienen de civilizaciones de “tipo tradicional”; la diferencia esencial radica en que el cuento folclórico es antiguo y ha estado diseminado en áreas muy extensas⁷⁸. Las diferencias con los planteamientos de Thompson son más que evidentes.

⁷⁴ Stith Thompson, *El cuento folclórico*, trad. Angelina Lemmo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972, p. 26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 30-34.

⁷⁷ Maxime Chevalier, “Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro”, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, University of Toronto, Toronto, 1980, p. 6.

⁷⁸ *Idem.*

Propp, en su *Morfología del cuento*, señala la labilidad de las clasificaciones usuales de los cuentos folclóricos, específicamente, las del estilo “cuentos de animales” o “cuentos jocosos”, debido a las superposiciones conceptuales que hay entre ellos, de manera que a veces, un cuento de una clasificación tiene características que podrían hacerlo pertenecer a otra⁷⁹. De hecho, califica de ficción la clasificación por tipos, como la hecha por Aarne⁸⁰. Observaciones del mismo tenor se encuentran en *Raíces históricas del cuento*⁸¹. Desde luego, Propp formula su célebre división en funciones narrativas, perspectiva que evita los problemas de los estudios anteriores debido a que estos se centran en el contenido, mientras que aquellos lo hacen en la estructura.

Puede advertirse que la definición de lo folclórico y lo no folclórico origina constantes disensos, cuando no imprecisiones. Esto se debe, como se vio en el apartado anterior, a que usualmente se sigue una idea del folclor característica del siglo XIX, al estilo de Williams Thoms: una serie de conocimientos antiguos transmitida de boca en boca, en peligro de desaparecer y que, en su mayor parte, es estática.

Si se toma en cuenta la definición de Ben-Amos (“folklor is artistic communication in small groups”) o la de Prat Ferrer⁸², se llega a resultados distintos. Lo relevante en ese caso sería que se trataría de relatos cuya forma de transmisión podría ser oral o escrita, siguiendo una serie de patrones y recursos propios de una comunidad particular, cuyo origen, al menos, implicó un contacto cercano.

⁷⁹ Vladímir Propp, *Morfología del cuento*, 7ª ed., Colofón, México, 1999, pp. 3-9.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14. También critica la categoría de *motivo*, debido a que puede descomponerse en más unidades (pp. 15-16).

⁸¹ Vladímir Propp, *Raíces históricas del cuento*, 3ª ed., Colofón, México, 2000, pp. 7-9.

⁸² “[...] conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio” (art. cit., p. 245).

De esta manera, cuando en este trabajo me refiera a *cuento folclórico*, se estará usando el mismo sintagma que los investigadores citados en este apartado, pero con precisiones distintas. Estas precisiones evitan los callejones teóricos que se generan por el uso problemático del concepto de folclor.

Falta ahora revisar una de las cuestiones contempladas en el apartado anterior: ¿cuál es la ubicación teórica de los índices y catálogos de motivos y tipos dentro de los estudios de folclor? Enseguida se hará una exploración de algunas de las escuelas más importantes en la folclorística, específicamente, en lo que toca al cuento folclórico. Si bien, esta inspección no pretende ser exhaustiva, sí busca lograr una clara delimitación de los métodos y alcances de cada propuesta.

1.3.1. Enfoques teóricos sobre el cuento folclórico

El trabajo de los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm con los cuentos folclóricos alemanes, en el siglo XIX dio pie a una serie de abordajes teóricos sobre estas obras. Debe recordarse que en pleno seno del Romanticismo y del afanoso empeño en la búsqueda de la identidad nacional, los cuentos recopilados, editados y estudiados por aquellos filólogos alemanes significó una rica veta de investigación. Por supuesto, la aportación de Charles Perrault al *corpus* de los cuentos folclóricos también ha tenido gran importancia.

Los primeros acercamientos teóricos pueden agruparse en la mitología comparada, las interpretaciones de la antropología comparada y las interpretaciones rituales. Cada uno de estos esfuerzos teóricos ha sido descartado debido a la mayor adecuación de planteamientos más modernos, como la de la escuela finesa, por lo cual sólo se mencionarán someramente.

Ya los mismos Grimm plantearon una teoría de los cuentos folclóricos en la que éstos son los restos fragmentarios de los mitos antiguos⁸³. La mitología comparada, representada principalmente por Max Müller, partía del mismo supuesto de los Grimm⁸⁴. Por lo tanto, los cuentos no eran sino una versión vulgarizada e ininteligible del lenguaje original de los mitos, desfigurado ahora. Por esta razón, la tarea sería interpretar los cuentos de modo que pudiera reconstruirse el mito original. Esta interpretación podría hacerse recurriendo a los procesos naturales como la sucesión del día y la noche o el paso de las estaciones⁸⁵, o bien, buscando en los nombres incluidos en los cuentos el nombre original de la divinidad a la que hacen referencia⁸⁶. Otra de los postulados de esta escuela es el origen único de los cuentos: la India⁸⁷, sin darle importancia a cualquier influencia posible durante la difusión de las historias.

Por otra parte, las interpretaciones antropológicas comparativas parten de la idea de un proceso evolutivo cultural de la humanidad. De acuerdo con esta corriente, todos los pueblos recorren un desarrollo análogo, desde los pueblos llamados primitivos — precisamente de estas ideas proviene el término *primitivo*— hasta la cultura europea, que sería el culmen de este proceso. De esta manera, los cuentos folclóricos no son más que remanentes de estadios anteriores⁸⁸ y, por ello mismo, representan un valioso material de estudio.

Las interpretaciones rituales, cuya propuesta es transparente en el nombre, parten de la idea de que los antiguos rituales dieron origen a los cuentos folclóricos. La tarea del

⁸³ Pablo Aína Maurel, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁶ Bengt Holbek, *Interpretation of the Fairy Tales: Danish Folklore in European Perspective*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1987, p. 221.

⁸⁷ Pablo Aína Maurel, *op. cit.* p. 59.

⁸⁸ Bengt Holbek, *op. cit.*, pp. 229-230.

investigador sería lograr ver, a través de la narración, la verdadera situación que ésta representa. En estos trabajos, por ejemplo, se plantea que la inclusión de algún animal en la trama es la representación del invierno o de relaciones exogámicas. Incluso, los teóricos de esta corriente plantearon que la diseminación geográfica de los cuentos se refleja en diversas estructuras megalíticas a lo largo de Occidente. El corolario es la enorme antigüedad de los cuentos postulada por estos investigadores, al menos cuatro mil años. Es notable que, a pesar de lo que pueda pensarse de estas líneas generales, en realidad es una corriente de estudio bastante heterogénea, en la que las aportaciones de cada teórico divergen en buena medida de los otros⁸⁹.

Todos estos acercamientos han caído en desuso debido, principalmente, al enorme hito que significó la escuela finesa.

1.3.1.1. La escuela finesa.

También conocida como escuela histórico-geográfica, parte de la asunción de que puede determinarse el lugar y la época en la que surge un cuento folclórico. Los estudiosos adscritos a esta corriente no se detienen en personajes o situaciones particulares, sino en los tipos de cuentos. La labor de interpretación de las narraciones folclóricas sólo podría darse una vez que se hubieran recolectado suficientes variantes de ellas⁹⁰.

Los principales objetivos de los investigadores adscritos a esta escuela eran encontrar el origen de los cuentos, saber cómo se habían diseminado, cuáles eran las variantes, conocer el modo en el que se relacionan entre sí los distintos géneros folclóricos y la interpretación del significado de estas obras⁹¹. La enorme labor que implicaba reunir diferentes versiones

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 239-240.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁹¹ Pablo Aína Maurel, *op. cit.* p. 126.

de los cuentos en áreas geográficas extensas hizo que fuera necesario contar con un sistema clasificatorio al mismo tiempo eficiente y amplio.

De lo anterior se entiende que los catálogos de tipos y los índices de motivos hayan sido algunas de sus grandes aportaciones. Conscientes de que nuevos trabajos de recopilación podrían necesitar nuevas categorías en sus índices, usaron sistemas de clasificación que permitieran una actualización constante⁹².

El éxito en el logro de los objetivos de la escuela finesa está casi unánimemente centrado en la recopilación de las variantes. Sin embargo, es uno de los más grandes logros en la folclorística. Por supuesto, esta forma de encarar los cuentos folclóricos no es la única posible.

1.3.1.2. La propuesta estructuralista-funcionalista

El referente de esta escuela es Vladímir Propp. Después de criticar los constantes problemas de clasificación, de suficiencia y de superposición de los catálogos e índices de la escuela finesa, realiza una gran labor de abstracción y logra sintetizar la estructura de los cuentos en las 31 funciones expuestas en su *Morfología del cuento*, a saber: alejamiento, prohibición, trasgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad, fechoría, mediación, principio de la acción contraria, partida, primera función del donante, reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento, combate, marca, victoria, reparación, la vuelta, persecución, socorro, llegada de incógnito, pretensiones engañosas, tarea, tarea cumplida, reconocimiento, descubrimiento, transfiguración, castigo y matrimonio⁹³. Aunque estas funciones son bien conocidas y generalmente aplicadas indiscriminadamente en diferentes tipos de análisis,

⁹² *Ibid.*, p. 141.

⁹³ Vladímir Propp, *Morfología del cuento*, ed. cit., pp. 37-85.

Propp no detuvo sus propuestas allí, sino que también señaló los mecanismos por medio de los cuales los cuentos folclóricos se transforman diacrónicamente: reducción, amplificación, deformación, inversión, intensificación, sustitución interna, sustitución realista, sustitución confesional, sustitución por superstición, sustitución arcaica, sustitución literaria, modificaciones de origen desconocido y asimilaciones⁹⁴. Las aportaciones de Propp supusieron un avance en cuanto a los problemas de clasificación que lastraban el método de la escuela finesa. Sólo podría señalarse que ambas corrientes coincidieron en trabajar sobre abstracciones de los cuentos folclóricos, sobre componentes o sobre la estructura. En tanto narraciones deben recurrir a elementos que los doten del carácter artístico que las conforma.

1.3.2. El enfoque comunicacional-discursivo

Un enfoque posterior ha sido abordar los cuentos folclóricos como un acto comunicativo⁹⁵. Esta perspectiva postula que los distintos géneros del folclor deben estudiarse como formas particulares de discurso⁹⁶ y, como tales, poseen una serie de marcas distintivas que se han dejado de lado por estudiar la estructura o la función de las narraciones.

La delimitación de estas formas del discurso se ha dado como el resultado empírico —y no especulativo— de la comparación de unos géneros con otros. De acuerdo con Ben-Amos, el origen de esta corriente se puede rastrear hasta los mismos hermanos Grimm, quienes plantearon que el *Märchen* tiene un carácter eminentemente poético, mientras que la

⁹⁴ Ángel Hernández Fernández, “Hacia una poética del cuento folclórico”, *Revista de Literaturas Populares*, 6,2 (2007), p. 378.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁹⁶ Dan Ben-Amos, “Introduction”, en Dan Ben-Amos (ed.), *Folklore Genres*, University of Texas Press, Austin, p. XXX.

*Sage*⁹⁷ se decanta por lo histórico⁹⁸. Las concepciones implícitas en estas narraciones se reflejan necesariamente en la forma en la que se adquieren expresión.

La manera de abordar estas características de las producciones folclóricas abarca un gran abanico de posibilidades. En un extremo están quienes hacen hincapié en las ejecuciones orales. Un claro ejemplo de ello son los planteamientos de Paul Zumthor, para quien la *performance* era el ámbito en el que se puede aquilatar el valor de una obra de arte⁹⁹.

Otros autores, como Bengt Holbek cargan las tintas hacia la vertiente escrita de los cuentos folclóricos, al tiempo que enfatizan la interpretación que puede lograrse a partir de los elementos constitutivos y estilísticos de estas obras¹⁰⁰. Sin embargo, son Axel Ölrík y Max Lüthi quienes han logrado cristalizar con mayor nitidez este tipo de postulados en sus investigaciones.

1.3.2.1. Axel Ölrík

Axel Ölrík también parte del hecho evidente de que las creaciones folclóricas se apoyan bastante en la repetición y en recursos análogos. Al contrario de investigadores como Antti Aarne, no se propuso catalogar estos fenómenos de manera individual, sino que quiso encontrar las leyes que rigen esas repeticiones y elementos estereotipados.

Aunque se habían realizado intentos similares, éstos se habían enfocado en la creación y en la transmisión del folclor. Ölrík, por el contrario, se apoya en observaciones estrictamente literarias¹⁰¹. Ölrík llega a deducir un conjunto de leyes épicas, algunas de las

⁹⁷ La *Sage*, término que se traduce en inglés como *migratory legend* o *local legend*, es uno de los géneros que en ocasiones se delimitan en el folclor, diferente del cuento folclórico propiamente dicho. Otros autores, como Stith Thompson, no diferencian estos términos.

⁹⁸ *Ibid.*, p. XXI.

⁹⁹ Pablo Aína Maurel, *op. cit.* p. 263.

¹⁰⁰ Bengt Holbek, *op. cit.*

¹⁰¹ Dan Ben-Amos. "Foreword", en Max Lüthi. *The European Folktale. Form and Nature*, trans. by John D. Niles, Indiana University Press, Bloomington, 1982, p. IX.

más conocidas son: la ley de dos en escena (no hay más de dos personajes en las escenas importantes de las narraciones folclóricas), la ley de la apertura y la ley de cierre (que indican que una narración no comienza ni termina de manera abrupta), la ley de la repetición (en la que diversos elementos y expresiones se repiten para dar énfasis y ritmo), la ley del tres (hay elementos que se repiten en grupos de tres, al igual que acciones o algunos grupos de personajes), la ley del contraste (los personajes antagónicos son claramente distintos entre sí), la ley de los gemelos (que postula que si hay dos personajes geminados, uno de ellos debe morir o, al menos, desaparecer de la historia), la ley de la importancia de la posición inicial o final (también conocidas como la ley del peso en la proa y la ley del peso en la popa, respectivamente; indica que el primer elemento de una serie, o el último, son los más relevantes)¹⁰². Las aportaciones de Ölrík han sido provechosas para diferentes estudios. El autor suponía que estas leyes eran aplicables a cualquier narración folclórica del mundo; sin embargo, debido a la naturaleza misma de su propuesta, haría falta estudiar con detalle *corpora* folclóricos de regiones no europeas para comprobar aquella aseveración.

1.3.2.2. Max Lüthi

La obra de Lüthi es análoga a la de Ölrík, porque ambos autores intentan delimitar las características intrínsecas de las obras del folclor. No obstante, tienen diferencias tanto de método como de resultados. El propósito primario del trabajo de Lüthi es, como él mismo afirmaba “[...] to identify what makes the folktale a folktale”¹⁰³, una especie de fenomenología basada en las características formales de las narraciones folclóricas¹⁰⁴. Al

¹⁰² Axel Ölrík, “Epic Laws of Folk Narrative”, en *The Study of Folklore*, Alan Dundes (ed.), ed. cit., pp. 129-141.

¹⁰³ Max Lüthi, *The European Folktale. Form and Nature*, ed. cit., p. 3.

¹⁰⁴ Dan Ben-Amos, “Foreword”, en *The European Folktale. Form and Nature*, ed. cit., p. VII.

igual que Ölrík, procura realizar esto de manera inductiva, adentrándose en los mismos textos para extraer las conclusiones. Una de las diferencias con respecto a Ölrík es que Lüthi no piensa que sus resultados sean válidos para otro tipo de narraciones que no sean occidentales, específicamente las europeas¹⁰⁵.

Lüthi delimita cuatro géneros folclóricos relevantes: el cuento folclórico (*Märchen*), la leyenda local (*Sage*), la leyenda de santos (*Legende*) y el cuento cómico (*Schwank*)¹⁰⁶. De ellos, se enfoca principalmente en el primero, mientras que el interés por los demás sólo le sirve como contraste; cabe hacer notar que del último sólo hace menciones esporádicas. La característica diferenciadora entre la leyenda de santos, la leyenda local y el cuento folclórico es esencialmente la actitud ante lo transmudano. En la primera se trata de algo tranquilizador, ya que es un atisbo del orden cósmico subyacente gracias a la divinidad; en la segunda, lo transmudano es siempre ominoso, mientras que en el cuento folclórico se recibe con naturalidad. Debe añadirse que en las dos primeras categorías frecuentemente se alude a un solo episodio preternatural como centro del relato. En el cuento folclórico las apariciones del mundo suprasensible o maravilloso suelen ser varias¹⁰⁷. El trabajo de Lüthi sobre las características del cuento folclórico considera la existencia de cinco características discursivas esenciales, que se explican a continuación.

Unidimensionalidad (*Eindimensionalität*): consiste, como se apuntó antes, en que la presencia de lo preternatural no resulta temible; las ocasiones en las que resulta sorprendente, se debe a la presencia súbita, no a su carácter extraordinario, pues no genera miedo ni

¹⁰⁵ Dan Ben-Amos, *ibid.*, p. X.

¹⁰⁶ *Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, trad. Lee Chadeayne y Paul Gottwald, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 35.

¹⁰⁷ Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., pp. 44-45.

curiosidad. La distancia entre el mundo cotidiano y lo maravilloso queda señalada por la separación geográfica: los prodigios ocurren siempre en tierras lejanas, pero en un *continuum* de realidad, en la misma dimensión¹⁰⁸.

Linealidad (*Flächenhaftigkeit*): se trata de una palabra difícil de traducir. En inglés se ha traducido con el término *depthlessness*, que puede inducir a confusión, ya que el original alemán significa, aproximadamente, *cualidad de superficie*. Si se tradujera como *superficialidad* o como *ausencia de profundidad*, se daría una idea equivocada del significado. Por eso se ha elegido *linealidad*, que puede dar una idea aproximada de la intención del autor. El concepto central es que a lo largo de los cuentos folclóricos hay una tendencia a presentar las situaciones y los personajes de manera plana. Suele narrarse en orden cronológico, al tiempo que los personajes no tienen complejidad interna. Los pensamientos y emociones se manifiestan con actos. Si hay situaciones psicológicas complejas y contradictorias, se utilizan varios personajes, cada uno de los cuales posee alguna faceta de las mismas. No hay cambios graduales de ningún tipo, no se percibe el paso del tiempo en cuestiones como el envejecimiento o el uso, en el caso de los objetos. Esta linealidad se extiende a las heridas y enfermedades, que inciden en los protagonistas como si estos fueran de papel: no hay sufrimiento, no se describe la sangre ni las particularidades desagradables¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 4-10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 11-23.

Estilo abstracto (*Abstrakter Stil*): esta característica se deriva directamente de la anterior. Los cuentos folclóricos europeos no se pierden en las descripciones¹¹⁰, a cada personaje suele corresponder un adjetivo. Hay, además, una preferencia por materiales y objetos sólidos y de contornos bien definidos: metales preciosos, cristales, piedras, gemas, castillos, cuevas, colores primarios o metálicos (estos mismos colores suelen usarse para describir lugares o personajes). La ayuda y los consejos de los personajes maravillosos suelen ser precisos y aparecer en el momento exacto; los objetos que reciben sólo se usan una o tres veces, y se desechan. Se prefieren los extremos y los contrastes de todo tipo¹¹¹.

Aislamiento e interconexión universal (*Isolation und Allverbundenheit*): Esta característica indica, entre otras cosas, que los personajes, específicamente el héroe del cuento folclórico, no están ligados de manera sustancial a un lugar, una familia o un contexto en particular por lo cual son capaces de establecerse en ambientes nuevos sin ninguna dificultad¹¹². Quizá una manera más sencilla de expresarlo sea con el término, empleado en informática, de *modularidad* esto es, la capacidad de diferentes componentes de un sistema de ser tan independientes como sea posible, pero aun así tener la posibilidad de interconectarse unos con otros con facilidad. Sin embargo, puesto que puede resultar un uso extraño en humanidades, se utilizará la traducción ya consignada.

¹¹⁰ Lüthi observa que esto es una diferencia respecto a los relatos folclóricos del Medio Oriente, específicamente, con los incluidos en *Las mil y una noches*. Es una razón de peso para, como hace el autor, no afirmar que sus conclusiones pueden aplicarse a cualquier cuento folclórico (*Ibid.*, pp. 24-25).

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 24-36.

¹¹² *Ibid.*, pp. 24-65.

Sublimación e inclusividad total (*Sublimierung und Welthaltigkeit*): en este caso, *sublimación* también vale por *purificación*. Esto significa que en el cuento folclórico se usan todo tipo de motivos, pero se les despoja de su significación inicial y se los adapta al estilo abstracto ya mencionado. De acuerdo con Lüthi: “the folktale is not distinguished by a particular type of motif but by its special way of formulating its story”¹¹³. Por esta misma razón, el cuento folclórico es una especie de cajón de sastre en el que todo puede suceder y se aceptan elementos disímiles, sin que se trate de un género con una particular visión del mundo o con un patrón de comportamiento, por ejemplo, “Usually the hero is helped to the miraculous gift through an act of compassion, but sometimes through his very ruthlessness”¹¹⁴.

Si bien algunos de estos términos pueden sonar peyorativos, debido al uso común dentro de la crítica evaluativa, Lüthi logra redimensionarlos al convertirlos en categorías de análisis. Por supuesto, la existencia de estas categorías no se queda en una mera enumeración, sino que avanza en la descripción de la obra como un hecho discursivo particular en la que estas características definen la forma en la que se presenta la narración.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, las discusiones sobre el folclor, las delimitaciones conceptuales y los enfoques teóricos son de gran riqueza; sin embargo, los estudios literarios medievales se han circunscrito a un área bastante específica. Una de las razones es que el vínculo que tienen estas obras con el sustrato folclórico es innegable y ha sido validado por diversos estudios académicos, como se verá en el capítulo siguiente. La otra es que los trabajos que abordan este vínculo han explorado con minuciosidad la faceta correspondiente a los motivos, herencia de la escuela finesa. Las propuestas de Lüthi pueden

¹¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

arrojar luz sobre otros aspectos constitucionales de la narrativa caballescra breve, tales como las particularidades de estas obras en cuanto a sus características específicamente discursivas o, si se quiere, sus particularidades en cuanto obras de arte. No sería inadecuado pensar que la narrativa caballescra breve pueda estudiarse por medio de otras perspectivas, particularmente la propuesta por Max Lüthi, dentro del ámbito comunicacional discursivo. Por esta razón, se revisarán a continuación los estudios previos sobre este *corpus*.

CAPÍTULO 2. LA NARRATIVA CABALLERESCA BREVE EN CONTEXTO

Es necesario señalar brevemente que, en los estudios sobre la narrativa caballeresca breve, y de la literatura caballeresca en general, se ha aprovechado el acercamiento a la veta folclórica de estos textos en diferentes estudios. Basten como ejemplos de esta situación los índices, ya consignados, de Ana Bueno Serrano¹¹⁵ y de Xiomara Luna Mariscal¹¹⁶, que retoman la propuesta de la escuela finesa para estudiar y catalogar los motivos folclóricos (o caballerescos), de libros de caballerías y de la literatura caballeresca breve, respectivamente. Por su parte, Javier Lalanda estudia motivos de origen maravilloso en un libro de caballerías, aunque precisa que la categoría *motivo* no tiene por qué remitir necesariamente al ámbito de lo folclórico¹¹⁷, poco después escribe que la proveniencia del folclor de, por ejemplo, los motivos feéricos, es innegable¹¹⁸. Las aportaciones de Axel Örlík sirven de plataforma a Javier Roberto González para estudiar el binomio de los personajes de Amadís y Galaor¹¹⁹. Este autor escribe que su propósito es hacer algunas precisiones al trabajo de Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, en el que utiliza también las leyes épicas postuladas por Örlík¹²⁰. Carmen Bueno Serrano, en un artículo posterior a la creación de su índice¹²¹, señala la conveniencia de realizarlo, además de hacer adaptaciones en las categorías empleadas por Thompson.

¹¹⁵ *Op. cit.*

¹¹⁶ *Op. cit.*, trabajo al que se suma *El motivo literario en “El Baladro del sabio Merlín” (1498 y 1535). Con un índice de motivos de “El Baladro del sabio Merlín” (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535)*, El Colegio de México, México, 2017.

¹¹⁷ Javier Martín Lalanda, “Temas y motivos de origen maravilloso en Feliciano de Silva: La ‘Parte tercera de la crónica de Florisel de Niquea’ (Sevilla, 1546)”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54,1 (1999), pp. 217-238.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹¹⁹ Javier Roberto González, “Amadís/Galaor: Los dos hermanos a la luz de las leyes épicas”, *Revista Chilena de Literatura*, 44 (1994), pp. 53-71. Si bien, el título especifica que se trata de leyes épicas, debe tenerse en mente que Örlík incardina lo épico en el ámbito folclórico.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹²¹ Carmen Bueno Serrano, “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 83-108.

Ya exclusivamente en el ámbito de la narrativa caballeresca breve, son un ejemplo claro los trabajos de Enrique Balmaseda Maestu¹²² y los de Xiomara Luna¹²³. En esta breve relación, puede apreciarse que cuando se han señalado elementos del folclor en la literatura caballeresca o, con mayor precisión, en la literatura caballeresca breve, se ha recurrido constantemente a las propuestas de la escuela finesa, con alguna excepción en la que se aprovechan los postulados de Axel Ölrík.

Antes de continuar, es necesario situar de una manera más precisa la narrativa caballeresca breve al menos en dos vertientes: su posición frente a las obras con las que comúnmente se les asocia, los libros de caballerías, y frente a la labor de la crítica. Este capítulo versará primeramente sobre la relación que existe entre los libros de caballerías y la narrativa caballeresca breve. Para ello, se esbozará un muy sucinto panorama sobre las características de los primeros, para después confrontarlo con las de la segunda. Posteriormente, se hará un recuento de los principales trabajos que se han enfocado en los textos que analizo.

¹²² Enrique Balmaseda Maestu, “Motivos folclóricos en la estructura de *El conde Partinuplés*”, *Berceo*, 114-115 (1988), pp. 7-27.

¹²³ Baste mencionar, como mero ejemplo, los siguientes: “La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), Universidad de León, León, 2007, pp. 707-805; “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en *Amadís de Gaula: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, José Manuel Lucía Megías, M^a Carmen Marín Pina (eds.), Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares-Madrid, 2008, pp. 457-467; “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 127- 134; y “De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves”, *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes, Regards médiévaux sur la femme, 1: ordre et transgression*, 12 (2011): [<http://atalaya.revues.org/733>], consultada en enero de 2018.

2.1. Los libros de caballerías

De acuerdo con Sylvia Robaud, el volumen de las ediciones y el tamaño del *corpus* de los libros editados permiten afirmar que la caballeresca es, en términos cuantitativos, la fracción más relevante de la literatura áurea. El público era variopinto y nutrido: reyes como Pedro IV de Aragón e Isabel la Católica; santos como Ignacio de Loyola; letrados como Fernando de Rojas, el pueblo llano y, por supuesto, aquellos que emigraron a América.¹²⁴

No obstante, no todos los investigadores aceptan de buen grado la afirmación de que el público de estas obras era variado. Máxime Chevalier asevera que los únicos indicios de que los libros de caballerías eran una lectura popular no son más de tres: “el caso del curandero morisco Román Ramírez, una frase de Juan Arce de Otalora, un episodio del *Quijote*”.¹²⁵ A su juicio, ninguno de estos casos es suficiente para dar validez a la suposición de que los lectores y oidores fueran de distintas y variadas extracciones sociales. Para Chevalier, los únicos aficionados a la literatura caballeresca eran los pertenecientes a la minoría aristocrática, letrada y pudiente. Por supuesto, se trata sólo de la postura de un investigador y, al menos en este caso, no es una conclusión que haya ganado muchos adeptos¹²⁶.

Después de una época de auge, los libros de caballerías llegaron a un declive editorial a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. No puede afirmarse, sin embargo, de manera

¹²⁴ Sylvia Robaud, “Los libros de caballerías”, en “Estudio preliminar”, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999, pp. CX-CXI.

¹²⁵ Máxime Chevalier, “El público de las novelas de caballerías”, en *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976, p. 89.

¹²⁶ Cabe mencionar el trabajo de María Carmen Marín Pina, “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco”, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 129-148, en el que se estudia la forma en que las mujeres lectoras accedían a este tipo de libros y las razones para ello.

tajante que estas obras hayan llegado a su fin, ya que, como apunta Lucía Megías, se transformaron y comenzaron una etapa en la que se difundieron por medio de manuscritos¹²⁷.

Las principales líneas de investigación sobre los libros de caballerías se enfocan principalmente hacia el género, la evolución de los textos a lo largo del tiempo, las relaciones con la ideología dominante, los cuestiones de autoría, las características de las obras traducidas, la presencia de otras tradiciones genéricas, los vestigios de la cultura clásica, los problemas editoriales (incluyendo la manera en la que se ilustraban), la estructura y el estilo, la simbología, los temas y motivos, el idioma y la transmisión textual¹²⁸.

Dentro de estas líneas de investigación también se incluyen las obras breves ya mencionadas. Es de esperar que los estudios apunten a problemas específicos de estos textos. Sin embargo, dados los vínculos innegables entre los libros de caballerías de largo aliento y estas obras, existen perspectivas paralelas a la hora de abordarlas. Basten como ejemplos los asuntos editoriales, los problemas genéricos, las tradiciones textuales y el estudio de temas y motivos.

2.1.1 El paradigma de los libros de caballerías

En tanto género, los libros de caballerías deben responder a una serie de características particulares que los identifica como tales. Además, establecer las directrices que conforman estas obras —aunque esta sección sea necesariamente basta en este trabajo—, permite un mejor manejo teórico de un conjunto bastante amplio de textos, ya sea para contrastarlos con otras manifestaciones literarias, ya sea para establecer puntos en común.

¹²⁷ José Manuel Lucía Megías, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001, p. XXI.

¹²⁸ Carlos Alvar, “Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)”, en *De la literatura caballesc al Quijote*, Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 13-58.

La extensión es uno de los primeros problemas a la hora de intentar establecer una visión panorámica con el fin de ensayar un paradigma de estos libros. Daniel Eisenberg ha confeccionado con acierto una descripción genérica del contenido de un libro de caballerías característico.¹²⁹ El autor explica que un libro de caballerías sitúa sus acciones siempre en el pasado lejano, pero no antes de Cristo, simula ser una crónica encontrada en lugares lejanos, vertida en alguna lengua singular. El héroe es siempre un varón de sangre real, que se ve separado de sus verdaderos padres al principio de su vida; sin embargo, y a pesar de ser criado por personas extrañas, tiene siempre alguna marca u objeto que le ayudará a conocer y revelar su identidad. Ya desde muy temprana edad muestra una belleza, fuerza e inteligencia excepcionales, además de una disposición serena y cortés. Su natural inclinación a las armas lo llevará a salir al mundo en busca de aventuras, no sin antes ser investido caballero por alguien a quien admira. Busca ganarse una buena reputación, y esto lo llevará por diversos lugares exóticos. Encontrará batallas, duelos y torneos, si bien no se trata de un pendenciero. En sus aventuras encontrará gigantes, y otros seres maravillosos y sobrenaturales, además de magia y encantamientos. Sin importar si es cristiano, ayudará a estos cuando se dé la oportunidad (si no lo es, se convertirá en algún momento). Se enamorará de alguna dama, aunque el amor sólo sea un detonante de la acción.¹³⁰ Cuando la unión con esta dama sea definitiva, el caballero deberá abandonar su vida errante y gobernar como rey. Esto le causará pesar porque ama la vida al aire libre y los hechos de armas. Engendrará hijos que lo sucederán en la vida de caballero andante.

¹²⁹ Daniel Eisenberg, "A Typical Romance of Chivalry", en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, pp. 55-74. Lo que sigue es una apretada síntesis de lo que plantea el autor. Cabe hacer notar que el autor considera que el *Amadís* es un caso atípico, ya que se trataría de un libro con mayor énfasis en los rasgos sentimentales, una estructura menos puntual y, en general, es menos detallado (p. 55, nota 2).

¹³⁰ Esta última afirmación se ve desmentida por el *Amadís*, aunque, como se ha apuntado antes, Eisenberg piensa que se trata de una obra distinta de los otros libros de caballerías.

Si bien es verdad que la generalidad de las tramas de libros caballerescos se ve reflejada en las líneas anteriores, también es cierto que cada obra tiene detalles que la singularizan. Sin embargo, los primeros trabajos que abordaron el modelo genérico conformado por los libros de caballerías señalaban como una de sus características la ausencia de un elemento unificador que vertebrara la trama. Armando Durán afirmó que, a diferencia de las novelas de Chrétien de Troyes, los libros hispánicos de caballerías eran únicamente una serie de aventuras que no implicaban una evolución del héroe.¹³¹ Una de sus técnicas más socorridas es el entrelazamiento, heredado de las novelas artúricas. Sin embargo, en éstas, afirma Durán, tal técnica evita la incoherencia de las aventuras enhebradas sin cesar, además de que mantiene el suspenso¹³², lo que no ocurre en los libros de caballerías. De acuerdo con este autor, la finalidad última de estas obras es el mero entretenimiento y, para lograrlo, recurre a una serie de aventuras multiplicadas sin ningún propósito específico para el héroe¹³³.

En esta misma línea se cuenta la aportación de James R. Green, quien a lo anterior añade que para lograr el entrelazamiento, los libros de caballerías recurren a la *amplificatio*, tanto la retórica como la material: la primera expande los discursos, mientras la segunda añade motivos narrativos para continuar las aventuras, aunque no contribuyan al desarrollo del protagonista.¹³⁴ Del mismo tenor es la caracterización de Antonio Rey Hazas, quien postula dieciséis rasgos típicos de los libros de caballerías: son obras largas; tienen una estructura hecha de episodios en serie; conforman ciclos extensos; las aventuras no hacen

¹³¹ Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, Gredos, Madrid, 1973, p. 106.

¹³² *Ibid.*, pp. 125-127.

¹³³ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁴ Ray James Green, "La forma de la ficción caballerescas", en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Toronto, 22 -26 de agosto de 1977*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto, 1980, p. 354.

evolucionar al protagonista; repiten el esquema de las aventuras; provocan el cansancio del lector; las aventuras son gratuitas; hay enemigos de naturaleza maravillosa; se ayuda a damas, se castiga a malvados y se es leal al monarca y al amor; se muestra fidelidad a la dama; hay matrimonios secretos; las acciones suceden en escenarios exóticos y en épocas remotas; son inverosímiles debido a la fantasía y la magia; a pesar de las pocas descripciones de situaciones y lugares cotidianos, se describen detalladamente los lugares extraños; el héroe no evoluciona¹³⁵. Por supuesto, hay cuestiones discutibles, como el supuesto cansancio del lector, elemento que el autor no comprueba. A esto habría que añadir que al menos podrían sintetizarse tres de estas características en una sola: la idea de que las aventuras son gratuitas y no hacen evolucionar al caballero.

Sin embargo, a pesar de lo recurrente de esta última idea, puede notarse ya una serie de elementos en común que perfilan el paradigma de los libros de caballerías. La función de la abundancia de aventuras y el papel que juega el amor parecen ser los únicos elementos discordantes.

Para Cacho Blecua, en su detallado estudio sobre el *Amadís de Gaula*, sí hay un hilo conductor al que se subordinan todos los demás hilos narrativos: la vida del protagonista. A la técnica de entrelazamiento y la *amplificatio* añade las antítesis continuas como medio para hacer avanzar la narración¹³⁶. El autor señala además la función del comportamiento contrastante de Galaor para enaltecer el de Amadís, procedimiento contrario al que muestra

¹³⁵ Antonio Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 76-77.

¹³⁶ Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico y cortesano*, Cupsa-Universidad de Zaragoza, Madrid, 1979, p. 404. Ruth House Webber se alinea con esta última afirmación al señalar que las aventuras, si bien siguen una misma estructura nunca son idénticas ("La narrativa medieval: consideraciones estructurales", en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983*, eds., Aron David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, Istmo, Madrid, 1986, v. 2, p. 721).

a Esplandián como la anulación de su padre¹³⁷. Cacho Blecua señala con acierto que las técnicas narrativas en este libro se usan de manera versátil¹³⁸. Sobre estos últimos asertos, James Fogelquist realiza una elaboración más detallada y señala las similitudes técnicas del *Amadís* con la historiografía, específicamente con el uso del entrelazamiento, la *amplificatio* y el esclarecimiento de algún episodio por medio de diferentes versiones¹³⁹. Este autor enfatiza el uso de los sueños présagos y las profecías como un medio para señalar los sucesos relevantes de la vida del protagonista, narración a la que se anudan los otros hilos de la trama. Sin embargo, la mayor aportación de Fogelquist consiste en señalar que las dos etapas por las que pasa todo caballero —acumulación de la honra cuando guerrero errante y defensa de la misma en la madurez— son un reflejo de los ciclos históricos en los que cada generación se ve remplazada por la siguiente¹⁴⁰. En general, la tendencia académica actual se orienta hacia la valoración de los libros de caballerías como obras en las que la aventura tiene una función específica¹⁴¹, y en las que se producen muchas variaciones narrativas.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 403.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 413.

¹³⁹ James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, pp. 119-120.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 129-136.

¹⁴¹ Lucila Lobato plantea las aventuras como un elemento que hace evolucionar al caballero. “La función de la aventura novelesca en la articulación del género caballeresco breve”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*, Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), El Colegio de México, México, 2013, p. 480. Rosalba Lendo señala las proezas caballerescas indisolublemente unidas al amor, en una relación mutuamente generatriz: el caballero realiza proezas para lograr el amor, y el caballero es amado porque hace proezas. Es decir, la aventura sí tiene un propósito (“La evolución de la novela artúrica francesa”, *Anuario de Letras Modernas*, 11 (2002-2004), p. 17. Asimismo, Lilia Orduna indica las numerosas novedades que los libros de caballerías posteriores al *Amadís* añadieron al paradigma de éste: extender la historia de los orígenes del héroe, habilidades mayores o menores en el ámbito militar, personajes nuevos como la figura de la *virgo bellatrix*, personajes clásicos (“Paradigma y variación en la literatura caballerescas castellana”, en *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*. Lilia Elda Ferrario de Orduna (ed.), Reichenberg, Kassel, 1992, pp.189-212). A lo anterior añade la misma autora el desplazamiento de las referencias a Roma por las de Troya, la presencia mayor de geografías inverosímiles y de la magia (“Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literatura caballerescas a mediados del siglo XVI”, en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 20-24 de julio de 1999*, Christoph Strosetzki (coord.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1999, pp. 540-551).

Si bien, muchos críticos seguían afirmando que la finalidad última de los libros de caballerías era el mero entretenimiento, ya Susana Gil planteaba que se trataba de obras que estaban plenamente vinculadas al ámbito comercial¹⁴². Esta última vertiente fue desarrollada con mayor detalle por José Manuel Lucía Megías, quien postula plenamente que estos libros son un género editorial, cuyos cambios en formato y extensión obedecían a criterios de venta¹⁴³. Este mismo autor, junto con Carlos Alvar, expone las dificultades de formular un paradigma de los libros en cuestión, debido a que se crearon e imprimieron durante un amplio arco de tiempo, por lo menos de 1508 a 1615¹⁴⁴. En suma, sólo puede hablarse, en rigor, de diferentes paradigmas que corresponden a diferentes etapas de la evolución del género.

Estos distintos paradigmas están ligados directamente con el contexto histórico y editorial en el que se desarrollaron. Lucía Megías propone que el paradigma inicial estaba conformado por el relato de aventuras guerreras y de amor, en una trama compleja, cuya finalidad era eminentemente didáctica: confirmar una ideología afín a la monarquía. La identidad del caballero y el amor serían los pilares de este modelo. De éste se derivó un modelo realista que fue una reacción ante la gran cantidad de elementos maravillosos del primero. Por contra, se desarrolló también un modelo experimental en el que se diluyó la intención didáctica y se exacerbó el peso de la maravilla y de los episodios amorosos; se multiplican los caballeros, las aventuras y los escenarios exóticos. A estos hay que añadir el conformado por los libros de caballerías manuscritos, en los que hay una gran variedad de propuestas: obras cercanas a los libros a lo divino, a personajes y situaciones clásicas, con

¹⁴² Amadís de Gaula y *el género caballeresco en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999, p. 141.

¹⁴³ José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero y Ramos, Madrid, 2000, pp. 33-48.

¹⁴⁴ Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, “Los libros de caballerías en la época de Felipe II”, en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.), *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, Castalia, Madrid, 2000, pp. 26-27.

predominio de lo amoroso.¹⁴⁵ En toda esta multiplicidad, Jesús Rodríguez Velasco, con su agudeza habitual, atisba un elemento en común: el caballero siempre debe trabajar para ganar una identidad. Los esfuerzos necesarios para lograrlo pueden llevarlo hasta la cumbre del poder real¹⁴⁶. Si bien, el autor prolonga esta idea al ámbito histórico en el que los libros pudieron influir en la realidad política, lo cierto es que es acertado el procedimiento de encontrar la unidad en lo diverso.

En ese sentido, bien podría formularse un modelo que se beneficiara de todo el recorrido teórico expuesto. Los libros de caballerías parten de un paradigma narrativo en el que se detallan *in extenso* las aventuras de un caballero que, en busca de su identidad y del aumento de su honra, logra el amor y el ascenso al poder. La evolución del protagonista por medio de las aventuras vertebrada el hilo central de la historia. Se aprovechan elementos como la maravilla, la magia, y el exotismo, además de usar técnicas particulares como el *exemplum ex contrariis*¹⁴⁷, el entrelazamiento y la *amplificatio*, tanto retórica como material. Hay un uso constante de tópicos y elementos como la falsa traducción, el don en blanco, las profecías, los sueños présagos y el matrimonio secreto. Sin embargo, se trata de un paradigma altamente flexible y adaptable a complejas cuestiones sociales, históricas y comerciales, de manera que la influencia de éstas determinó su interpretación, finalidades y evolución tanto material como literaria.

¹⁴⁵ José Manuel Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, 23 (2002), pp. 25-32.

¹⁴⁶ Jesús Rodríguez Velasco, “Teoría de la fábula caballerescas”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”): poética, lectura, representación e identidad*. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2007, pp. 346-357.

¹⁴⁷ Lilia Elda Ferrario de Orduna, “Paradigma y variación en la literatura caballerescas castellana”, en *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, ed. cit., pp. 194-195, n. 7.

2.1.2 La narrativa caballeresca breve frente a los libros de caballerías

Maxime Chevalier anota que Antonio Rodríguez Moñino defiende la idea de que la caballeresca había continuado más allá del Siglo de Oro. Es decir, el famoso declive que tantas veces se menciona había de ser reconsiderado, ya que los libros de caballerías habían seguido en el gusto del público a través de obras del mismo corte, aunque con algunas someras diferencias. Chevalier objeta que las obras a las que se refiere Rodríguez –*Clamades* y *Clarmonda*, *El conde Partinuplés*, *Pierres y Magalona*, *Roberto el Diablo* y otros de la misma laya– “serán relatos fantásticos, novelas bizantinas o cuentos de amor, pero [...] no tienen ningún parentesco profundo con *Amadís* o *Palmerín*”.¹⁴⁸

Después del entusiasmo por las ficciones caballerescas, Chevalier afirma que el público noble a principios del siglo XVI va aficionándose más a las mojigangas y a las máscaras, y a “géneros literarios ligados a la existencia urbana, comedia o novela cortesana. Deja de leer las novelas de caballerías”¹⁴⁹. Serrano Poncela, por su parte, al referirse a la literatura de cordel, escribe que se trata de lectura de grandes masas, donde se trata de conservar el mito heroico, “un mito al que la sociedad burguesa [...] había vaciado en moldes modestos [...] Son los mismos héroes caballerescos provenientes del *illud tempus*, vivos aún y actuales [...]”¹⁵⁰. En este grupo de obras incluye al *Conde Partinuplés*, *Flores y Blancaflor*, *Tablante de Ricamonte*, *Historia del rey Canamor*, entre otras.

Estos textos gozaron de gran aceptación por parte del público. Toman, algunas más que otras, temas caballerescos. Si se objeta que pertenezcan al mismo conjunto de obras como el *Amadís*, es porque el tratamiento de los personajes, la estructura, los diálogos, la extensión,

¹⁴⁸ Maxime Chevalier, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 88 y 103.

¹⁵⁰ Segundo Serrano Poncela, *Literatura y subliteratura*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, p. 28.

el origen y el formato en el que se publicaban son distintos de los usuales en los libros de caballerías.

El estilo difiere notablemente. En las obras que nos ocupan hay una tendencia a la *abbreviatio*. Los aspectos indispensables se mantienen con un mínimo de detalles, ¿cómo lograr entonces que los posibles escuchas no perdieran interés en el relato? Una hipótesis razonable es pensar en cuáles son las funciones de estas descripciones tópicas y sintéticas.

Según Cacho Blecua, los libros de caballerías adoptan estructuras cuyo origen puede encontrarse en la literatura épica, usan secuencias narrativas que pueden someterse a variaciones y ser usadas en distintas obras¹⁵¹. Por otra parte, de acuerdo con Margit Frenk:

En su mayoría, las presentaciones orales de las obras se hacían colectivamente. Textos de toda índole se leían en voz alta o se recitaban —o cantaban— de memoria ante grupos de oyentes [...] La literatura medieval española abunda en referencias a la lectura y recitación ante muchos oyentes [...] ¹⁵²

De esta manera, tenemos que, en el caso de la literatura caballescica, los textos eran recibidos por una gran audiencia que habría podido decodificar e identificar sin mayores dificultades las estructuras y secuencias narrativas que se repetían de una obra a otra.

En el caso de las obras breves, se encontraban descripciones tópicas y abreviadas que no por ello perdían significación. Los pasajes perfectamente codificados y asimilados en la mente popular podían generar el máximo de sentido con un mínimo de narración. En suma, se trata de grupos de textos con una configuración distinta porque parten de supuestos diferentes, aunque similares en su origen.

¹⁵¹ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, art. cit., p. 34.

¹⁵² Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 24-25.

Las diferencias no terminan allí, por supuesto. Los libros de caballerías, la mayor parte de las veces, tienen un autor determinado y, salvo excepciones, son obras de origen castellano. No es el caso de las obras breves que tienen en una abrumadora mayoría un origen francés. Existe también una abundancia de motivos folclóricos, pocos diálogos y un formato de publicación en cuarto¹⁵³. Las líneas de investigación sobre estas obras se tratan a continuación.

2.2 Estado de la cuestión sobre la narrativa caballerescas breve

Si bien la crítica no había dado mucha atención a las obras breves hasta bien entrado el siglo XX, en las últimas décadas ha habido un cambio en esta situación y las investigaciones han aumentado. Los primeros acercamientos teóricos se fincaron en el problema de la clasificación, ámbito que, como se verá más adelante, no ha dejado de ser fructífero.

Pascual de Gayangos y Marcelino Menéndez Pelayo fueron los primeros en mencionar estas obras como parte del sistema total de la literatura caballerescas. El primero se ocupó de ubicar algunas de ellas en los diferentes compartimentos que propone: ciclo carlovingio, ciclo bretón, ciclo greco-asiático –con sus tres secciones–, libros caballerescos a lo divino, libros históricos y traducciones¹⁵⁴.

Por su parte, Menéndez Pelayo se ocupa del mismo problema y sigue un procedimiento parecido. Las coloca en alguna de las siguientes casillas de clasificación: ciclo carolingio, derivaciones de textos italianos, asuntos de antigüedad clásica, novelas greco-

¹⁵³ Emma Herrán Alonso, “Amicus o la historia de la amistad verdadera. Otro testimonio peninsular”, *Hispanic Review*, 71,4 (2003), p. 558.

¹⁵⁴ Pascual de Gayangos, “Discurso preliminar”, en *Libros de Caballerías*, Atlas, Madrid, 1963 [1857].

orientales, novelas varias, ciclo de las cruzadas y otras novelas¹⁵⁵ ; su criterio se basa en la temática predominante.

Otro tanto hace Bohigas Balaguer al ubicarlas ya sea en la categoría de novelas de fondo histórico, en la del ciclo carolingio, en la del bretón o, finalmente, en la de las novelas que no pueden agruparse con las anteriores¹⁵⁶. Cabe hacer notar que, aunque cada uno de estos autores postula diferentes categorías para las obras, no consideraban que se tratara de un grupo específico y ajeno al resto de los textos caballerescos.

Juan Ignacio Ferreras propuso una clasificación en la que se incluía la materia de Bretaña, la materia de Francia, la materia de Roma y la materia castellana. Las tres primeras ya resultan un tópico a la hora de hablar de clasificaciones caballerescas¹⁵⁷. La novedad de Ferreras radica en la última materia. En ella se incluyen la mayor parte de los libros de caballerías. En las otras tres ubica las historias breves. Se trata, pues, de una clasificación que de una manera tenue toma en cuenta el origen extranjero de estos textos.

Daniel Eisenberg realizó una división que ha marcado la dirección de los estudios en este campo: por un lado, los libros de caballerías y, por otro, los “cuentos caballerescos”¹⁵⁸. Esto marca ya una división clara entre ambos conjuntos de obras. Eisenberg va más allá y de hecho no considera como objeto de estudio las obras que son traducciones¹⁵⁹.

Después de estos acercamientos, las aportaciones fueron más bien parcas, aunque no faltaron trabajos generales que dieron la semilla para trabajos posteriores, como el de Julio

¹⁵⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, 2ª ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961, pp. 198-291.

¹⁵⁶ Pedro Bohigas Balaguer, “La novela caballerescas, sentimental y de aventuras”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1953, pp. 189-200.

¹⁵⁷ Juan Ignacio Ferreras, “La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)”, en *Philologica Hispanica in Honorem Manuel Alvar*, Gredos, Madrid, 1986, v. 3, pp. 121-141.

¹⁵⁸ Daniel Eisenberg, *op. cit.*, pp. 1-8.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

Caro Baroja que vinculó las obras breves con la literatura de cordel, con todas las características físicas y editoriales que esto conlleva¹⁶⁰.

Los primeros trabajos significativos en los que se planteó que las obras breves son un conjunto particular con características definidas fueron realizados por Víctor Infantes¹⁶¹. En ellos se delimita el importante concepto de género editorial, hilo conductor que delimita la unidad de estas obras con una vaga homogeneidad. Se propone la denominación *narrativa caballescica breve*, que ha tenido una buena aceptación y ha sentado las bases para referirse a ellas de manera específica.

Nieves Baranda hizo un primer catálogo de los trabajos realizados, que consistían principalmente en algunas ediciones y artículos especializados que versaban sobre aspectos particulares de estas obras, tales como su relación con otras, la estructura o la historia textual¹⁶². Este catálogo se amplió en 1994, ya con el sostén conceptual de género editorial¹⁶³. Al año siguiente se publicó una muy útil edición, en dos volúmenes, de quince de las obras breves por parte de la misma investigadora¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 316-331. Su trabajo podría tomarse como un antecedente de la propuesta de Víctor Infantes sobre el concepto de género editorial.

¹⁶¹ Víctor Infantes, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124 y “La narración caballescica breve”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballescica*, María Eugenia Lacarra (ed.), Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 165-181.

¹⁶² Nieves Baranda, “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballescica breve”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballescica*, ed. cit., pp. 183-191.

¹⁶³ Nieves Baranda, “La literatura caballescica. Estado de la cuestión. I. Las historias caballescicas breves”, *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 272-294.

¹⁶⁴ *Historias caballescicas del siglo XVI*, 2 v., ed., Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995. En la introducción al primer volumen se señalan algunos de los problemas de clasificación característicos de estas obras; se habla de la evolución por la que llegaron a ser parte de la literatura de cordel y se hace un recuento de los rasgos que las agrupan. Se presenta cada obra con indicaciones sobre su historia textual, sobre el argumento, los personajes y particularidades destacadas. Desde luego, se especifican los criterios editoriales. Lo mismo vale para la introducción al segundo volumen.

Más recientemente, Xiomara Luna actualizó la información disponible al hacer el recuento de las contribuciones académicas al estudio de las obras breves desde aquellos días hasta 2015¹⁶⁵. En poco más de veinte años ha habido un incremento notable de los estudios.

Una de las vetas más fecundas, como he apuntado antes, ha sido el problema de la clasificación. La idea de género editorial propuesta por Infantes parte del supuesto de que existen obras cuya variación formal no permite agruparlas dentro de los parámetros exclusivamente literarios. Si se analizan las estructuras, el estilo o la extensión se descubre que no llevan a ninguna conclusión determinante. El investigador parte de un punto diferente, en lugar de estudiar la brevedad como un baremo de lo literario, supone que la brevedad es consecuencia de rasgos extratextuales¹⁶⁶. Uno de los críticos que ha recogido la estafeta es José Manuel Lucía Megías, quien en distintos trabajos ha hablado del género editorial no sólo de las obras breves, sino también de los libros de caballerías¹⁶⁷. Baranda e Infantes han insistido en delimitar las características generales de estas obras¹⁶⁸, sin olvidar que también se han adaptado a los cambios de diferentes épocas¹⁶⁹. No obstante, Jesús Rodríguez Velasco,

¹⁶⁵ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Bibliografía de las historias caballerescas breves (1995-2015)”, *Tirant*, 18 (2015), pp. 317-360 [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.18/Art.4_Luna.pdf], fecha de consulta 9 de agosto de 2018.

¹⁶⁶ Víctor Infantes, “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”, *Voz y Letra*, 7, 2 (1996), pp. 127-132.

¹⁶⁷ José Manuel Lucía Megías, “Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco”, *Tirant*, 1 (1998). También en *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero y Ramos, Madrid, 2000. Propone además una lectura de las obras caballerescas tomando en cuenta elementos editoriales en “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla”, en *Amadís y sus libros: 500 años*, Aurelio González y Axayácatl Campos García-Rojas (eds.), El Colegio de México, México, 2009, pp. 13-53; en este último trabajo incluye fechas de edición de las obras caballerescas breves en imprentas de Sevilla.

¹⁶⁸ Nieves Baranda, “Las historias caballerescas breves”, *Anthropos*, Número monográfico: Literatura popular, 166-167 (1995), pp. 47-50. También, con Víctor Infantes, en “Historias caballerescas breves”, en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (coord.), Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008, pp. 251-253.

¹⁶⁹ Nieves Baranda, “La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco”, *Voz y Letra*, 7, 2 (1996), pp. 159-178. También “Transformarse para vivir: de *roman* medieval a historia de cordel decimonónica”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham 1995*, Aengus M. Ward (ed.), The University of Birmingham. Department of Hispanic Studies, Birmingham, 1998, v. 1, pp. 68-76. Tobias Brandenberger se suma a estas caracterizaciones de las obras breves en “Historias caballerescas

quien ha señalado alguna inconsistencia en el concepto de género editorial y en el *corpus* elegido, propone otra clasificación que, aunque interesante teóricamente, no ha encontrado eco.¹⁷⁰ En otro momento, también propuso el término *literatura menor*, como una categoría más adecuada a los textos breves.¹⁷¹

La terminología que se usa para referirse a la narrativa caballerescas breve, y a otros textos de la prosa áurea, ha sido también uno de los temas más abordados por Víctor Infantes, quien en diferentes trabajos problematiza términos como *historia*, *crónica*, *libro*, *tratado* o *cuento*¹⁷². Además, en el mismo ámbito, cuestiona las denominaciones comunes de los textos

breves”, en *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Verbum, Madrid, 2013, pp. 255-260.

¹⁷⁰ Jesús Rodríguez Velasco, “Las narraciones caballerescas breves de origen románico”, *Voz y Letra*, 7,2 (1996), pp. 133-158.

¹⁷¹ Jesús Rodríguez Velasco, “La literatura popular como literatura menor (narrativa)”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro Manuel Cátedra (dir.), Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2006, pp. 641-654.

¹⁷² Víctor Infantes, “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 *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frederic Serralta y Marc Vitse (eds.), GRISO-LEMSO, Toulouse-Pamplona, 1996, v. 3, 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 *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995*. Jules Whicker (ed.), University of Birmingham, Birmingham, 1998, v. 2, 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 *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1998, v. 2, 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 *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*. Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Asociación Internacional de Hispanistas-Castalia-Fundación Duques de Soria, Madrid, 1998, v. 3, 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 *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Christoph Strosetzki (ed.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, v. 3, pp. 730-736; y, por último, “Tipología de la enunciación literaria de la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (VI)”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main-Madrid, 2004, v. 2, pp. 1059-1071. Estos trabajos están reunidos en el volumen *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006, pp. 17-92.

en la prosa del Renacimiento¹⁷³. Ha propuesto también, entre otras cosas, el estudio riguroso de la llamada literatura de larga circulación, además de aconsejar el desuso de la denominación prosa de cordel¹⁷⁴. Esta preocupación por las denominaciones se extiende, desde luego, a la literatura caballeresca en general, tema que aborda en “Nominar las caballerías o de la titulación de un género”¹⁷⁵. Otra manera de abordar las historias caballerescas breves ha sido a partir del ámbito textual, ya sea por medio de la ecdótica o¹⁷⁶ con problemas acerca de la materialidad de los impresos conservados¹⁷⁷.

Otros investigadores han estudiado la narrativa caballeresca breve desde una visión panorámica. Por ejemplo, Fernando Gómez Redondo, quien en diferentes oportunidades ha investigado cuestiones relativas a la historia textual, estructura y personajes de varios textos¹⁷⁸ y, en ocasiones, sobre una obra en particular, como la *Donzella Teodor*¹⁷⁹. En este

¹⁷³ Víctor Infantes, “La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones”, en *La invención de la novela: seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez. Noviembre 1992-junio 1993*, Jean Canavaggio (coord.), Casa de Velázquez, Madrid, 1999, pp. 13-48.

¹⁷⁴ Víctor Infantes, “Les littératures de large circulation en Espagne du XVe au XVIIIe siècle”, en *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École nationale des Chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999)*, Thierry Delcourt y Élisabeth Parinet (cords.), École des chartes-La Maison du Boulanger, Paris-Troyes, 2000, pp. 211-220.

¹⁷⁵ Víctor Infantes, “Nominar las caballerías o de la titulación de un género”, en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, Javier Gómez Montero y Bernhard König (dirs.), Folke Gernert (ed.), Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas-Centro de Estudios sobre el Renacimiento Español de la Universidad de Kiel, Kiel-Salamanca, 2004, pp. 35-51.

¹⁷⁶ José Manuel Lucía Megías, “Crítica textual e imprenta. 1. Reflexiones textuales al hilo de una nueva edición”, *Incipit*, 17 (1997), pp. 47-81.

¹⁷⁷ Víctor Infantes, “Las historias caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión. Toledo, 1480-1518”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, v. 1, pp. 303-316.

¹⁷⁸ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Cátedra, Madrid, 1999. Y también “Las ‘Historias caballerescas’”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1681-1773.

¹⁷⁹ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 482-501. También en “Las ‘Crónicas caballerescas’: los caballeros épicos”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1774-1794.

mismo sentido, Juan Manuel Cacho Blecua distingue las características principales de la narrativa caballerescas breve y señala las maneras en que los estudiosos han enfrentado este *corpus*¹⁸⁰. En otro ámbito de estudio, María José Calvo González se ocupa de las versiones holandesas de algunas historias breves e incluye asuntos vinculados con las imprentas y la recepción de las obras en los Países Bajos.¹⁸¹

Por su parte, Lucila Lobato ha estudiado estos textos desde diferentes perspectivas. Investigó las funciones que ejerce el narrador en tres obras¹⁸². Ha propuesto la figura del caballero como el elemento que realmente da cohesión al conjunto de las obras breves¹⁸³ y ha delineado los ejes que definen esta figura (la guerra, el amor y la cortesía, y la religión)¹⁸⁴. También, en esta misma línea, ha investigado los rasgos que perviven en el modelo del caballero a través del tiempo¹⁸⁵. Lobato postula que la aventura es, asimismo, otro elemento que da unidad a las narraciones caballerescas breves¹⁸⁶. En cuanto a elementos técnicos de

¹⁸⁰ Juan Manuel Cacho Blecua, "Novelas de caballerías", en *Orígenes de la novela. Estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria-Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2007, pp. 133-223.

¹⁸¹ María José Calvo González, *Novelas caballerescas en castellano y en neerlandés de finales de la Edad Media: contexto histórico-cultural y análisis comparativo*, tesis doctoral, dir. Luis A. Acosta Gómez, Universidad Complutense, Madrid, 2010.

¹⁸² Lucila Lobato Osorio, *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, El conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

¹⁸³ Lucila Lobato Osorio, *Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI: "Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe", "El rey Canamor", "París y Viana", "Enrique Fijo de Oliva" y "La Poncella de Francia"*, tesis de doctorado, dir. Aurelio González, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

¹⁸⁴ Lucila Lobato Osorio, "Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico", *Tirant*, 11 (2008), pp. 67-88.

¹⁸⁵ Lucila Lobato Osorio, "Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: características persistentes del personaje protagonista", *Destiempos.com. Dossier de caballerías*, Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso (eds.), 23 (2009-2010), pp. 379-402.

¹⁸⁶ Lucila Lobato Osorio, "La función de la aventura novelesca en la articulación del género caballeresco breve", en *Palmerín y sus libros: 500 años*. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), El Colegio de México, México, 2013, pp. 475-490.

estructura, la autora estudia la narración geminada¹⁸⁷. Formula la necesidad de estudiar este *corpus* por medio de los personajes femeninos¹⁸⁸. En cuanto a cuestiones intertextuales, Lobato vincula un par de obras de la narrativa caballerescas breve con un episodio de *El Quijote*¹⁸⁹.

Xiomara Luna Mariscal, por su parte, ha abordado temas muy diversos en las obras breves. Sus estudios incluyen los problemas de la traducción (un aspecto que no pocas veces se olvida)¹⁹⁰; los distintos modelos femeninos presentes en estos relatos¹⁹¹; el hecho notorio de que en la narrativa breve no aparezcan gigantes, una figura constante en los libros de caballerías¹⁹²; también examina la influencia que estos relatos pudieron tener sobre Cervantes, particularmente en la factura de las *Novelas ejemplares*¹⁹³.

Sin embargo, una de las vertientes, tanto o más fecunda que el tema de la clasificación de la narrativa breve, es el estudio de los motivos literarios que estructuran estos relatos. Luna

¹⁸⁷ Lucila Lobato Osorio, “La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa”, en *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, M. Haro Cortés (ed.), Universitat de València, Valencia, 2015, v. 2, pp. 533-548. También “Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados”, *Tirant*, 19 (2016), pp. 67-84.

¹⁸⁸ Lucila Lobato Osorio, “París y Viana, el menoscabo de la figura del caballero novelesco y el protagonista de la doncella: otra mirada a las historias caballerescas del siglo XVI”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), El Colegio de México, México, 2017, pp. 366-380.

¹⁸⁹ Lucila Lobato Osorio, “El episodio de la dueña dolorida a la luz del género caballeresco breve”, *Linguística y Literatura*, 67 (2015), pp. 55-74.

¹⁹⁰ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 33 (2010), pp. 127-154.

¹⁹¹ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Hacia una tipología del personaje femenino en las historias caballerescas breves”, en *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 2012, pp. 601-611.

¹⁹² Karla Xiomara Luna Mariscal, “El gigante ausente: transformación y pervivencia de un tema literario en las historias caballerescas breves”, en *Temas, motivos y contextos medievales*, Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, pp. 45-59.

¹⁹³ Luna Mariscal, Karla Xiomara, “Cervantes, lector de narraciones breves, y las *Novelas Ejemplares*”, en *Las “Novelas Ejemplares”: texto y contexto (1613-2013)*, Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.), El Colegio de México, México, 2015, pp. 207-228.

Mariscal ha seguido con acierto la propuesta de Juan Manuel Cacho Blecua¹⁹⁴ de estudiar las narraciones caballerescas a partir en esta línea, y el resultado ha sido notable. Desde el análisis de motivos individuales en las obras como el de la mujer infecunda¹⁹⁵ o la separación de los amantes¹⁹⁶, hasta investigaciones de gran envergadura, como el extenso y preciso *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*¹⁹⁷, en el que la autora indaga cada uno de los motivos literarios que componen estas obras. Luna ha recorrido un dilatado y anfractuoso camino desde la propuesta misma de la elaboración de un índice como el mencionado¹⁹⁸, la discusión sobre los problemas de este tipo de investigaciones¹⁹⁹, así como la revisión de la metodología²⁰⁰ y de las propuestas sobre el género de las narraciones breves

¹⁹⁴ Juan Manuel Cacho Blecua, “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, art. cit., pp. 27-53.

¹⁹⁵ Karla Xiomara Luna Mariscal, “De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves”, *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes, Regards médiévaux sur la femme, 1: ordre et transgression*, 12 (2011) [<http://atalaya.revues.org/733>], consultada 9 de agosto de 2018.

¹⁹⁶ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”, en *De la literatura caballerescas al Quijote*, Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 347-359. Cabe hacer notar que Gaetano Lalomia también estudia el motivo de la concepción del héroe (“La concepción y el nacimiento del héroe (T500-599): un motivo con variaciones”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 169-186).

¹⁹⁷ Karla Xiomara Luna Mariscal, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013 [edición electrónica].

¹⁹⁸ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”, ed. cit., pp. 347-359. También “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en *Amadís de Gaula: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina (eds.), con la colaboración de Ana Carmen Bueno Serrano, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 457-467.

¹⁹⁹ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del siglo XVI”, en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, pp. 313-325.

²⁰⁰ Karla Xiomara Luna Mariscal, “De la metodología o la pragmática del motivo en el *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 127-135 [http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume16/7%20ehumanista%2016.luna_mariscal.pdf], fecha de consulta 9 de agosto de 2018.

desde esta perspectiva²⁰¹. También ha estudiado los motivos de la sociedad en estos relatos²⁰². Por último, señala con acierto que las grandes ramas del estudio de la caballerescas breves son los problemas de clasificación y el estudio de sus motivos literarios²⁰³.

Los estudios de estos relatos también se extienden al manuscrito escurialense h-I-13, en el que, además de textos hagiográficos, se encuentran narraciones que pueden catalogarse como caballerescas. Este manuscrito cuenta con una edición moderna realizada por Carmina Zubillaga²⁰⁴. Cuenta también con estudios sobre transmisión textual²⁰⁵ y ecdótica²⁰⁶, además de aproximaciones teóricas que convergen en señalar que, a pesar de la aparente heterogeneidad de los textos, hay una unidad inmanente en la disposición de los mismos que responde a modelos ideológicos de la época²⁰⁷. Particularmente interesante es la propuesta de Isabel Lozano-Renieblas quien postula que la hagiografía y las narraciones de aventuras están íntimamente entrelazadas²⁰⁸.

²⁰¹ Karla Xiomara Luna Mariscal, “Crítica literaria y configuración genérica de las *Historias caballerescas breves*”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 187-215.

²⁰² Karla Xiomara Luna Mariscal, “Motivos literarios de la sociedad en las historias caballerescas breves”, *Historias Fingidas*, 5 (2017), 47-72 [<http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/index.php/hf/article/view/69/111>], fecha de consulta 9 de agosto de 2018.

²⁰³ Karla Xiomara Luna Mariscal, Presentación del número monográfico: “Las historias caballerescas breves: confines genéricos y motivos literarios”, *Tirant*, 19 (2016), pp. 5-14.

²⁰⁴ Carmina Zubillaga (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13). Estudio y edición crítica*, Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, 2008.

²⁰⁵ Marco Maulu, “Tradurre nel Medioevo: sulle origini del ms. Escorialense h-I-13”, *Romania*, 126,1-2 (2008), pp. 174-234.

²⁰⁶ Emily C. Francomano, “Manuscript Matrix and Meaning in Castilian and Catalan Anthologies of Saints’ Lives and Pious Romance”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 81,2 (2004), pp. 139-153.

²⁰⁷ Thomas D. Spaccarelli, *A Medieval Pilgrim’s Companion: Reassessing “El Libro de los Huéspedes” (Escorial Ms.h.I.13)*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998. Carlos Heusch, “La translation chevaleresque dans la Castille médiévale: entre modélisation et stratégie discursive (à propos de Esc. h-I-13)”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 28 (2005), pp. 93-130. Carina Zubillaga, “La inmensidad de los mundos ficcionales en la compilación de un códice medieval: ms. Escorialense h-I-13”, *Letras*, 52-53 (2006), pp. 316-323.

²⁰⁸ Isabel Lozano-Renieblas, “El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Castalia, Madrid, 2000, v. 1, pp. 161-167.

En suma, la discusión académica se ha enriquecido y las investigaciones toman no sólo el cariz de aspectos aislados, sino que se percibe una tendencia a estudiarlas de manera conjunta, tomando en cuenta todo el entramado cultural que las rodeaba. Esto es, desde luego, enriquecedor; sin embargo, es posible que el estudiar las obras breves de esa manera se pierdan de vista ciertos detalles en cada una de las obras.

2.2.1 Estado de la cuestión sobre las obras del *corpus* seleccionado

Las obras elegidas para esta investigación son *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *El libro del caballero Partinuplés* y *la Espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*. La elección se debe a la relación particular que cada una de ellas tiene con el ámbito folclórico. El *Oliveros*, si bien contiene una serie de elementos folclóricos ya notados por numerosos especialistas, también cuenta con un mayor número de características relacionadas con el ámbito netamente caballeresco. *Partinuplés*, por el contrario, está en una situación prácticamente inversa. Por su parte, *Roberto el Diablo* se encuentra en un estado particular debido a sus vínculos con los relatos hagiográficos. La revisión de los tres relatos servirá como un adecuado contraste para el interés de este trabajo, de allí que sea necesario revisar la bibliografía particularizada de cada una de estas obras.

2.2.1.1. *El libro del caballero Partinuplés*

De *El libro del conde Partinuplés* se cuenta con varias ediciones modernas: la de Bonilla²⁰⁹, que reproducen Anzoátegui²¹⁰ y Gutiérrez;²¹¹ la de Richard Taylor Smith,²¹² y, recientemente, la edición de Nieves Baranda²¹³ y la transcripción de Clara Monzó.²¹⁴

Javier Guijarro estudia los elementos mágicos en algunos libros de caballerías y, entre ellos, el motivo del banquete servido por seres no visibles se vincula con algún pasaje del *Partinuplés*.²¹⁵ Libertad Paredes indica que hay una serie de puentes discursivos entre la historia de *Partinuplés* y la novela de María de Zayas, específicamente en lo referente a lo amoroso. Establece estos vínculos a partir de las acciones de las protagonistas femeninas, las funciones y características del erotismo y las prohibiciones impuestas y transgredidas. Enfatiza la importancia del discurso erótico en ambas obras.²¹⁶

Nieves Baranda, en la introducción a su edición, indica la prevalencia de elementos mágicos y maravillosos en el relato, señala las discusiones sobre las posibles fuentes y describe las características de los protagonistas y de la estructura²¹⁷. Gómez Redondo también pone de relieve la presencia del amor y de motivos folclóricos, características que

²⁰⁹ “*Libro del esforçado cauallero Conde de Partinuplés, que fue emperador de Constantinopla*”, en *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines; Extravagantes; Glosario; Variantes; Correcciones; Índices*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly-Bailliére e hijos, Madrid, 1908, pp. 575-615.

²¹⁰ *El conde Partinuplés, Roberto el Diablo, Clamades y Clarmonda*, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Espasa-Calpe, Madrid, 1944.

²¹¹ *Historias del caballero Clamades y del rey Canamor*, ed. Fernando Gutiérrez, s/e, Barcelona, 1957.

²¹² *The “Partinuples, Conde de Bles”*. *A Bibliographical and Critical Study of the Earliest Known Edition, its Sources and Later Structural Modifications*, tesis de doctorado, Universidad de California, 1977.

²¹³ “*Libro del conde Partinuplés*”, ed. Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo XVI*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. I, pp. 315-415.

²¹⁴ “*El conde Partinuplés* (Burgos, Juan de Junta, 1547)”, transcripción de Clara Monzó, *Tirant*, 16 (2014), pp. 409-468.

²¹⁵ Javier Guijarro Ceballos, “La huerta deleitosa del *Libro Segundo de don Clarián* (1522) y otros jardines y banquetes mágicos caballerescos”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54,1 (1999), pp. 239-267.

²¹⁶ Libertad Paredes Monleón, “Resonancias eróticas del *Libro del conde Partinuplés* en *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*. Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), El Colegio de México, México, 2017, pp. 393-409.

²¹⁷ Nieves Baranda, introd., en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. cit., t. I, pp. XLIV-LII.

comparte con el *Oliveros*, el *Clamades* y el *Tablante*. Sin embargo, la diferencia entre Partinuplés y otros caballeros de ficción radica en que el héroe llega primero al ámbito amoroso y sólo después, al caballeresco. Divide la estructura de la obra en cinco secciones en las que, secuencialmente, el héroe toma una identidad amorosa, luego la investidura caballerisca; pierde ambas, para luego reconstruir ésta y, finalmente, recuperar la identidad amorosa²¹⁸.

Dayle Seidenspinner-Núñez analiza la estructura de la obra y compara el texto castellano y el francés; señala que los cambios introducidos se deben a la necesidad de adaptar el texto a un ámbito social distinto del original²¹⁹. Enrique Balmaseda Maestu analiza el relato con el auxilio de Vladímir Propp y de Axel Öliik²²⁰. Susana Requena estudia las funciones los personajes centrales del relato y cómo hay modificaciones en las que le corresponden a cada uno debido a las características de Partinuplés²²¹. Esta autora también realiza un recuento de la historia de los textos catalanes y castellanos del relato en cuestión²²². Ana María Morales revisa los elementos maravillosos en este relato y hace puntuales anotaciones sobre la clasificación a la que corresponde cada uno, en tanto que se alejan o se

²¹⁸ Fernando Gómez Redondo, “*Libro del conde Partinuplés*”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1724-1734.

²¹⁹ Dayle Seidenspinner-Núñez, “Symmetry of Form and Emblematic Design in *El conde Partinuplés*”, *Romance Quarterly*, 30,1 (1983), pp. 61-76.

²²⁰ Enrique Balmaseda Maestu, “Motivos folklóricos en la estructura de *El conde Partinuplés*”, *Berceo*, 114-115 (1988), pp. 7-27.

²²¹ Susana Requena Pineda, “La pareja Partinuplés-Melior y la doble perspectiva en *El Conde Partinuplés*”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Rafael Beltrán (ed.), Universitat de València, Valencia, 1998, pp. 235-246.

²²² Susana Requena Pineda, “Historia de la transmisión de las versiones castellanas y catalanas de *El conde Partinuplés*. Estado de la cuestión”, en *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*. Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, v. 3, pp. 221-230.

acercan a lo maravilloso realmente feérico. Observa que Melior ha sido dotada de características de hechicera antes que de hada²²³.

2.2.1.2 La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe

La *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* cuenta con varias ediciones modernas: la de Bonilla,²²⁴ la de Ignacio B. Anzoátegui,²²⁵ la de Blecua,²²⁶ la de Frontón,²²⁷ la de Baranda,²²⁸ la de Corfis²²⁹ y, recientemente, las dos ediciones de Rubén Salido, quien en su estudio introductorio aprovecha elementos de la teoría *queer*²³⁰. A estas ediciones pueden añadirse el estudio de las concordancias textuales de Corfis²³¹ y la guía de lectura confeccionada por Lucía Megías,²³² quien en la introducción enfatiza las cuestiones editoriales y económicas que determinan la forma de una obra impresa.

Miguel Ángel Frontón tiene dos trabajos sobre el texto: “Del *Oliver de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballeresca”²³³ y “La difusión del *Oliveros*

²²³ Ana María Morales, “Lo maravilloso en el *Libro del conde Partinuplés*”, *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 2,2 (2004), pp. 7-25.

²²⁴ *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines; Extravagantes; Glosario; Variantes; Correcciones; Índices*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly-Bailliére e hijos, Madrid, 1908, pp. 443-523.

²²⁵ *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe*, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Austral, Buenos Aires, 1943.

²²⁶ *Libros de caballerías (Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo)*, ed. Alberto Blecua, Juventud, Barcelona, 1969, pp. 25-192.

²²⁷ *La “Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe”*: edición y estudio, memoria de Licenciatura de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Madrid, 1986.

²²⁸ *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995.

²²⁹ Ivy A. Corfis, *La historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarve [Burgos 1499]: from Romance to Chapbook: The Making of a Tradition*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1997.

²³⁰ Rubén M. Salido, “La “Historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe”, *Una Introducción con análisis literario, dos ediciones: normalizada y diplomática*, tesis de maestría, dir. Anthony Cardenas-Rotunno, University of New Mexico, New Mexico, 2014 [http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=span_etds], fecha de consulta 9 de agosto de 2018.

²³¹ Ivy A. Corfis, *Text and Concordance of Historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarbe, Burgos, 1499*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1996.

²³² José Manuel Lucía Megías, “*Oliveros de Castilla*” (*Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499*). *Guía de lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998.

²³³ *Criticón*, 46 (1989), pp. 63-76.

de Castilla. Apuntes para la historia editorial de una historia caballerescas”²³⁴. El primero compara la traducción castellana con el original francés y concluye que el traductor supera en muchas ocasiones al modelo; en el segundo ahonda en cuestiones de difusión. Ana Pairet, por su parte, estudia también la difusión de la historia a partir de distintas ediciones traducidas²³⁵. Cacho Blecua señala las diferentes conexiones entre el original francés y el texto castellano, tradiciones folclóricas en ambas obras y la influencia del contexto social²³⁶.

Esta obra ha sido uno de los parámetros de Lucía Megías para indicar la relevancia y el peso de los factores económicos en el formato físico de las obras caballerescas. En *Imprenta y libros de caballerías* describe la manera en la que los impresores presentaban el *Oliveros* ya como libro de caballerías, ya como narración breve, de acuerdo con las necesidades del mercado²³⁷. El estudio de las cuestiones editoriales ha llevado al estudio de los grabados en los impresos caballerescos. Por ejemplo, en el trabajo “La configuración iconográfica de la literatura caballerescas: El *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)”²³⁸ Cacho Blecua estudia el *Tristán* (la labor de Jacobo Cromberger y la iconografía) y lo compara con el *Oliveros*. Este mismo autor propone que el estudio de los grabados y el rastreo de los mismos, puede ser una herramienta para conocer cómo se reutilizaban éstos en distintas obras. En el mismo tenor, Enrique Fernández estudia

²³⁴ *Dicenda*, 8 (1989), pp. 37-51.

²³⁵ Ana Pairet, “Aventures péennsulaires d’*Olivier de Castille et Artus d’Algarbe*”, en *Relações Literárias Franco-pennsulares. Colóquio Internacional. Universidade do Algarve, 24-26 de Novembro de 2003*, Ana Clara Santos (coord.), Edições Colibri-Universidade do Algarve, Lisboa, 2005, pp. 151-159.

²³⁶ Juan Manuel Cacho Blecua, “De la *Histoire D’ Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: Tradiciones y contextos históricos”, *Medioevo Romanzo*, 30,2 (2006), pp. 349-370.

²³⁷ José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, ed. cit. pp. 33-73.

²³⁸ *Letras*, 50-51, (2004-2005), pp. 51-80.

la reutilización de grabados y las modificaciones que se les practicaban con la finalidad de adaptarlos a cada texto que ilustraban.²³⁹

Por otra parte, muchos de los estudios vinculados con el *Oliveros* se relacionan con esta obra de manera indirecta, al abordar elementos folclóricos que estructuran aquella narración, tales como el baño de sangre²⁴⁰ y, muy notoriamente, las diferentes versiones de la leyenda de los dos amigos²⁴¹. Mención aparte merece el trabajo de Emma Herrán porque vincula esta senda de investigación con la historia de la biblioteca de Hernando Colón²⁴². Como se sabe, en ella se conservan ejemplares originales de la literatura popular de la época, por lo que significa una nueva veta de estudio. Carlos Alvar explora con mayor detenimiento los temas folclóricos que aluden a los dos hermanos y al servidor fiel, y la manera en que se actualizan en diferentes relatos, incluido el *Oliveros*²⁴³.

²³⁹ Enrique Fernández Rivera, “Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado”, *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 119-142.

²⁴⁰ Costanza Pasquali, “Il bagno di sangue risanatore nella legenda di Amico e Amelio”, *Lares*, 19(1953), pp. 25-36.

²⁴¹ Estos estudios repiten con constancia el interés en versiones francesas y catalanas principalmente. En esencia rastrean, editan y comparan diferentes testimonios de la leyenda: Ana María Mussons, “*La istoria de Amich e Melis*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, v. 2, pp. 725-735. Ventura de la Torre Rodríguez, “La leyenda de *Amicus et Amelius* en el *Libro de los Siete sabios de Roma*”, *Revista de Literatura*, 56,111-112 (1994), pp. 5-22. Jordi Sánchez Martí, “La llegenda d’Amich i Mèliç: una versió secular”, en *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 1999, v. 3, pp. 373-438. Jordi Sánchez Martí, “La historia de Amicus y Amelius en Cataluña: el *Eximpli e miracle dels dos leals amichs Amich y Mèliç*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, v. 2, pp. 1603-1610. José Luis Agúndez García, “Cuentos populares andaluces (VI)”, *Revista de Folklore*, 232 (2000), pp. 111-123. Emma Herrán Alonso, “Amicus o la historia de la amistad verdadera. Otro testimonio peninsular”, *Hispanic Review*, 71,4 (2003), pp. 549-563. Carlos Alvar, “Amis y Amiles: la difusión de un tema medieval en España”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 32 (2010), pp. 15-33. Carlos Alvar y Hugo Oscar Bizzarri, *Amis y Amiles: cantar de gesta francés del siglo XIII y textos afines*. Brepols, Turnhout, 2010. Carlos Alvar, “Textos hagiográficos polifónicos”, en *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Juan Paredes (ed.), Universidad de Granada, Granada, 2012, pp. 35-46.

²⁴² Emma Herrán Alonso, “Una de esas ‘Otras cosillas que también se han de tener en la librería’: *La Historia de Amic y Meliz*”, Sevilla, Juan Cromberger, 1531”, *Criticón*, 108 (2010), pp. 143-155.

²⁴³ Carlos Alvar, “La larga historia de ‘Los dos hermanos’ y ‘El servidor leal’. A propósito de *Oliveros de Castilla*”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 53-82.

Entre los estudios que sí se detienen directamente en el *Oliveros*, aunque con un enfoque muy general, están la introducción de Nieves Baranda a su edición de los textos. Describe las referencias históricas que se encuentran en el texto, menciona los pasajes folclóricos más destacados: el muerto agradecido y la historia de los dos amigos. Además, indica que fue una influencia para los autores del Siglo de Oro²⁴⁴. Por su parte, Gómez Redondo describe la historia textual de la obra, señala que se da prioridad a la disciplina militar en conjunto antes que a la habilidad individual y que se subrayan las reacciones del protagonista ante sucesos aciagos²⁴⁵.

Entre los estudios que tratan aspectos específicos, Alberto Montaner estudia los colores de las armas de Oliveros en el torneo y los vincula con diferentes tradiciones, para concluir que se trata de una gradación de pureza²⁴⁶. Rodrigo Vizcaíno también estudia la leyenda de Amís et Amile, pero la enlaza directamente con la estructura del *Oliveros*²⁴⁷. Este autor también examina el tema de la amistad en otro trabajo, pero a partir del concepto de *compagnonnage*²⁴⁸. Lobato Osorio también explora la amistad entre los dos protagonistas y la forma en que las virtudes caballerescas se distribuyen complementariamente entre ambos personajes. Asimismo, Lobato estudia con detalle las particularidades de Oliveros como la

²⁴⁴ “La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe”, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. I, pp. 179-313.

²⁴⁵ Fernando Gómez Redondo, “Oliveros de Castilla”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, t. 2, pp. 1706-1716.

²⁴⁶ Alberto Montaner Frutos, “Oliveros de Castilla y la piedra filosofal”, en *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*, Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, v. 3, pp. 15-35.

²⁴⁷ Rodrigo Vizcaíno, “Ami et Amile e La Historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d’Algarve: unha análise comparativa”, *Revista de Literatura Medieval*, 20 (2008), pp. 149-175.

²⁴⁸ Rodrigo Vizcaíno, “La amistad en Oliveros de Castilla y Artus d’Algarve”, en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejido y José Roso Díaz (eds.), Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009, pp. 545-552.

figura que brinda cohesión al relato, tales como la destreza bélica²⁴⁹. Además, indaga sobre las señales de la enfermedad de amor en Amadís y en Oliveros y la forma en la que logran curarse.²⁵⁰

Carlos Rubio Pacho estudia las diferentes formas en las que se expresa el llanto en el *Oliveros*, además de las formas de enunciarlo y las causas. Concluye que el refundidor añadió mayor patetismo a los personajes con el fin de conmover²⁵¹. En otro trabajo que continúa esta línea, examina las distintas maneras de hacer alusión al llanto y cómo este provoca el discurso; además, señala cómo el llanto está presente de forma no poco usual en los caballeros²⁵². Por su parte, Carlos Alvar estudia la evolución del personaje de Oliveros de manera diacrónica a través de diferentes textos hasta alcanzar la cima en la épica francesa²⁵³. Por último, Gaetano Lalomia investiga las características y la descripción del monstruo contra el que lucha Artús, señala que el traductor tuvo en cuenta el grabado de la edición francesa²⁵⁴.

²⁴⁹ Lucila Lobato Osorio, *Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI: “Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe”, “El rey Canamor”, “París y Viana”, “Enrique Fijo de Oliva” y “La Poncella de Francia”*, tesis citada.

²⁵⁰ Lucila Lobato Osorio, “Caballeros enfermos de amor: Amadís de Gaula y Oliveros de Castilla”, *Tirant*, 15 (2012), pp. 113-133.

²⁵¹ Carlos Rubio Pacho, “‘Bien tuviera el corazón duro si con ella no llorara’: la retórica del llanto en el *Oliveros de Castilla*”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Patrizia Botta (ed.), Aviva Garribba (coord.), Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 322-329.

²⁵² Carlos Rubio Pacho, “La retórica del llanto en el *Oliveros de Castilla* II: los discursos”, en *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. Lênia Márcia Mongelli (ed.), Humanitas, São Paulo, 2012, pp. 169-178.

²⁵³ Carlos Alvar, “Oliveros: auge y ocaso de un héroe”, *Svmmma*, 4 (2014), pp. 7-38.

²⁵⁴ Lalomia, Gaetano, “‘Y su vista era para espantar todos los hombres del mundo’. La descrizione del mostro nell’*Oliveros de Castilla*”, *Le Forme e la Storia*, 10,1 (2017), pp. 99-111.

2.2.1.3 La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo

En cuanto a la *Espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* ha sido editada modernamente por Bonilla y San Martín²⁵⁵, Blecua²⁵⁶ y Baranda²⁵⁷ y transcrita, además, por Andrea Sánchez Montagud²⁵⁸.

Hay una variedad de trabajos que se refieren a esta obra de manera tangencial. Uno de ellos es el de Corinne Cooper-Deniau, en el que se discute el motivo del niño dedicado al demonio en diferentes versiones, antes de cristalizar en la leyenda de *Roberto el Diablo*²⁵⁹. Alfonso D'Agostino explora diferentes tipos de pacto con el diablo y les da un nombre clasificatorio. Uno de estos tipos de pacto es el que el autor denomina *Robertus*, que consiste en que el afectado es el hijo producto de una violación del esposo o del deseo de tener un hijo. Afirma que no es un pacto diabólico como tal; además de que se le añaden elementos caballerescos y que fue una historia de gran éxito²⁶⁰. José Manuel Pedrosa analiza la influencia del cuento popular en diversos géneros incluido el caballeresco, además de señalar las dificultades de clasificación de esta expresión literaria²⁶¹. Fernando Carmona Fernández estudia la presencia de la figura del hijo del diablo en un amplio arco diacrónico, que incluye

²⁵⁵ “*La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo, hijo del Duque de Normandía, el cual después fue llamado hombre de Dios (1683)*”, en *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines; Extravagantes; Glosario; Variantes; Correcciones; Índices*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly-Bailliére e hijos, Madrid, 1908, pp. 405-421

²⁵⁶ *Libros de caballerías (Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo)*, ed. Alberto Blecua, Juventud, Barcelona, 1969.

²⁵⁷ “*La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*”, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. 1, pp. 545-584.

²⁵⁸ “*La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* (compuesta por Juan de la Puente, Barcelona, Antonio Lacaballería, 1683)”, transcripción de Andrea Sancho Montagud, *Tirant*, 15 (2013), pp. 331-352.

²⁵⁹ Corinne Cooper-Deniau, “Le diable au Moyen Âge, entre peur et angoisse. Le motif de l'enfant voué au diable at la légende de Robert le diable”, *Travaux de Littérature*, 16 (2003), pp. 27-46.

²⁶⁰ Alfonso D'Agostino, “Il patto col diavolo nelle letterature medievali: elementi per un'analisi narrativa”, *Studi Medievali*, 45,2 (2004), pp. 699-770.

²⁶¹ José Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Laberinto, Madrid, 2004.

la obra caballeresca breve.²⁶² En una línea análoga, Santiago Cortés Hernández aborda la pervivencia del protagonista de origen infernal y vincula la historia de Roberto con la historieta *Hellboy*²⁶³. Por su parte, Jaime Hernández incluye un episodio cómico del relato que nos ocupa en un breve estudio sobre la risa en algunos relatos caballerescos.²⁶⁴

Después se encuentran los trabajos que abordan directamente esta narración. Un estudio sobre la historia textual de la obra es el de Robert A. Lauer, particularmente en cuanto a las modificaciones que sufrió después de la edición de 1509²⁶⁵. María Luisa Tobar aborda las convergencias y las divergencias entre la primera versión teatral y el relato caballeresco²⁶⁶. A estos trabajos se suma el de Claudia Carranza, que examina un pliego de cordel del siglo XVII que contiene una historia muy parecida a la de *Roberto el Diablo*; se señalan las múltiples coincidencias y se interpreta la razón del destino diverso de cada uno de los protagonistas²⁶⁷.

Nieves Baranda da una visión panorámica de la historia en la introducción a su edición. En ella, revisa los orígenes de la obra, señala el carácter hagiográfico y hace un recuento de la estructura en la que al final prima lo caballeresco²⁶⁸. Gómez Redondo muestra

²⁶² Fernando Carmona Fernández, “Pervivencia literaria del mito demoníaco: los hijos del diablo”, en *Europa y sus mitos*, Fernando Carmona Fernández y José Miguel García Cano (coords.), Universidad de Murcia, Murcia, 2004, pp. 31-53.

²⁶³ Santiago Cortés Hernández, “De *Roberto el Diablo* a *Hellboy*: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic”, *Revista de Literaturas Populares*, 8,2 (2008), pp. 376-410.

²⁶⁴ Jaime Hernández Vargas, “ ‘Quando la infanta vio tal entremés nos pudo tener la risa’: entremeses de banquetes y fiestas en algunos textos caballerescos españoles”, *Medievalia*, 38 (2006), pp. 44-56.

²⁶⁵ A. Robert Lauer, “*La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* y sus transmutaciones literarias hispánicas”, en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Mariela Insúa, Lygia Rodrigues y Vianna Peres (eds.), Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Navarra-Madrid-Frankfurt, 2009, pp. 167-180.

²⁶⁶ María Luisa Tobar, “*Roberto el Diablo*. Teatralización de la novela”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro)-Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, v. 2, pp. 385-394.

²⁶⁷ Claudia Carranza, “Roberto el Diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII”, *eHumanista*, 22 (2012), pp. 407-428.

²⁶⁸ Nieves Baranda, introd., en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. cit., t. 1, pp. L-LII.

que el desarrollo del protagonista tiene una doble progresión en orden inverso: primero en la escalada al mal y, después, en la redención²⁶⁹.

Uno de los trabajos pioneros sobre este texto y, además, bastante esclarecedor es el de Juan Manuel Cacho Blecua, en el que analiza con detalle la obra al estudiar la disposición; las adaptaciones, de acuerdo con la época y el público, los enlaces con el sustrato folclórico y la vincula con el género hagiográfico²⁷⁰. Emilio Navarro sondea la íntima contradicción que existe entre ser caballero y estar al servicio de lo divino y enfatiza el conflicto del personaje que toma las armas con renuencia, una vez que ha abandonado el camino del mal²⁷¹. El mismo autor, en otra oportunidad, establece un paralelismo entre algunos componentes del relato del pecado original en el Génesis y el relato de *Roberto el Diablo*: la desobediencia al ser divino, la intervención del demonio y los resultados del pecado. Añade un cuarto paralelismo, ajeno ya al Génesis: la salvación²⁷². Por último, Ricardo Castro propone que la caracterización de Roberto es la concreción de una serie de conceptos del imaginario de la época sobre el mal, tales como la insatisfacción, la marginalidad y la monstruosidad²⁷³.

Como ha podido comprobarse, uno de los cauces que han tomado las aproximaciones teóricas a la narrativa caballerescas breve ha sido el vinculado con el folclor, específicamente

²⁶⁹ Fernando Gómez Redondo, “*Roberto el Diablo*”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1748-1755.

²⁷⁰ Juan Manuel Cacho Blecua, “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en *Formas breves del relato*, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 35-53.

²⁷¹ Emilio Enrique Navarro Hernández, “Caballero a su pesar: una variante del discurso de las armas y las letras en *Roberto el Diablo*”, *Destiempos.com*. Dossier de caballerías, Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso (eds.), 23 (2009-2010), pp. 403-417.

²⁷² Emilio Navarro Hernández, “La recreación del pecado original en *Roberto el Diablo*”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), El Colegio de México, México, 2017, pp. 381-391.

²⁷³ Ricardo Castro García, “Los significados de lo demoníaco: abstracciones del mal en la narrativa de *Roberto el Diablo*”, *Medievalia*, 48 (2016), pp. 157-169.

por medio del estudio del motivo literario. Aunado a lo anterior, priman los trabajos que se enfocan en la clasificación genérica de estas obras. Para lograr esto necesariamente han debido adoptar un enfoque de conjunto en el que ocasionalmente pueden perderse de vista particularidades dignas de tener en cuenta.

Si bien, el estudio de la estructura de estos textos con el auxilio teórico de los motivos es un acercamiento vinculado con lo folclórico, es posible establecer otros cauces de estudio que apelen a concepciones distintas. Es precisamente lo que se hará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3: EL FOLCLOR EN *EL CONDE PARTINUPLÉS*, *OLIVEROS DE CASTILLA* Y *ROBERTO EL DIABLO*

La presencia constante del folclor en la narrativa caballeresca breve es un hecho reconocido por la crítica, como se ha visto en páginas anteriores. La mayor parte de los planteamientos derivados de este hecho se han enfocado hacia el estudio de los motivos en cada una de estas obras²⁷⁴. En este capítulo se hará una cala a las tres obras seleccionadas, pero desde la perspectiva y el método discursivos postulados por Max Lüthi con respecto a las características del cuento folclórico expuestas en el primer capítulo.

En las páginas siguientes se utilizarán tres de esos conceptos: la unidimensionalidad, la linealidad y el aislamiento y conexión universal. La primera categoría se ha elegido porque es esencial para distinguir el cuento folclórico de otros géneros similares, como la leyenda local y la leyenda de santos. La linealidad, porque determina gran parte de las características formales de este género. Respecto al aislamiento y la conexión universal, Lüthi afirma: “Visible isolation, along with the invisible interconnection of all things [...] these may be considered the principal characteristics of the folktale”²⁷⁵. No se abordará específicamente el estilo abstracto, ya que éste se deriva directamente de la unidimensionalidad y de la linealidad. Tampoco se tomará en cuenta la sublimación y la inclusividad total, debido a que, si bien son relevantes para el estudio de este género, se enfocan en una serie de consideraciones —ajenas a la perspectiva de este trabajo— sobre el tratamiento de los motivos literarios.

²⁷⁴ Un ejemplo de estas dos afirmaciones (la relevancia tanto del folclor en la narrativa caballeresca breve como del estudio de los motivos) es precisamente el eminente trabajo de Xiomara Luna, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, *op. cit.*

²⁷⁵ *The European Folktale. Form and Nature*, Trans. by John D. Niles. Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1982, p. 51.

La intención no entraña de ninguna manera el despropósito de mostrar que la narrativa caballescica breve está compuesta por cuentos folclóricos, sino únicamente explorar las condiciones en las que las características formuladas por Lüthi colaboran en su configuración. Como ya se ha visto, se trata de un conjunto heterogéneo de textos, lo cual permite apuntalar la idea de que cada uno de ellos tendrá en mayor o menor medida algunos de los rasgos apuntados.

Otro punto que debe tomarse en cuenta es que se trata de obras con una larga tradición, cuyos orígenes, primeras versiones y evolución textual han concitado una serie de estudios diversos, como se perfiló ya en el estado de la cuestión. En este caso, el interés no se enfocará en las divergencias con respecto las versiones originales francesas de *Partinuplés*, *Oliveros* o *Roberto el Diablo*, ya que la intención no es realizar un estudio diacrónico, sino analizar el momento textual fijado por la edición de Nieves Baranda. Lo mismo vale para los desarrollos posteriores en la prosa de cordel. La selección de estas tres obras obedece, como ya se ha dicho, no a una supuesta uniformidad entre ellas sino, por el contrario, al hecho de que cada una representa una relación distinta con el modelo folclórico de Lüthi: *Partinuplés*, más cercana a los planteamientos del investigador suizo; *Oliveros*, como una obra en la que existen elementos propios del cuento folclórico, pero con una mayor presencia del modelo caballescico; *Roberto el Diablo*, como una muestra de las características de un género distinto al del cuento folclórico, pero bastante cercano: la *Legende* o leyenda de santos.

3.1 El conde *Partinuplés*

El *Libro del conde Partinuplés* narra cómo Melior, hija del emperador de Constantinopla, al quedar huérfana y heredar el trono, mantiene la paz por medio de sus artes mágicas. Sin embargo, debe buscar esposo. Sus tutores le dan dos años de plazo. Después de enviar

emisarios a diversos reinos, elige al joven conde, sobrino del rey de Francia. Usa también la magia para atraerlo y transportarlo a su castillo Cabeçadoire. Allí lo atienden sirvientes invisibles y, llegada la noche, en plena oscuridad se encuentran ambos. Ella lo pone al tanto de la situación y le dice que debe esperar dos años sin verla; los encuentros serán siempre en tinieblas. Él acepta. Pasado un año, el conde debe partir a auxiliar a su tío, sitiado por los moros. Después de ganar este lance bélico y un poco antes de volver a Cabeçadoire, su madre y su tío conciertan una boda con una sobrina del papa. Él se resiste, pero le hacen beber beleño para que se realice el casamiento. Cuando se esfuman los efectos de la sustancia, vuelve al castillo de Melior, a quien confiesa lo sucedido. El conde vuelve un poco después a Francia, donde un obispo lo convence para ver el cuerpo de la emperatriz mientras duerme. Partinuplés accede y, al transgredir la prohibición, hace que despierte. Ella enfurece y lo amenaza de muerte. Urracla, la hermana de Melior, auxilia al conde para huir a Bles, su lugar de origen. Mientras tanto, Melior debe enfrentar el término del plazo impuesto por los tutores. Se convoca a un torneo, cuyo ganador será el nuevo emperador. Partinuplés, como penitencia autoimpuesta, vive como un salvaje. Urracla lo encuentra, lo lleva de vuelta a Cabeçadoire y logra que la emperatriz lo arme caballero sin que ella se dé cuenta. Por accidente, el conde termina en Damasco donde el rey de aquel lugar, uno de los futuros participantes del torneo, lo hace prisionero. Con ayuda de Ansies, reina de Damasco, a la que promete volver antes de que su esposo lo haga, logra llegar a la justa, donde resulta ser uno de los dos caballeros más destacados, aunque de manera incógnita. A pesar de esto, debe volver con Ansies para cumplir su palabra. Mientras tanto, los jueces determinan que Melior debe escoger como esposo al conde o al sultán de Persia, el otro contendiente aventajado. El conde aún está en Damasco, pero logra volver a tiempo y la emperatriz lo elige.

En este sucinto resumen he dejado fuera varios detalles que interesan a nuestro propósito. No obstante, ya se ha percibido que hay una presencia notable de elementos maravillosos, particularmente debidos a las capacidades mágicas de Melior. Enseguida se delimitan los elementos folclóricos en el ámbito discursivo de acuerdo con las categorías propias de la perspectiva propuesta por Lüthi.

3.1.1. Unidimensionalidad

La unidimensionalidad consiste en que el mundo sensible y el maravilloso están en una misma categoría y no son esencialmente distintos. La separación se logra por medio de la distancia geográfica. Efectivamente, después de que Melior logra que Partinuplés entre en el barco de aquella, el viaje dura tres días: “A cabo de tercero día, comenzó el día muy hermoso e vido un castillo”²⁷⁶. Esa distancia entre Bles y el castillo de Cabeçadoire es la que marca la entrada en un mundo totalmente distinto al que el conde está habituado.

Además de lo anterior, Richard Taylor Smith identifica la ubicación física del palacio de Melior con las características del mundo feérico: “The home of the faery mistress was traditionally reached by crossing a body of water, be a stream or a sea, or by diving beneath the waves [...] The motif of passage to the island is particularly significant in its detail”²⁷⁷. En este sentido, tanto la distancia como el hecho de cruzar el agua son los indicadores físicos del pasaje a otro mundo. Lüthi escribe que “In folktales they [otherworld beings] are far away geographically but near in spirit and in the realm of experience”²⁷⁸. Efectivamente, la distancia geográfica contrasta con la naturalidad con la que se narran elementos maravillosos,

²⁷⁶ *Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t.1, p. 324. Todas las citas de la obra proceden de esta edición.

²⁷⁷ Richard Taylor Smith, *The Partinuples, Conde de Bles*, op. cit., pp. XX.

²⁷⁸ *The European Folktale*, ed. cit., p. 9.

específicamente, todos aquellos derivados de las capacidades mágicas de la mora encantadera, al principio de la historia, y las de Melior, en la primera parte del texto.

De acuerdo con Lüthi: “In folktales the numinous excites neither fear nor curiosity”²⁷⁹. Esta naturalidad con la que se acepta lo maravilloso puede apreciarse desde el momento en que se cuenta la concepción de Melior. El emperador de Constantinopla, Julián, no ha podido tener hijos y “[...] vino a él una mora encantadera que sabía muchos encantamientos y dijo al emperador que le prometiese de le no descubrir de hijo o hija que Dios diese en su mujer y que ella haría en manera como oviere hijo e hija en la emperatriz. Y al emperador plúgole muy mucho de estas nuevas y prometióselo”²⁸⁰. La forma en la que la mora va a conseguir el engendramiento no tiene importancia para Julián, no le produce conflictos internos (morales o religiosos), no causa tampoco curiosidad, es un hecho que simplemente se acepta.

Algo similar ocurre con las habilidades mágicas de Melior, si bien se intenta hacer una brevísima explicación sobre su adquisición²⁸¹: “Complidos los tres años era la más limpia e la más sabia de todas las mugeres del mundo, que tanto le enseñava la dueña sabia que más

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁸⁰ *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 319.

²⁸¹ Para Ana María Morales el hecho de que Melior tenga habilidades mágicas por aprendizaje y no por su propia naturaleza implica una modificación (casi degradación) de su carácter de hada, hacia el de hechicera:

[...] sin embargo, la figura de la doncella ‘del arte’, la encantadora, es un último estadio del hada, sucesora de ninfas y ondinas, seres sobrenaturales que se entregaban con libertad a mortales que eran de su agrado. Con el tiempo, de sus características originales, casi divinas y que les permitían encantar literalmente a los hombres, su imagen fue sufriendo menoscabo hasta devenir en un personaje apenas diferente del que podría ser una vulgar hechicera”. (“Lo maravilloso en el *Libro del conde Partinuplés*”, art. cit., p. 15).

Por su parte, Xiomara Luna señala que el carácter feérico de Melior está menos apuntado por el aprendizaje que por su propia naturaleza maravillosa derivada de las circunstancias de la concepción: “[...] el carácter del mediador en la concepción es determinante en la configuración del personaje [...] Si en este caso la intermediaria fue una ‘mora encantadera’ nada más natural que Melior conociera el secreto de hacer descender las nubes” (*Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, ed. cit., p. 219).

En abierto contraste con estas dos posturas, en el texto mismo no se vuelve a hacer mención del origen y naturaleza de los poderes de la emperatriz, porque, como se ha apuntado, es un hecho que no tiene importancia para la trama. Únicamente se hace un esfuerzo por indicar que Melior es cristiana, como se verá más adelante.

sabía la niña. Quando cumplió los ocho años, que sabía fazer decender una nuve e sabía andar encima quando ella quería”²⁸². Lo mismo ocurre con los reyes rebeldes que se levantan contra la joven emperatriz: “[...] y púsose en una nuve y fuesse para su tierra del uno e hízoles perecer tantas gentes, cavalleros y peones que pensó ser destruido”²⁸³. Las habilidades de Melior, a la sazón de once años, no se limitan a transportarse mágicamente, sino que incluyen un poder mortífero cuya naturaleza nadie cuestiona.

El despliegue de habilidades mágicas de la emperatriz incluye infundir deseos en las personas: “E con el saber que ella sabía puso en el coraçón del rey su tío que fuessen al monte”²⁸⁴; hacer aparecer animales “e hizo parecer un puerco por encantamiento”²⁸⁵, y conjurar los peligros de la fauna salvaje: “Si no fuera por la emperatriz, que había encantado todas las animalias, el conde fuera muerto dellas”²⁸⁶. Se enfatiza la sorpresa del conde, ya a bordo de la nave mágica de Melior, cuando despierta y no encuentra tripulación “[...] recordó muy despavorido e començó a santiguarse y entristeció”²⁸⁷.

Reacciones similares se describen cuando llega a Cabeçadoire : “Y començó de santiguarse y estregarse los ojos e, haziéndose maravillado en ver aquella ciudad tan hermosa”²⁸⁸. No obstante, cuando el hambre se agudiza, el joven conde se olvida de todos sus escrúpulos, a pesar de que los prodigios aumentan: “Y a los primeros bocados, vido venir un plato de perdizes assadas, y como lo vido venir, maravillóse mucho porque no vido quién se lo traía ni quién se lo oviessse cortado. E dixo: — Pues començado he a comer, yo comeré

²⁸² *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 319.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 321.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 322.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 323.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 324.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 325.

hasta que me farte”²⁸⁹. Es constante en el texto el esfuerzo por subrayar el carácter cristiano de los protagonistas. La sospecha del conde es que está en un lugar dominado por los “pecados”, por lo que Melior, cuando se presenta realiza una invocación cristiana para tranquilizarlo “—Encomiéndome a Dios e a Santa María e a todos los ángeles e arcángeles de la corte del cielo”²⁹⁰.

Una de las características del héroe de cuento folclórico, de acuerdo con Lüthi, es que el encuentro con lo maravilloso y lo sobrenatural sólo produce miedo en cuanto puede entrañar un riesgo, no por la naturaleza intrínsecamente ajena al mundo sensible: “He is afraid of danger, not of the uncanny. Witches, dragons, and giants frighten him no more than do human rogues or robbers. He avoids such creatures because they have the power to kill or injure, not because of their supernatural character”²⁹¹. Por esta razón, Partinuplés palpa concienzudamente a Melior en la oscuridad:

E catole assí mismo la frente y los ojos e la nariz e la boca e la garganta e los pechos y los braços e las manos, e contole los dedos porque se cuidava que era mano fendida. Después tentole el cuerpo e catole el vientre e los muslos e las piernas e las espaldas e los pies e los dedos, e cató por ver si era pata fendida, porque en aquellos tiempos avía unas animalias mugeres de la cinta ayuso como leones e avían los pies como lebreles, e por esso le avía catado. E assí pensando si era algunas de aquellas, desque la ovo muy bien catado en su palpamiento, entendió assí que de las hermosas cosas del mundo era.²⁹²

Una vez que el conde se ha cerciorado de que no se trata de un ser *físicamente* peligroso, se tranquiliza, sin molestarse en preguntar por el origen y los alcances de los poderes que ha manifestado la emperatriz, como el medio de transporte y los sirvientes invisibles. Poco después, cuando sale a cazar, el conde se encuentra “[...] andando sin

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 326.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 329.

²⁹¹ *The European Folktale*, ed. cit., p. 7.

²⁹² *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 331.

ninguna pavor, ca bien seguro era que la emperatriz lo había asegurado e contado el hecho todo”²⁹³; a la noche, los sirvientes invisibles lo desvisten: “E después que fue acostado fuéronse las hachas de allí e quedó echado sin ningún temor”²⁹⁴. Estrechamente vinculada con este punto, se encuentra otra característica que enfatiza la nula separación entre el mundo sensible y el preternatural: “The folktale hero does not hesitate to marry an otherworld bride, whether a fairy, a swan maiden, or a witch’s daughter who is endowed with magical skills. He notices nothing disturbing about her”²⁹⁵.

Melior le cuenta toda la situación al conde, le pide que espere dos años y que no intente descubrir cómo es su cuerpo: “[...] ni otro por él, sino que supiese cierto que ella lo haría matar muy deshonoradamente, e prometiole que assí lo haría de grado”²⁹⁶. Casi podría decirse que el conde ni siquiera pestañea para aceptar la unión con una desconocida poseedora de poderes insondables que, además, lo amenaza de muerte en caso de no cumplir con lo pactado. Cuando más adelante, la madre del conde intenta convencerlo para que deje a Melior y se case con una mujer mortal, el joven reacciona con vehemencia: “[...] que nunca Dios quisiese que él hiziesse tal cosa, que él ninguna manera dexaría a Melior por cuantos tesoros oviesse en el mundo”²⁹⁷. Todos temen la naturaleza del hada, excepto él.

En contraste, el héroe del cuento folclórico no posee poderes sobrenaturales, de acuerdo con Lüthi, en ocasiones alguno de los padres del héroe tiene habilidades mágicas, al igual que puede suceder con madrastras o suegras; sin embargo, el héroe “belongs squarely in the world of everyday life”²⁹⁸. En suma, el carácter unidimensional entre el mundo sensible

²⁹³ *Ibid.*, p. 333.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 333-334.

²⁹⁵ Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., p. 9.

²⁹⁶ *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 331.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 355.

²⁹⁸ *The European Folktale*, ed. cit., p.10. Susana Requena señala que “[...] dado que el nacimiento maravilloso es propio del héroe mítico, hemos de concluir que, desde este punto de vista, Melior aparece en el relato

y el preternatural es bastante notorio en la historia. Si bien, se intenta atemperar esta característica por medio de las invocaciones cristianas, al final resulta evidente la familiaridad con el mundo maravilloso, que pesa bastante, al menos en la primera parte del relato.

3.1.2. Linealidad

Los rasgos de linealidad del cuento folclórico pueden apreciarse en varios aspectos del mismo. En general, se trata de un énfasis hacia lo esencial tanto de objetos como de personas, así como una preferencia acusada por las manifestaciones externas de deseos y estados de ánimo, a las que se despoja de toda profundidad.

En el aspecto físico de los personajes, poco se sabe de ellos. Como suele suceder, los protagonistas son hermosos, pero de una manera casi abstracta. Partinuplés, por ejemplo, “[...] es fidalgo y viene de los godos y él es varón que no ha doze años, y el cuerpo segund que de veinte años, largo y feroso y franco y cabalgador”²⁹⁹. Cabe hacer notar que enseguida se añade una característica interna: “[...] y en él no reina pesar nin malenconía, sino plazer y alegría”³⁰⁰. Esta alternancia entre un estilo netamente propio del cuento folclórico y rasgos ajenos a este género se irá acentuando en el relato. Melior, por su parte,

investida con las marcas de esta figura”. “La pareja Partinuplés-Melior y la doble perspectiva en *El Conde Partinuplés*.” En *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Ed. Rafael Beltrán. València: Universitat de València, 1998. 241. Este postulado inicial estructura el artículo de la autora al indicar, con base en él, que esta protagonista se convierte luego en el objeto de la búsqueda de Partinuplés. Xiomara Luna indica, en cuanto a Melior, que “Las condiciones de su concepción corresponden al motivo del nacimiento maravilloso del héroe (*T540. Miraculous birth*) por el que se establece el carácter heroico del personaje”, *op. cit.*, p. 219.

Sin embargo, a pesar del enfoque inicialmente puesto en las condiciones del nacimiento de Melior, el verdadero héroe del cuento folclórico (no del mito) carece de poderes mágicos. Más aún, una de sus características esenciales es la necesidad de ayuda para lograr sus metas: “In the folktale the hero would not attain his objective without help, in particular the help of other world beings” (Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., p. 56). Incluso, el héroe “is also totally at the mercy of powers that are completely unknown to him”, *ibid.*, p. 58. Desde esta perspectiva, Melior no puede ser identificada como la heroína del relato.

²⁹⁹ *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 320.

³⁰⁰ *Idem*.

se describe por efecto del tacto. De ella se nos dice únicamente que “de las hermosas cosas del mundo era”³⁰¹. Al respecto, Lüthi apunta que “[en el cuento folclórico] The beauty is abstract. The listener must fell back on his own imagination [...] The intensity of the beauty is shown more strongly by its *effect* than by the comparisons”³⁰². De esa manera, se sabe un poco más de la belleza de Melior, cuya vista hace que Partinuplés olvide todo y se dedique a contemplarla: “Tanto mirava la fermosura que no se fartava de la ver”³⁰³. El conde produce efectos notorios en las mujeres que lo ven, comenzando por la propia Melior: “[...] y miró al conde bien a su voluntad y más bien le pareció de lo que dél le avían dicho. Atanto le pareció de bien, que ella avía muy grande amor”³⁰⁴. Lo mismo sucede con Urracla, la hermana de la emperatriz, cuando puede verlo por primera vez: “[...] fue tan enamorada del conde que si no fuera su cuñado, consigo lo llevara por enamorado”³⁰⁵. La doncella Persies también sucumbe a la vista del héroe: “[...] ella estaba muy enamorada del conde, que no avía vez que lo peinase o dél pensase que no lo besava”³⁰⁶. Asimismo, la reina Ansies “[...] pensó en su corazón que como era christiano fuera moro, que lo tomara por enamorado”³⁰⁷. El efecto de la belleza de Melior sobre el conde es aún más acusado cuando puede verla en todo su esplendor real: “[...] y como el conde la vido que era tan hermosa, todas las carnes le temblaban”³⁰⁸. En todos estos casos, el único cuyas reacciones han sido plenamente físicas (externas) ha sido el conde: quedarse tan absorto que derrama cera sobre Melior³⁰⁹, o temblar

³⁰¹ *Ibid.*, p. 331.

³⁰² *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*. Trad. by Jon Erickson. Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 3. Énfasis en el original.

³⁰³ *Libro del conde Partinuplés* ed. cit., p. 361.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 321.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 365.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 376.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 386.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 380.

³⁰⁹ Desde luego, este episodio parece una clara inversión del mito de Psiquis y Cupido. Para Richard Taylor Smith, estas similitudes no implican que tal mito sea la fuente directa del *Partinuplés*, ya que episodios similares también se encuentran en las historias de hadas gaélicas y bretonas, además de que los manuscritos de Apuleyo

notoriamente. El narrador, en cambio, muestra deliberadamente estados internos de las mujeres. Esto es una muestra de cómo el estilo folclórico comienza a modificarse en aras de un acercamiento a otros modelos genéricos, como el caballeresco, en el que la vida interna de los personajes se muestra con mayor detalle.

De cualquier manera, el joven conde, protagonista del relato, es el que muestra un mayor acercamiento a los postulados del estilo del cuento folclórico: los estados de ánimo siempre se manifiestan de maneras externas: tiembla de miedo cuando se encuentra por primera vez con Melior en las tinieblas³¹⁰; llora cuando ella descubre que ha roto la prohibición³¹¹; tiembla también cuando puede mirarla de nuevo; golpea a Elisena, la esposa impuesta³¹²; empuja a su madre, instigadora de la traición³¹³. La más directa muestra de sus sentimientos por una vía externa es la penitencia en la que su dolor se manifiesta por el aislamiento y el abandono del cuerpo. Partinuplés está transformado en “una alimaña muy grande y fea y denodada de una enzina”³¹⁴. Cuando se entera de que Melior está dispuesta a perdonarlo, indica a Urracla que la alegría producida por esto se reflejará en el cuerpo: “Señora, fazedme ver la señora emperatriz, y luego engordaré y me pararé feroso muy más que haya seído”³¹⁵. Por el contrario, los otros personajes sí presentan de manera clara su vida

en aquella época podían encontrarse sólo en la península itálica. Todos los elementos importantes del argumento se encuentran también en el *corpus* céltico de historias maravillosas, con excepción de, precisamente, el detalle de la gota de cera. No obstante, el autor señala que son más fuertes los paralelismos con los mitos célticos (*The “Partinuples, Conde de Bles”*: *A Bibliographical and Critical Study of the Earliest Known Edition, its Sources and Later Structural Modifications*, ed. cit., pp. XII-XVII).

³¹⁰ “Y la emperatriz començó a desnudarse y echóse en la cama [...] Y metió su brazo so la ropa. E el doncel estúvose quedo y no osava resollar maguer que las carnes le temblaban” (*ibid.*, p. 329).

³¹¹ “Y mientras ella se vestía, el conde no fazía sino llorar” (*ibid.*, p. 361).

³¹² “Y desde que el conde esto vido que así pasava, rodeó la mano derecha e dióle una bofetada que toda la boca con los dientes le bañó en sangre” (*ibid.*, p. 353).

³¹³ “El conde púsole la mano en los pechos y dióle un tan grand empellón” (*ibid.*, p. 366).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 373.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 375. Evidentemente, si alguien ha pasado por privaciones y después acepta alimentos, se reflejará en el cuerpo. Sin embargo, el conde especifica que eso lo logrará a partir de la visión de la emperatriz, y que incluso estará más hermoso que en cualquier otra ocasión.

interior. Basten como ejemplo, además de las reacciones ante la belleza del conde, las palabras de Melior después del primer encuentro sexual con él:

Agora, donzel, vos no pensedes que porque avedes hecho conmigo a vuestra voluntad, que me tenedes a todo vuestro mandar. Por todo ello no me doy nada yo, que el señorío es en mi poder después de Dios. Ca piensan los hombres que después que aquesto han hecho que tienen las mugeres a todo su mandar e, si no guardades aquesto que vos he dicho que no me descubrades, sed seguro que yo vos mandaré matar de mala guisa assí como dicho tengo. Ca yo no he miedo ni temor a ningún hombre del mundo, si no es a Dios mi señor que está en el cielo.³¹⁶

En el cuento folclórico todos los personajes se expresarían exclusivamente por medio de manifestaciones externas, como el conde lo hace la mayor parte de las veces.

Otra característica de los personajes de este género es que siempre actúan por motivaciones externas: “Not internal emotions but external impulses propels the characters [...] onward”³¹⁷. De la misma manera, Partinuplés sale de su entorno familiar prácticamente secuestrado por la emperatriz. Se casa con Elisena bajo los efectos del beleño. Después de derrotar al rey moro Sornaguer y de haber vuelto a Cabeçadoire, regresa a Francia porque debe despedirse de los españoles que lo ayudaron. Rompe su promesa a Melior instigado por el obispo. Sale de los dominios de la emperatriz amenazado de muerte. Regresa cuando existe la posibilidad del perdón. Llega por accidente a Damasco y puede salir de allí sólo por la intercesión y ayuda de Ansies. Regresa a Damasco porque lo obliga la palabra empeñada. Las motivaciones del conde nunca son internas y no existe una voluntad propia que lo impulse.

Esta misma falta de motivaciones externas se extiende al ámbito amoroso: “The folktale knows of engagement and marriage but not erotic sensations”³¹⁸. En el caso que nos

³¹⁶ *Ibid.*, p. 332.

³¹⁷ Max Lüthi. *The European Folktale*, ed. cit., p. 15.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

ocupa, esto es bastante relativo. Sí hay referencias directas a la sexualidad y a la creación de vínculos entre la emperatriz y el conde: “Como esto fue hablado, començaron a burlar en tal manera que ambos a dos ovieron de perder las virginidades”³¹⁹; “E assí estovieron abraçados holgando con el mayor gozo del mundo. E quando fue cerca de hora de maitines, dixo la emperatriz al donzel: — Agora vos me diréis cuál es vuestro nombre”³²⁰. Incluso, esto se extiende a la convivencia más allá de lo meramente carnal: “E como ella se ovo acostada, tomóla entre sus braços e ovieron muy grande plazer, contando de sus monterías e de cómo la emperatriz iva cerca dél e cómo ivan dos reyes sus tutores en la montería que hazía él”³²¹. Para Libertad Paredes Monleón, el erotismo es un elemento fundamental de esta narración³²², al grado que la inspección que hace el conde de Melior para asegurarse que no está en peligro, se convierte en un juego erótico³²³. Sin embargo, para Lobato Osorio, “Los encuentros amorosos [...] tienen muy poca importancia tanto numérica como por la parca descripción que de ellos hace el narrador [...] se describe muy poco del acto amoroso [...] y menos aún los sentimientos y anhelos de los personajes”³²⁴. Estos últimos asertos parecen más adecuados ya que, en efecto, la descripción es parca y los hechos no inciden en los sucesos posteriores.

³¹⁹ *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 331.

³²⁰ *Ibid.*, p. 334. Llama la atención que sólo en la segunda noche que pasan juntos, ella le pregunte por su nombre, es decir, cuando ya ha pasado la petición de matrimonio y la imposición del tabú. Podría interpretarse como una señal de lo esquemático de los personajes: lo importante era establecer las condiciones del pacto y únicamente después podrían venir a la narración detalles como el nombre del héroe. Si bien esto resulta extraño dada la importancia del nombre en un entorno caballeresco, puede tener más sentido en el ámbito del cuento folclórico, puesto que las acciones, como se acaba de mencionar, son más esquemáticas.

³²¹ *Ibid.*, p. 335.

³²² “El *Libro del conde Partinuplés* presenta un discurso erótico en el que el espacio, los objetos, el narrador, los personajes principales y sus acciones adquieren una significación plena de erotismo” (“Resonancias eróticas del *Libro del conde Partinuplés* en *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, ed. cit., p. 393).

³²³ “El conde reconoce a través del tacto la hermosura de la emperatriz, quien está así probando a su amante en el juego del erotismo”, *ibid.*, p. 397.

³²⁴ *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, El conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte*, tesis citada, pp. 114-115.

Esa misma esquematización de la personalidad de los personajes alcanza también los vínculos que estos establecen. El lugar de origen y los antecedentes del héroe siempre se presentan de manera escueta, debido a que “The characters of the folktales not only possess no internal reality, they also lack an environment”³²⁵. Efectivamente, casi nada se sabe del contexto de origen del conde, sólo que es sobrino del rey de Francia³²⁶. De Melior, únicamente sabemos que fue concebida por medio de artes mágicas y que su padre se llamaba Julián. Nada se dice sobre su madre. En palabras de Lüthi: “He [el héroe del cuento folclórico] separates himself from his parents except insofar as they remain instigators of the plot”³²⁷. No hay datos sobre el padre del conde, pero sí de su madre en cuanto ayuda al avance de la historia (como catalizadora de la ruptura de la prohibición del hada). La misma función cumple el emperador Julián: prácticamente muere sólo para que Melior herede el reino y se vea obligada a buscar esposo. El escaso desarrollo de los lazos familiares se extiende también a los hijos. Cuando se trata de una heroína, los hijos sólo se mencionan si son relevantes para la narración. Los hijos de un héroe rara vez aparecen en un cuento folclórico³²⁸. De los tres relatos de los que se ocupa este trabajo, *El libro del conde Partinuplés* es el único que omite la descendencia del protagonista, lo cual es uno de los indicadores de su mayor cercanía al modelo genérico del cuento folclórico que los otros dos textos.

Estos vínculos escuetos también se encuentran en los seres mágicos o sobrenaturales. Melior es la principal representante de estos seres en la historia y evidentemente sí tiene un

³²⁵ Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., p. 16.

³²⁶ Xiomara Luna contrasta esta parquedad en la historia de los héroes de la narrativa caballerescas breve con la extensa “prehistoria” de los héroes caballerescos. Concluye que los impedimentos en la concepción del protagonista son una síntesis de los antecedentes biográficos presentes en los libros de caballerías, *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, op. cit., p. 221. Sin embargo, pareciera que esta característica (la escasez de datos sobre la familia y el entorno del héroe) es acorde con los rasgos del cuento folclórico.

³²⁷ *The European Folktale*, ed. cit., p.17.

³²⁸ *Idem.*

lazo con el conde. En cambio, el anciano³²⁹ que lo lleva a Francia a ayudar a su tío contra los moros, únicamente cumple con lo encomendado y no vuelve a aparecer. Sin embargo, también es verdad que de los seres maravillosos “Its own life is not revealed neither to the folktale hero nor to us [...] How they have come to possess their knowledge, whence their power derives [...] all this we are not told”³³⁰. Efectivamente, no hay un conocimiento sistematizado que justifique las habilidades de Melior, es decir, que explique si sus poderes se deben a su nacimiento o a su aprendizaje, o en qué medida esas destrezas se oponen al sistema cristiano.

Los objetos y regalos que el héroe recibe de parte de los ayudantes (sobrenaturales o no) tampoco tienen un vínculo estable con él, “for he uses them only once in his life, or at most three times”³³¹. Melior le regala una espada al conde: “Y yo vos daré una espada que llevedes por amor de mí”³³². No se indica ninguna característica especial de la espada; sin embargo, en pleno combate con Sornaguer, después de haber combatido durante horas, e incluso después de haber tomado un descanso:

[...] el conde Partinuplés, desde que vido quebrada la visarma, vínosele mientes de la espada que le avía dado su enamorada Melior, la emperatriz, y traíala atada en el arzón de la silla del cavallo, que estava muerto en el campo suyo. E fuesse para él e cobró la espada e cobró tan grande esfuerço que por maravilla era, e parecía que no avía hecho ninguna cosa en pensar que se la avía dado su señora Melior.³³³

³²⁹ Su carácter preternatural queda señalado porque está cubierto de vello, además de que Melior le advierte que no debe darle nada de comer durante el viaje. No se profundiza en qué sucedería si se rompiera esta prohibición (que, además no se violenta); tampoco se explica por qué el hombre está caracterizado por el hirsutismo; se trata de particularidades que revelan fragmentariamente la procedencia sobrenatural de Melior y de su ambiente. Cabe hacer notar que el joven conde no pregunta nada a este personaje ni se sorprende: “[...] y de cuanto comía y bebía y andava no podía ver al viejo sino la fabla, ca era él todo lleno de vello”, *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 338.

³³⁰ Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., p. 18.

³³¹ *Idem.*

³³² *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 337.

³³³ *Ibid.*, p. 349.

El repentino vigor que cobra el conde parece provenir del uso de la espada, ya sea por algún tipo de virtud sobrenatural o por el recuerdo de la amada, como se deja ver en la cita. No obstante, la espada no vuelve a mencionarse ni a usarse. No hay una relación directa y duradera con ella. Lo mismo sucede con la espada que le obsequia Urracla para que lo armen caballero: “Dióle más Urracla una espada de muy grand valía”³³⁴. De dicha espada nada vuelve a saberse. Por último, se encuentran la espada y la armadura que Partinuplés obtiene de la tumba del caballero cristiano sepultado en Damasco³³⁵. A pesar de la dificultad que presupone la prueba, ya que todos los que han intentado tomar las armas del sepulcro han fallado, ni la espada ni la armadura tienen ninguna significación especial para la trama, como no sea identificar a Partinuplés como el caballero de las armas blancas.

La linealidad característica del cuento folclórico también se encuentra en esta narración, aunque matizada con descripciones del estado interior de los personajes, salvo el protagonista. Éste permanece, al menos en los aspectos revisados hasta ahora, como un componente eminentemente folclórico en cuanto a comportamiento, antecedentes y vinculación con el entorno, aunque otros personajes puedan alejarse de este modelo.

3.1.3. Aislamiento e interconexión universal

Esta categoría corresponde, de acuerdo con Max Lüthi, a lo esencial del cuento folclórico. Cada uno de los elementos que componen la trama de un relato de este tipo mantiene una relativa independencia de los demás. Incluso, algunas características que tradicionalmente se han explicado por el eminente carácter oral de estas obras —como las repeticiones formulaicas—, serían para este autor una muestra de este aislamiento, ya que incluso cada

³³⁴ *Ibid.*, p. 378.

³³⁵ *Ibid.*, pp. 387-388.

frase repetida en un cuento folclórico tendría un carácter independiente del resto. Esta separación esencial hace posible que, conforme avanza la trama, se puedan vincular, unos con otros, los elementos más heterogéneos: personajes, episodios, estilo, objetos e incluso segmentos narrativos que parecen no tener sentido. De acuerdo con el autor, esta unión de lo diverso en los cuentos folclóricos indica una cosmovisión basada en la idea de que hay una conexión subyacente de la totalidad de los seres, objetos y situaciones: “Everything is coordinated with everything else”³³⁶.

En el *Partinuplés*, el aislamiento y la conexión universal se muestran en diferentes aspectos. Uno de los más notorios es la constante advertencia de Melior al conde: “Partinuplés, amigo, sobre todas las cosas del mundo vos ruego esto, que mi cuerpo no sea descubierto, porque entre a mí y vos no aya ningún pesar, que todas la cosas y vos perdonaré, y no esta”³³⁷; “No se olvidaba de rogarle y pedirle por merced que su cuerpo no fuesse descubierto”³³⁸, “Y la emperatriz le dixo que se membrase todavía de lo que le había rogado, que su cuerpo no fuesse descubierto por él ni por otre en ninguna manera”³³⁹, “[...] que no sea descubierto por vos ni por otra persona mi cuerpo [...]”³⁴⁰. Este aviso se reitera más veces. Aunado a esto, el conde ha sido testigo del poder de la joven emperatriz, sabe de primera mano que tiene capacidades más allá de los límites humanos. Sin embargo, ni las constantes advertencias ni el poder manifiesto de Melior obstan para que Partinuplés sea

³³⁶ *The European Folktale*, ed. cit., p. 55. Esta característica explicaría también la unidimensionalidad y la linealidad: “The closest things or persons may remain unrelated, while distant ones may establish a connection, for everything in the folktale is equally close and equally distant”. *Idem*. La poca o nula sorpresa que causa lo sobrenatural se debería a esta cercanía oculta; la aparente falta de apego al contexto, a la familia o a los objetos sería sólo ilusoria: la conexión subyacente es tan apodíctica que no es necesario mostrar más estima de lo que se hace.

³³⁷ *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 334.

³³⁸ *Ibid.*, p. 336.

³³⁹ *Ibid.*, p. 337.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 356.

convencido por el obispo para romper su promesa: “—Hijo, maguera que haze demuestra de mujer, no es sino pecado, que los pecados andan entre los hombres y no les veen. Y con estas palabras convertió el obispo al conde de tal manera fasta que hovo de fazer quanto le mandó”³⁴¹. Pareciera una inconsistencia la facilidad aparente con la que este hombre convence a Partinuplés. No sólo se trata de algo que el conde había sospechado desde que se encontró con Melior (de allí precisamente su necesidad de asegurarse que no tuviera patas zoomorfas) —además de que Melior se ha esforzado en enfatizar su cristianismo³⁴²—, sino que, como se ha señalado, se le ha repetido varias veces la prohibición. Ni siquiera el haber estado bajo los influjos del beleño había podido quebrantar la lealtad del joven.

Además, poco se describe sobre su repentino cambio de actitud: de pronto el conde se esfuerza por ver el cuerpo de la emperatriz, sin que se nos diga más. Esta parquedad en la descripción de lo que sucede con el conde contrasta con todo lo que se describe, por ejemplo, con elementos tan poco relevantes para la trama como su indumentaria de caza³⁴³, o las minucias del combate en el que incluso se describen las razones por las que se rompe un arma³⁴⁴. Un momento de tanto peso como el cambio de actitud del conde sólo merece un par de líneas. La parquedad coincide con lo visto acerca de la linealidad. La poca previsión del conde respecto de lo que puede suceder si violenta su promesa condice con lo que Lüthi

³⁴¹ *Ibid.*, p. 360.

³⁴² “[...] y començose de santiguar porque no entendiese el donzel que era tierra de pecados” (*ibid.*, p. 329).

³⁴³ “E tomó el conde una ropa que era lo de encima cuero y el enforro de esquiroles, y esto por los montes que no le rompiessen la ropa: esto usavan los grandes señores cuando ivan a monte. E tomó en su pescueço una bozina de marfil e su cinto y en el escarcela llevava yesca y pedrenal y eslavón” (*Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 322).

³⁴⁴ “[...] después se bolvió el conde muy de rezió al rey e dióle una tan gran coz en el escudo e asió mano de la visarma hasta que la ovo de sacar e, tan rezió como la sacó, tan rezió le fue a dar por medio del yelmo que quebró la visarma, que no era para dar golpe sino para estocada”, *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 348.

menciona como una de las características del aislamiento de cada elemento de la trama: “The characters of the folktale do not learn anything, nor do they gain any experience”³⁴⁵.

Relacionado con lo anterior, se encuentra la propia actuación de Melior después de haber sido vista por Partinuplés: nada puede hacer para recuperarlo a pesar de sus grandes poderes. Para Susana Requena, la transgresión del conde “tiene como consecuencia la pérdida de los poderes mágicos de Melior”³⁴⁶. Sin embargo, a lo largo del texto, ésta sólo menciona que después de lo anterior “el su encantamiento ya no era ninguna cosa, que todas las gentes la podían ya ver a ella y a él”³⁴⁷. Se cancela la invisibilidad, pero la emperatriz olvida del todo su poder para volar y sojuzgar ejércitos enteros. Al respecto, Lüthi apunta que “The bride endowed with magic powers helps the hero, but in situations in which herself needs those powers she suddenly appears to have forgotten all about them”³⁴⁸.

La misma invisibilidad mutua entre los sirvientes y el conde y la emperatriz es una inconsistencia ya notada por Richard Taylor Smith: “How can the servants wait so perfectly upon a man whom they cannot see?”³⁴⁹. Este contrasentido se aviene muy bien con las ideas de Lüthi sobre la desconexión entre unos hechos y otros; en este caso, entre la invisibilidad mutua y los problemas prácticos que plantea.

La nula adscripción de los poderes mismos de Melior a algún sistema reconocible también es una muestra de este aislamiento de los hechos. Como ya se apuntó en el apartado anterior, se establece vagamente que la emperatriz adquirió sus poderes gracias a las enseñanzas de la mora encantadera, pero nunca se establece con precisión la naturaleza de

³⁴⁵ *The European Folktale*, ed. cit., p. 38.

³⁴⁶ Art. cit., p. 235.

³⁴⁷ *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 362.

³⁴⁸ *The European Folktale*, ed. cit., p. 44.

³⁴⁹ *Op. cit.*, p. XXXVII.

tales lecciones, cuyos resultados, según parece, no están en conflicto con la fe cristiana. Lüthi explica: “When otherworld beings and their gifts project into the action of the tale, the play their part with great precision, but their origin and destination, the reason why they are able to intervene at the right moment, and their true nature in general are all matters that remain unexamined”³⁵⁰. De acuerdo con Luna Mariscal, las condiciones del nacimiento de los protagonistas determinan sus características y su vida: “La configuración de esa condición maravillosa a través de la intervención mágica de una hechicera sólo se justifica narrativamente por el carácter feérico de la protagonista”³⁵¹. Por el contrario, Lüthi postula que “The hero’s special abilities may be attributed to his miraculous birth [...] but they may also remain totally unexplained [...] The folktale does not aspire to be systematic”³⁵².

Por otra parte, cabe hacer notar una precisión en cuanto al protagonista de la historia. Desde luego, es claro que Melior tiene un lugar preponderante en la primera parte de la narración. Susana Requena afirma “[...] Melior quien, actuando como un auténtico héroe buscador, sale de su mundo con el objeto de encontrar un caballero [...]”³⁵³. Sin negar la preeminencia de la emperatriz, lo cierto es que el verdadero héroe del cuento folclórico “Unlike the magician or sorcerer of legendry or of the real world, he himself does not work miracles. He does not compels anything to occur [...] The folktale hero is not himself a magician [...]”³⁵⁴. Esto ayudaría a deslindar con mayor puntualidad el protagonismo del conde.

³⁵⁰ *The European Folktale*, ed. cit., p. 60.

³⁵¹ *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, op. cit., p. 219.

³⁵² *The European Folktale*, ed. cit., pp. 60-61. Como se verá a continuación, estas habilidades especiales no se refieren (en cuanto al protagonista central) a poderes mágicos. Sin embargo, la explicación de Lüthi puede aplicarse, en general, a la posesión de cualquier habilidad poco usual.

³⁵³ Art. cit., p. 242.

³⁵⁴ *The European Folktale*, ed. cit., p. 58. Más aún, el héroe del cuento folclórico no puede alcanzar su objetivo sin el auxilio de los demás, especialmente, de los seres sobrenaturales (*ibid.*, p. 56).

Otra muestra del aislamiento es la tendencia de los cuentos folclóricos a presentar personajes raros, ejemplos de lo extremo³⁵⁵. La emperatriz es tal en cuanto es una niña con enormes poderes derivados de su aprendizaje de la magia. Su rareza se ve aumentada por la extrema belleza con que se la dota en la historia. Algo similar sucede con el conde, que a los doce años tiene el cuerpo de un joven de veinte y cuya hermosura es más que notable.

La llamada interconexión universal del cuento folclórico se muestra principalmente en dos vertientes: *a)* la precisión y sincronía de los hechos relevantes. Por ejemplo, el héroe llega justo a tiempo para evitar una ejecución, o el camino que toma lo lleva exactamente a donde necesita ir³⁵⁶; *b)* la presencia de segmentos narrativos sueltos que parecen no tener funciones en la trama³⁵⁷. En este segundo caso, este tipo de segmentos podrían atribuirse a errores en la transmisión de las narraciones. Sin embargo, en tanto tales, podrían haberse adaptado o eliminado en las nuevas versiones; de acuerdo con Lüthi, se han dejado como están porque eso enfatiza el aislamiento y la conexión universal que se translucen en el cuento folclórico³⁵⁸.

La precisión de las coincidencias no deja de ser fácil de identificar en el *Partinuplés*. El conde comienza a pensar en su familia —a la que no ha visto en un año, tiempo en el que no ha sentido la menor necesidad de saber qué ha pasado con ellos— justamente cuando su tío tiene problemas militares. Buscado por Urracla, ésta lo encuentra por casualidad. Preso en Damasco alcanza a llegar a tiempo al torneo; sin medios para sobrevivir camino a Cabeçadoire, encuentra a Gaudín, repleto de provisiones.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 62

Por otra parte, un segmento narrativo suelto que es relevante en la trama es el episodio en el que Aufete lo acompaña a las sierras de Ardeña. El conde está dispuesto a dejarse morir y dice a Aufete, sobrino de Sornaguer, que dejará de atentar contra su salud si éste se convierte en cristiano. Aufete acepta, toma el nombre de Guillermo, el capítulo termina y no se lo menciona más. Para Dayle Seidenspinner-Núñez lo implícito en este capítulo es que el conde traicionó a Aufete, ya que después del bautismo lo habría abandonado “The squire complies out of love and loyalty and then is abandoned by his own *padrino*”³⁵⁹. La lectura de esta autora es bastante convincente. Sin embargo, para efectos de nuestra perspectiva, en el texto no se dan más explicaciones, se deja suelto el pasaje, cuando bien podría haberse suprimido o modificado, como se decía antes. Su presencia inalterada, y casi injustificada, señala esta conexión formulada por Lüthi³⁶⁰.

Si bien, hasta ahora se han delimitado varias características del *Partinuplés* que lo vinculan con el cuento folclórico, es verdad que hay otras que lo alejan de él. Por ejemplo, se detiene constantemente en descripciones. Las más detalladas se realizan en los combates, específicamente los singulares. En ellos se sigue de manera puntual el esquema estudiado por Ana Carmen Bueno Serrano:

De forma muy general, hay dos momentos importantes: la caída del caballero del caballo y el paso de la lanza a la espada. El movimiento inicial de todo combate es la embestida a la carrera; el caballero, con la lanza baja (*so braço, so sobaco, enristrada*, etc.) y su caballo al galope, golpea al contrincante y entonces a) o rompe su lanza contra el pecho del adversario que cae al suelo y no puede levantarse o b) se levanta inmediatamente o c) no cae al suelo o d) caen ambos al suelo o e) falla el golpe. Estas cinco posibilidades traen, a su vez, asociadas sus propias combinaciones, de modo

³⁵⁹ “Symmetry of form and emblematic design in *El conde Partinuplés*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 30 (1983), p. 65.

³⁶⁰ “[...] the folktale loves such free-floating motifs”, *op. cit.*, p. 63. Si bien, en este caso no se habla de un motivo, la perspectiva del autor explica la presencia de ese segmento que no está enlazado con el resto de la narración. Cuando Urracla rescata a Partinuplés lo encuentra solo, y nada se menciona sobre Guillermo.

que estos elementos se multiplican dando la impresión de que cada una de las luchas es única³⁶¹.

Valga como ejemplo emblemático el comienzo del combate singular entre el conde y el rey Sornaguer:

Y luego arredráronse afuera el uno del otro e dexáronse venir assí como enemigos mortales, las lanças en los ristros e las hachas en las cintas. Y luego echaron mano a las lanças e fuéronse a dar tan grandes golpes quanto la fuerça de los cavallos los pudo llevar. E de tal guisa se dieron los golpes que hizieron volar por pieças las lanças. Luego echaron mano a las hachas e tan grandes golpes se dieron hasta que saltaron los yelmos de las cabeças e no se hizieron ninguna cosa. E, veyéndose assí, echaron mano a las espadas e diéronse tan grandes golpes que hazían saltar las centellas de los yelmos³⁶².

La voluntad descriptiva presente en el texto se extiende incluso hasta el descanso de los caballeros: “Descansemos un poco, si vos plazze, e después tornaremos a nuestra hazienda. Y el conde lo tomó por bien e apartáronse el uno del otro. Y el rey se fue a assentar encima de su cavallo que estava muerto; y el conde no se quiso assentar, mas puso la punta de su espada en tierra e sus pechos encima de la manzana. Y estoviéronse assí una gran pieça de tiempo”³⁶³.

Estas descripciones detalladas se extienden también a las batallas, en las que se muestra la habilidad estratégica del conde:

Y estovieron los adalides diziendo que llevavan quatro mil vacas los cavalleros del rey Sornaguer y el conde, quando esto oyó, apartó tres mil lanças e díxoles assí: que quería ir a quitarles las vacas que llevavan. E hizieronlo assí e, como ivan en pos de ellos, no los podían ver, que las polvaredas eran tantas e tan oscuras que aun los cavalleros no podían ver unos a otros, que todavía se ivan llegando el conde y esforçando los suyos que maravilla era. E dixo a los cavalleros que todos hiziessen como él e dieron de las espuelas a los cavallos e fueron a herir de rezio en tal manera que, de diez mil que eran los moros, mataron e cautivaron ocho mil dellos e no fincaron sino dos mil³⁶⁴.

³⁶¹ “El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), p. 175.

³⁶² *Libro del conde Partinuplés*, ed. cit., p. 346.

³⁶³ *Ibid.*, p. 347.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 340.

Estas descripciones son, desde luego, más cercanas a lo caballeresco. El esquema estudiado por Bueno Serrano proviene directamente de los libros de caballerías. Estos rasgos incluyen, en el *Partinuplés*, un énfasis constante en el linaje: “Y eran hasta diez mil lanzas, e todos estos hombres mançebos e fijosdalgo [...] desde estos vinieron al conde e vieron que era buen cavallero, ovieron muy gran plazer”³⁶⁵; “E luego el conde presentó al rey su tío cincuenta cavalleros, moros todos, de espuelas doradas”³⁶⁶; “Nunca Dios lo quiera que yo sea traidor, y por esto vine yo a vuestro poder. Mas, porque yo fie mi campo al conde Mares, que era de pequeño suelo, me tengo por agraviado. E maldito sea el rey que campo fía de villano, sino que sea hombre hidalgo porque su verdad no sea falsada”³⁶⁷; “Amigo, no te me niegues qué cosa eres e dime agora quién eres, que si tú supieses quién soy yo no me denegarías tu nombre, que yo no soy villano porque tú te me debes escusar, que yo soy hija de un emperador y tengo una hermana emperatriz. A mí me llaman Urracla”³⁶⁸. Estos elementos evidentemente no concuerdan con la tendencia a la linealidad que se vio en el subapartado anterior, en los que el entorno y la familia (por ende, el linaje) no tenían mayor repercusión en la trama. Se trata, desde luego, de los rasgos específicamente caballerescos que se introdujeron en el *Partinuplés* y que lo separan del modelo genérico del cuento folclórico.

Si bien, los elementos caballerescos del relato involucran batallas, combates singulares, torneos y la investidura caballeresca del héroe, éste sigue siendo en esencia el héroe del cuento folclórico cuya historia personal se mantiene opaca, cuyos hijos no tienen importancia para la trama y cuyo comportamiento amoroso no es el de un amante cortés.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 338-339.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 338-341.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 338-351.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 338-374.

3.2 Oliveros de Castilla

El texto *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarve* tiene una breve introducción en la que se señalan las virtudes de la imprenta para conservar la memoria de los hechos. Indica concisamente la historia textual de la obra y su origen francés. Enseguida se ubica la historia poco tiempo después de la muerte de Carlomagno. El rey de Castilla no puede tener hijos; sin embargo, a fuerza de obras pías y oraciones, que realizan él y su esposa, logran engendrar a Oliveros. La reina muere a los pocos días del nacimiento. Tiempo después, los consejeros convencen al rey de contraer matrimonio con la reina de Algarbe, viuda también y madre del pequeño Artús. Los dos niños tienen un notable parecido. Cuando ambos crecen, la reina desarrolla una pasión inadecuada por su hijastro, quien al saber de estos requerimientos amorosos huye del reino, no sin dejarle a Artús una redoma con agua que cambiará de color si él llegara a estar en peligro. Oliveros se embarca rumbo a Constantinopla, pero naufraga. Unos ciervos milagrosos lo ayudan a llegar a él y a un caballero inglés a las costas de Inglaterra. Juan Talabot, el inglés, no ha salido con buena salud del accidente y muere poco tiempo después. Oliveros se hace cargo de las honras fúnebres. El castellano se entera de un torneo próximo en el que el premio es la mano de Helena, la princesa del lugar. Decide participar, pero pierde sus bienes a manos de unos salteadores de caminos. Un caballero misterioso le ofrece darle armas y caballo al cabo de unos días —a cambio de que le dé la mitad de lo que gane en el torneo— y le pide que espere en una ermita. Oliveros participa en el torneo y lo gana al tercer día. El rey, antes de conceder el premio, le pide al castellano que permanezca en la corte un año. Oliveros solicita ser trinchante de Helena; al poco tiempo enferma de amor, hasta que los cuidados de ella lo confortan y sanan. Unos reyes de Irlanda, deseosos de venganza por el resultado del torneo, desafían al de Inglaterra. Oliveros sale a combatirlos, los vence, no les da descanso y llega a

perseguirlos hasta Irlanda, donde consuma la victoria. Los trae de vuelta a Inglaterra donde los presenta ante el rey como vasallos. Se celebran las bodas de Oliveros y Helena. Tienen dos hijos, Enrique y Clarisa. Tiempo después, Oliveros sale de cacería y se encuentra con uno de los reyes de Irlanda que aún desea venganza. Hace prisionero al castellano y lo lleva a su país, donde lo encierra. Artús, en Castilla, ve que la redoma cambia de color y sale en busca de su hermanastro. Llega a Irlanda, lucha con fieras y monstruos; un caballero desconocido lo cura de sus heridas y le dice que debe ir a Inglaterra a dar consuelo al rey y a Helena haciéndose pasar por Oliveros, asunto fácil debido al enorme parecido de ambos. Artús cumple todo esto sin entrar en contacto carnal con la princesa, luego se traslada a Irlanda y libera a su hermano. Cuando están de vuelta a Inglaterra, por un malentendido, Oliveros cree que Artús ha yacido con su mujer y lo deja herido e inconsciente en el campo. Cuando más tarde conversa con Helena, se da cuenta de su error y corre a rescatarlo. Un tiempo después, Artús ataca y vence al rey de Irlanda para vengar la prisión de su hermano adoptivo; luego Artús contrae una repulsiva enfermedad. En sueños se le revela a Oliveros que la cura adecuada es que el afectado beba la sangre mezclada de dos niños, varón y mujer; tras una intensa lucha interior, ejecuta a sus hijos, recoge la sangre, hace que Artús la beba y que recobre la salud. Dispuesto a expiar su crimen con una penitencia vitalicia, descubre que, milagrosamente, sus hijos están vivos y sanos. Ante su esposa, el rey y la corte cuenta la historia. Posteriormente, Oliveros regresa a Castilla junto con su nueva familia. Allí reaparece el caballero que lo ayudó en el torneo y le pide que cumpla lo prometido, que consiste en que le dé uno de sus hijos y, literalmente, la mitad de su esposa. Poco antes de cumplir esta macabra petición, el caballero lo detiene y le revela que es el espíritu de Juan Talabot, quien, agradecido por haberse hecho cargo de su entierro, lo ha ayudado todo este tiempo. Luego se narra ceñidamente la boda de Artús con Clarisa, la muerte de Oliveros por

enfermedad, la muerte heroica de Enrique en Chipre luchando contra los infieles y la muerte del rey de Inglaterra. Un duque inglés se levanta en armas, Artús sofoca la rebelión y se convierte así en rey de Castilla, Algarbe, Inglaterra e Irlanda. Engendra dos hijos y una hija, a quienes antes de morir reparte sus dominios. El libro cierra con un epílogo en el que se intentan explicar los más inverosímiles prodigios del libro atribuyéndolos al poder divino.

La extensión de esta obra y sus características formales la acercan mucho más al género caballeresco que a lo folclórico. Enseguida se revisarán los elementos que, de alguna manera, aún pueden vincularse a las obras estudiadas por Lüthi. Debido a lo dilatado de la obra, sólo me ocuparé de elementos muy puntuales.

3.2.1. Unidimensionalidad

La unidimensionalidad contrasta la lejanía física de las maravillas o de lo sobrenatural, con la cercanía en lo emocional. Los personajes de los cuentos folclóricos encuentran lo maravilloso en tierras lejanas, pero no los sorprende. Los elementos preternaturales en el *Oliveros* están bastante bien delimitados y puede extraerse la nómina casi total de ellos del epílogo.

El primer elemento es la redoma que deja *Oliveros*. En la carta que le escribe a Artús dice: “E más vos ruego por virtud de nuestra leal amistad que queráis mirar todos los días una vez esta redoma que aquí vos dexo llena de agua clara; la qual, si vierdes vuelta o la color mudada sed cierto que me irá mal o estaré en peligro de muerte”³⁶⁹. Nada se explica sobre la procedencia de la redoma o el origen de su misteriosa virtud para señalar algún grave peligro

³⁶⁹ “*La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe*”, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. 1, p. 198. Todas las citas provienen de esta edición.

de Oliveros. Cuando se narra la reacción de Artús ocurre algo similar: “Y abierta la cámara entró solo y cerró la puerta y fue a gran priessa a la cama. Y como no fallasse a su hermano fue muy maravillado. Y mirando a un cabo y a otro hovo de ver la redoma de Oliveros que no estaba en el lugar acostumbrado; y llegándose a ella, falló la carta y abrióla y leyóla. Acabada de leer la carta, sintió tal dolor que le fue forçado echarse sobre la cama más muerto que vivo”³⁷⁰. Artús está transido de dolor y la redoma (que parecía ser un utensilio cotidiano de Oliveros) le interesa poco. En el epílogo, sin embargo, se nos dice que:

Del agua de la redoma que mudaba color por los peligros de Oliveros, porque Oliveros era inclinado a todas buenas operaciones y porque su partida fue por apartarse de pecado, Dios permitió que Artús tuviese conocimiento de las adversidades de Oliveros por la turbación del agua de la redoma; y por el leal amor que entre ellos había quiso mostrarles su maravilloso poder porque fuesen exemplo a los por venir: y quedasse maravillosa memoria dellos.³⁷¹

Después del naufragio de Oliveros, ocurre el episodio de los ciervos, aunque en este caso se antepone una plegaria:

En la mañana vio Oliveros el caballero que ya no podía hablar, ca estaba desmayado y para desamparar la tabla. Y doliendose más dél que de su mesmo peligro, dixo:

—O, señor, que fiziste carrera en la mar Vermeja porque passassen los fijos de Israel y libraste los tres niños de la fornaz ardiente, te ruego por aquella piedad que de ellos hoviste quieras haber misericordia de nosotros.

No hubo dexado de hablar quando vio venir dos ciervos muy grandes que venian a ellos por la mar como si estuvieran en tierra firme, y Oliveros llamó a grandes voces al cavallero diziendo que diesse gracias a Dios y que tomasse esfuerço que luego saldria de peligro. E llegados los ciervos a ellos estuvieron quedos y Oliveros se allegó al cavallero y le ayudó a subir en el uno dellos, y después tomo su barjoleta y cabalgó en el otro. Y llegaron por la gracia de Dios a buen puerto y soltaron los ciervos y se fueron al monte³⁷².

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 201.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 312.

³⁷² *Ibid.*, pp. 206-207. La presencia de los ciervos como protectores ha sido abordada por Jesús Duce García (“Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval. Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005*, Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), Universidad de León, León, 2007, v. 1, pp. 501-510); para el caso de este pasaje, específicamente las páginas 508-509.

La oración de Oliveros pudo haber bastado por sí misma para explicar el fenómeno. El episodio sobrenatural no habría sorprendido a ninguno de los dos, no sólo porque se encontraban en una situación desesperada, sino porque habría sido algo perfectamente acorde con lo solicitado. No obstante, en el epílogo se retoma el tema para aclarar que: “Del peligro en que estaba Oliveros cuando el ciervo le sacó de la mar y de otros muchos peligros de muerte de los cuales escaparon Oliveros y Artús fue por voluntad de Dios que los quiso maravillosamente guardar por sus oraciones y buenas operaciones”³⁷³. Parece innecesario hacer esta segunda aclaración, cuando ya se había hecho muy clara la intervención divina con la oración de Oliveros.

Toda la ayuda que Oliveros recibe en el torneo tampoco merece la menor pregunta o sorpresa del castellano. No pregunta por el origen de la magnificencia de las armas y de las indumentarias ni por el significado de los colores que van cambiando cada día³⁷⁴.

El monstruo al que se enfrenta Artús en la búsqueda de Oliveros es una muestra que se aviene más con las características del cuento folclórico:

Tenía las narices y los dientes y la boca como león. Sus ojos parecían dos antorchas encendidas. Las orejas tenía muy largas y muy derechas; el cuello tenía tan largo como tres varas de medir, y a las veces lo encogía que juntaba la cabeza con los hombros: y sacaba dos palmos de lengua más negra que un carbón; y echaba por la boca tanto fumo que le cubría todo, y ninguna cosa se veía salvo el fumo y los ojos que parecían dos tizones de fuego. Y después tendía el cuello quanto podía y sorbía otra vez todo aquel fumo y daba chiflidos y gemidos muy grandes tenía dos braços muy grandes y muy disformes y los pies tenía como águila. Tenía dos alas muy grandes de manera de alas de morciegalo; y el otro medio cuerpo tenía como sierpe: y la cola tan larga como una lança de armas. Su cuero era como corteza de robre y tan duro como punta de diamante.³⁷⁵

³⁷³ *Oliveros de Castilla*, ed. cit., p. 312.

³⁷⁴ Al respecto, Alberto Montaner Frutos tiene un interesante trabajo en el que interpreta los colores como una gradación hacia la pureza (“*Oliveros de Castilla* y la piedra filosofal”, en *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*, Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, v. 3, pp. 15-35).

³⁷⁵ *Oliveros de Castilla*, ed. cit., p. 273.

La reacción de Artús es de temor natural ante la bestia, no por el carácter inusual de la misma. Otro tanto sucede con el unguento que le aplica Talabot, que es capaz de hacer que se recupere de las heridas y tenga un vigor renovado: “y assimismo sus llagas fueron tan sanas como si nunca hoviera sido ferido. Y el buen hombre le dixo que diesse las gracias a Dios”³⁷⁶. También este hecho había sido precedido por una plegaria: “¡O, bendita Virgen María, tú eres consolación de los desconsolados y abogada de los atribulados! Buelve, pues aquellos ojos de misericordia a este pecador de todo el mundo desamparado y ruega a tu bendito Fijo que me perdone mis pecados”³⁷⁷. Una vez dichas estas palabras, se aparece el caballero vestido de blanco. Como puede verse, hay un extremo cuidado en el texto para no dejar lugar a dudas de que se trata de intervenciones divinas.

Desde luego, la maravilla central del texto es la resurrección de los hijos de Oliveros. Ante este milagro, todo mundo queda maravillado: “Y quando Oliveros los vio, incrédulo en lo que veía, se allego a gran priessa a ellos y los estuvo mirando por conoscerlos”³⁷⁸, “El rey fue muy maravillado de lo que dixo Oliveros”³⁷⁹, “Y el obispo le rogó que los niños fuesen levados a la iglesia y delante todo el pueblo fuesse predicado el milagro”³⁸⁰. Las reacciones son precisamente todo lo contrario a lo que sucede en el cuento folclórico. Se ha dejado claro que ha ocurrido por intervención divina; sin embargo, en el epílogo se insiste en que “a Dios no hay cosa imposible”³⁸¹. En este aspecto, la unidimensionalidad, que pareciera inherente al texto se altera para hacer de lo sobrenatural una estructura coherente con el esquema cristiano en el que se insiste una y otra vez.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 275.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 275.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 299.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 301.

³⁸⁰ *Idem.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 313.

3.2.2. Linealidad

En el *Oliveros*, estas categorías también están en algunos aspectos bastante alejadas de las propuestas de Lüthi, sin que esto necesariamente signifique una ausencia total de las mismas. Uno de los ejemplos más claros de lo primero es el hecho de que el héroe del cuento folclórico no muestra una vida interior plena de sentimientos. De hecho, de acuerdo con Lüthi “If a folktale hero sits down on a stone because he is at a loss over how to help himself, we are not told this so as to be shown the state of his soul, but because in such a situation it is just this kind of reaction on the part of the hero that leads to contact with an otherworld helper”³⁸². En el caso de *Oliveros*, éste oscila entre lo descrito en la cita anterior y una muy profunda muestra de sentimientos. El caballero, al partir de Castilla lo hace, efectivamente por causas externas, sin embargo, no puede evitar proferir un largo lamento que expresa totalmente la profundidad de sus sentimientos³⁸³. Más adelante, cuando en Inglaterra lo han robado, las cosas ocurren exactamente como lo plantea Lüthi: “se tendió en el suelo como desesperado”³⁸⁴, y comienza un nuevo lamento:

Ya veo que la fortuna me es y será muy contraria para siempre jamás. y no se esperaba menos viendo mi nacimiento tan desdichado: antes que ningún conocimiento tovieste causé la muerte a mi madre: y después de criado en grandes regalos del mi amado padre: en galardón de sus beneficios le dexé en amarga congoxa: y el reino todo en grande rebuelta. Pues pocas vezes vemos los malos principios venir a buen fin³⁸⁵.

Casi inmediatamente aparece el espíritu de Talabot, vestido de negro. Esta oscilación entre las características del cuento folclórico y otras ajenas a él, también se mantiene, por ejemplo, en la actitud de *Oliveros* hacia su familia. Le duele alejarse de su hogar, pero,

³⁸² *The European Folktale*, ed. cit., p. 14.

³⁸³ *Oliveros de Castilla*, ed. cit., pp. 199-200.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 211.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 211.

cuando años después se reencuentra con Artús y se ponen al tanto de sus vidas, Oliveros no pregunta nada sobre sus padres, como efectivamente actuaría un personaje de los cuentos folclóricos.

A diferencia de este tipo de héroes, que actúan sin dudas ni vacilaciones, Oliveros muestra un gran conflicto interior cuando está ante la disyuntiva de sacrificar a sus hijos o salvar a su amigo:

¿Cómo puede natura consentir que el padre mate sus hijos?, ¿quién vido jamás tan grande crueldad. Bien es maldito y en mal signo nascido el que tan grande maldad comete. ¡O, Helena mi amada muger!, ¿qué será de vos quando viniere a vuestra noticia que yo con mis crueles manos maté vuestros fijos y míos [...] ¡O, Artús!, quán dichoso me fallaría si sin la muerte de mis fijos te pudiesse dar salud. Mas no pienses que el amor de los fijos ni de la muger ni la pérdida del reino que esperaba heredar sea ninguna cosa a comparacion de nuestra leal amistad. Y me parece haver caído en grande ingratitud porque antes no te di lo que tan justamente mereciste.³⁸⁶

Otra diferencia esencial es el hecho señalado por Lüthi de que: “The folktale knows of engagement and marriage but not erotic sensations”³⁸⁷. No sólo Oliveros cae enfermo de amor ante la presencia de Helena en el capítulo 38, al grado de casi morir, sino que se menciona explícitamente el deseo sexual del caballero; por ejemplo, después de la fiesta de la boda: “Y él les dixo [a las damas] que se fuesen, que no quería colación ni otra compañía que aquella que estava en la cama”³⁸⁸, y al volver del cautiverio en Irlanda, “E quando Oliveros estuvo en la cama con ella, empezó a abraçarla y besarla con grande amor”³⁸⁹. En otras palabras, Oliveros es un personaje que, aunque tiende a alejarse del modelo folclórico, aún mantiene unos pocos rasgos de éste en episodios muy puntuales.

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 295-297.

³⁸⁷ *The European Folktale*, ed. cit., p. 16.

³⁸⁸ *Oliveros de Castilla*, ed. cit., p. 262.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 285.

El caso de Artús es distinto. A lo largo de sus intervenciones, pocas veces se manifiesta el mundo interior de este caballero. La mayor parte de las veces se limita a actuar, de la manera que propone Lüthi: sin dudas ni vacilaciones. Por ejemplo, cuando Oliveros lo hiere por el malentendido con Helena, y luego va a rescatarlo, no sabemos nada sobre lo que Artús siente sobre esto. Es verdad que muestra de manera evidente sus sentimientos ante la partida de Oliveros casi al principio de la historia: “¡Ay, mi señor hermano y compañero!, si vos me quisiérades tanto como yo a vos, impossible vos fuera partir vos como vos partistes, ca no podiera yo dexar vuestra compañía como vos me dexastes a mí”³⁹⁰. No obstante, durante casi todo el resto del texto se mantiene más cercano a los postulados de Lüthi. Pareciera que cada uno de estos dos caballeros representara un estadio diferente en la adaptación al modelo caballeresco.

Otro rasgo del cuento folclórico es la representación de las enfermedades: “Folktales depict many an ailing princess but never the type of malady. They tell us nothing of the effect of the disease on her body and thus do not place the body before our eyes”³⁹¹. Esto contrasta violentamente con la descripción de la enfermedad que aqueja a Artús. Si bien, nunca se especifica qué afección es, puede leerse que:

[...] les trocó sus plazeres en muy grande tresteza, ca Artús fue ferido de una mortal pestilencia y fue desahuziado de todos los físicos y çurugianos del reino, ca de su cabeça salía una especie de gusanos negros como el carbón y le descendían por la frente y le comían toda la cara, y eran tantos que quando le quitavan uno salían luego cinco o seis; y salía tan grande fedor del que ningún hombre ni muger lo podía visitar ni entrar en la cámara adonde estava.³⁹²

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 201.

³⁹¹ Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., p. 12.

³⁹² *Oliveros de Castilla*, ed. cit., p. 292.

Como puede verse, es prácticamente la antítesis de lo que se especifica para el cuento folclórico. No obstante, aún hay remanentes de este modelo genérico; por ejemplo, en la gradación de los colores de los caballos y las armas en el torneo para ganar la mano de la princesa: “[...] the folktale prefers clear, ultrapure colors: gold, silver, red, white, black [...] The horses of the folktale are black, white, or red”³⁹³. Otro rasgo que se conserva es que el ayudante sobrenatural no conforma una relación estrecha con el protagonista, como sucede efectivamente con Talabot y Oliveros. No obstante, sí se asimila la naturaleza del muerto agradecido al sistema religioso cristiano, de manera que, al igual que Oliveros, se trata de una figura que presenta características folclóricas, como ajenas a este modelo.

El ámbito caballeresco permea en el *Oliveros* al grado que se hace una relativamente extensa relación del destino de los dos hijos del protagonista, mientras que en el cuento folclórico, prácticamente por definición, los hijos del héroe rara vez se mencionan³⁹⁴. La obra en general es un texto que mezcla una serie de elementos folclóricos y caballerescos que se equilibran.

3.2.4. Aislamiento e interconexión universal

Lüthi menciona un ejemplo muy claro del aislamiento de los episodios en el cuento folclórico:

When the princess or her royal father wants to get rid of a suitor, they either set him a task that seems imposible to solve, or send him to a battle in which he is meant to perish. When the hero accomplishes the task and avoids destruction, the taskmaster simply demands something new without explaining why the first accomplishment is now no longer sufficient³⁹⁵.

³⁹³ Max Lüthi, *The European Folktale*, ed. cit., p. 28.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁹⁵ *Op. cit.*, p. 41,

Nada se pregunta porque la nueva tarea está totalmente aislada de la anterior. En el *Oliveros* ocurre algo análogo cuando el rey de Inglaterra pide al caballero castellano, vencedor del torneo, que antes de casarse con Helena, se quede un año en la corte. El proceso descrito es el mismo que el de la cita: el héroe ya cumplió con la tarea, pero se le impone algo más. No obstante, el episodio se adecua a lo caballeresco con dos notas específicas: primero, sí se da un explicación de la demora en dar el galardón “[...] que le ruego que quiera estar un año en mi corte porque conosca los cavalleros del reino”³⁹⁶, y Oliveros sí piensa que “le fazían agravio”³⁹⁷; segundo, ese plazo sirve para que el castellano desarrolle un mal de amores, contraviniendo totalmente los postulados del cuento folclórico. Como se ha visto hasta ahora, prácticamente todo el *Oliveros* está constituido por este tipo de mezclas entre un género y otro.

En cuanto a la precisión con la que ocurren las coincidencias en el relato, no son pocas: Oliveros y Talabot naufragan no lejos de la ciudad natal de éste; la ayuda que le promete el caballero desconocido al castellano llega en el momento justo para alcanzar a entrar al torneo; cuando Artús va en busca de su hermano los vientos lo arrojan precisamente a Irlanda, donde está preso; se indica que el de Algarbe no sabe el idioma local y que “la gente della entendía a él sino por señas”³⁹⁸, sin que esto obste para luego sustituir a Oliveros ante su nueva familia³⁹⁹; después de dejar malherido a Artús, Oliveros lo encuentra por azar. Como puede verse, por una parte, la conexión universal que postula el modelo del cuento folclórico sí está de manera constante en el texto y en algunos segmentos narrativos

³⁹⁶ *Oliveros de Castilla*, ed. cit., p. 232.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 233.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 272.

³⁹⁹ Desde luego, podría argumentarse que la lengua que no entiende Artús es el irlandés, pero que sabría inglés. De cualquier manera, contaría como una coincidencia que la nueva familia del castellano hablara una lengua que Artús también conociera.

relevantes. Por el contrario, la característica folclórica de los segmentos sueltos, no ocurre en el *Oliveros* debido a una cuidadosa redacción en la que se evitan. Hay elementos folclóricos que permanecen, mientras que otros han sido adecuados o eliminados.

En síntesis, los rasgos folclóricos se han adaptado al modelo caballeresco en una medida mucho mayor de lo que ocurre en el *Partinuplés*. Sin embargo, aún quedaba un resabio folclórico importante, de ahí la relativamente larga y detallada explicación en el epílogo, como una manera de encauzar una lectura del texto en la clave adecuada.

3.3. *Roberto el Diablo*

La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, texto mucho más breve que los otros revisados aquí, comienza con una parca introducción en la que se señala que cualquier pecador puede alcanzar el perdón si trabaja por ello. El duque Aubert de Normandía se casa, a petición de sus vasallos, con la hija del duque de Borgoña. Durante diecisiete años intentan infructuosamente tener descendencia. Logran engendrar en una ocasión en la que la duquesa ofrece el posible producto al diablo. Tras varias señales funestas, nace el niño, Roberto, quien muestra una indudable inclinación al mal, de manera que lo apodan Roberto el Diablo. Su padre intenta educarlo dándole un tutor, a quien el niño termina acuchillando. A los diecisiete años, su padre, por consejo de la madre, lo arma caballero. Hay un torneo en el que Roberto vence y después hace una carnicería hiriendo a todo mundo, huye, reúne a varios malvivientes con quienes se dedica a realizar toda clase de fechorías. Su padre envía mensajeros para decirle que desista de todo ello. Roberto les saca los ojos y los envía de vuelta. Con sus allegados se instala en una casa alejada. En alguna correría solitaria, Roberto encuentra siete ancianos ermitaños y los decapita. En ese momento cobra conciencia de lo que hace, busca respuestas a su mal comportamiento. Llega con su madre y ésta le cuenta lo

sucedido en su concepción. Se va a Roma para lograr el perdón del papa, no sin antes ir con sus allegados para convencerlos de cambiar de vida. Ante su negativa, Roberto los ejecuta. Ya en Roma, el papa le aconseja que vaya con un ermitaño. Lo hace, y a éste le es revelada la penitencia de Roberto: ir a Roma, fingirse loco y mudo; no hacer daño y comer sólo lo que pudiera arrebatar a los perros. En el cumplimiento de esto, Roberto llega a los palacios del emperador, quien lo acoge. Un almirante se rebela contra el emperador porque éste no quiso darle la mano de su hija muda. Comienzan las batallas y el soberano lleva la peor parte. Roberto recibe la orden divina de ayudarlo, junto con una montura y armas. La hija del emperador atestigua la transformación de Roberto, quien logra derrotar a las fuerzas del almirante y regresa discretamente a su lugar en palacio. El emperador se pregunta quién habrá sido aquel caballero y su hija intenta decírselo por señas, pero el emperador no lo cree. La encomienda, la transformación y la victoria de Roberto sobre las fuerzas rebeldes suceden una segunda y una tercera vez. Para esta última, el emperador ha encomendado que se siga al caballero misterioso. Uno de los soldados le da una lanzada al normando en un muslo, pero éste llega al palacio y se restaña la herida como puede. El soberano manda correr la voz de que el caballero que lo ayudó y está herido será recompensado con la mano de su hija y la mitad del imperio. El almirante se presenta y dice que él es quien ha ayudado al emperador. El ermitaño, mientras tanto, después de recibir la señal de que la penitencia de Roberto ha terminado, va a Roma a decírselo a éste. La hija del emperador recupera el habla milagrosamente y cuenta lo que ha hecho Roberto. Van a verlo y lo comprueban también con la coincidencia entre la lanza rota y un fragmento que el normando guarda. Informado de que su penitencia ha terminado, vuelve a hablar y pide licencia para salir de Roma, ya que espera una señal divina. El ermitaño le confirma que es deseo divino que se case con la hija del emperador. Roberto lo hace, pasa tres años en Roma, vuelve a Normandía porque le llega la

noticia de la muerte de su padre. Allí sofoca una rebelión. Mientras tanto, el almirante ha vuelto a rebelarse contra el emperador. Vuelve a Roma ya cuando el emperador ha muerto. Captura al rebelde, lo manda ejecutar, vive allí un tiempo, regresa a Normandía y tiene un hijo, Richarte, que con el tiempo se convierte en un famoso caballero. La obra se cierra con la muerte de Roberto.

Como se ha visto anteriormente, *Roberto el Diablo* ha sido tradicionalmente vinculado con la hagiografía. Esta apreciación es acertada; dentro del modelo folclórico de Lüthi, estaría clasificada como una leyenda de santos. La principal característica de este subgénero es el milagro: “its core is the miracle: it bears witness to the contact of holy persons with God and the supernatural”⁴⁰⁰. Por esta razón, *Roberto el Diablo* sería un texto que, aunque comparte elementos estilísticos con el cuento folclórico es, en esencia, radicalmente distinto en la forma en la que se enfoca lo sobrenatural, particularmente si se toma en cuenta lo esencial que es el milagro para las leyendas de este tipo. Una muestra de lo anterior es la misma introducción del relato, que insiste plenamente la virtud que puede alcanzar incluso el peor pecador por medio del arrepentimiento y de la gracia divina.

3.3.1. Unidimensionalidad

Desde las líneas introductorias se establece, como se ha mencionado, que el texto tendrá como eje central el arrepentimiento y la capacidad de que por medio de éste y del trabajo constante pueda lograrse el perdón divino. Lo sobrenatural es determinante en la historia y no tiene que buscarse en tierras lejanas. Como se recordará, en el cuento folclórico, la distancia entre el mundo cotidiano y el sobrenatural está marcada por la distancia geográfica,

⁴⁰⁰ Max Lüthi, *Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, trad. by Lee Chadeayne y Paul Gottwald, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 37.

mientras que en la leyenda local y en la de santos, lo extraordinario está cerca, es parte de la vida diaria, pero lo que se despliega es totalmente ajeno a los personajes, causa asombro, maravilla o temor, además de que no se circunscribe a un cuerpo de creencias específico y estructurado.

En *Roberto*, lo extraordinario es producto única y exclusivamente del sistema cristiano de creencias, como ocurre en la leyenda de santos. Más aún, la leyenda local “affirms a religion assertion, specifically by means of a miracle”⁴⁰¹; en este caso, toda la narración afirma la fe cristiana por medio de la conversión y el perdón a Roberto, a pesar de los crímenes cometidos.

Además de esta consigna de inicio, la relación unidimensional con lo sobrenatural es claramente distinta con respecto a la del cuento folclórico. Para comenzar, lo extraordinario no está en el mismo plano que el mundo cotidiano. Los prodigios narrados en *Roberto el Diablo* son claramente ajenos al contexto normal, son derivados de la intervención divina o la diabólica. Esto último también influye en otra característica del cuento folclórico: la total ignorancia y desinterés por saber de dónde proviene lo extraordinario. En esta obra queda muy claro que se conoce el sistema preternatural que desencadena las maravillas; es el postulado por las creencias cristianas.

Por otra parte, a diferencia del protagonista del cuento folclórico, que no tiene poderes especiales, Roberto es claramente un ser con habilidades fuera de lo común como se deja ver en los siguientes fragmentos: “En a la hora que ovo de nascer este niño, como se halla en las crónicas francesas, vino una niebla muy oscura que cobría toda la ciudad, que parecía media

⁴⁰¹ Max Lüthi. *Ibid.*, p. 43.

noche, y tronava y caían rayos [...] y duró esto quatro horas”⁴⁰²; “Y fue llevado el niño a baptizar, al qual ivan las gentes a ver por maravilla, porque de un día nascido parecía de un año”⁴⁰³; “Y quando ovo un año, andava y hablava tan bien como los otros niños de cinco años”⁴⁰⁴. Esta singularidad se refleja también en el torneo que se organiza años después, cuando Roberto “[...] en poco tiempo mató diez cavalleros [...] más ni por eso dejaba Roberto de herir a una parte y a otra”⁴⁰⁵. Si bien no se dice nada explícitamente acerca de la fuerza o habilidad en el torneo, se entiende que el joven normando es excepcionalmente capaz en las armas. Las condiciones de su nacimiento y su acelerado desarrollo físico son otro punto de divergencia con respecto al modelo folclórico, ya que, en estas narraciones, el héroe no tiene capacidades sobrenaturales.

En suma, a diferencia de lo que ocurre en el cuento folclórico, la unidimensionalidad en *Roberto* no existe: la prueba está en que debe pasar por un largo proceso para lograr reintegrarse a la gracia divina, debido a la separación existente. El héroe, además, sí tiene características bastante peculiares desde el nacimiento. Por último, sí se conoce cuál es el origen de lo maravilloso.

3.3.2. Linealidad

Una semejanza del héroe de cuento folclórico con Roberto es el hecho de que ambos siempre tienen motivaciones externas. No sólo él, también se deja entrever que los padres fueron

⁴⁰² *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed, Nieves Baranda, ed. cit., t. I., p. 552. Puede compararse esta escena con lo que afirma Axayácatl Campos García-Rojas en su artículo “‘Y la tierra tembló, y las rocas se partieron’: el cataclismo cósmico en la narrativa caballeresca hispánica”, en “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*”: *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVII)*, Lillian von der Walde, María José Rodilla, Alma Mejía, Gustavo Illades, Alejandro Higashi, Serafín González (eds.), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007, pp. 93-106. Para Campos García-Rojas, el cataclismo es una manera de subrayar que el héroe caballeresco es capaz de restablecer el orden a pesar de lo terrible de los fenómenos naturales. En el caso de *Roberto el Diablo*, es la Divinidad la que interviene a lo largo de la vida del héroe para restaurar el orden alterado.

⁴⁰³ *Idem.*

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 555.

manipulados para ofrecer al niño al diablo. Por ejemplo, el duque, durante una partida de caza, “[...] el enemigo de la humana generación [...] dejando el duque en el mal propósito y voluntad que oyestes, fue a la duquesa y turbóla”⁴⁰⁶. Roberto por su parte, sólo después de la decapitación de los ermitaños cobra conciencia de quién y qué es lo que ha hecho todo ese tiempo. Mientras cabalga espada ensangrentada en mano: “e como Roberto vio que todos huían dél, fue muy triste y se puso a pensar qué lo podría causar”⁴⁰⁷. Es claro que el normando no ha actuado por una motivación externa.

Otro elemento que comparte con el cuento folclórico es la ausencia de erotismo. Se casa con la infanta del emperador de Roma, pero a diferencia de Partinuplés, adolescente que se ocupa de placeres carnales con Melior, y con mayor diferencia con Oliveros, quien incluso se enferma de amor, Roberto sólo cumple con el rito porque es parte de los hechos que se le presentan: “[...] y díxole [el ermitaño] que Dios le mandava ir a Roma y que cassase con la hija del emperador, ca dellos descendería generación agradable a Dios”⁴⁰⁸. Roberto no sufre por su prometida ni cae arrebatado por la pasión, únicamente se nos indica que “dende a pocos días casó con la infanta”⁴⁰⁹. Ya se ha mencionado también que los hijos del héroe folclórico no suelen mencionarse. En el caso de Richarte, pareciera que se trata de un elemento similar al usado en los libros caballerías: pero que no corresponde al cuento folclórico: la continuación de la historia de acuerdo con una pauta de sustitución generacional.

De cualquier manera, estrictamente hablando, no hay ayudantes sobrenaturales en esta historia; esto, desde luego, se deriva del hecho de que quien ayuda al héroe es la

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 551.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 560.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 580.

⁴⁰⁹ *Idem.*

Divinidad. Por otra parte, Lüthi menciona que los ayudantes mágicos en realidad no se convierten en acompañantes reales del héroe, pues sólo aparecen cuando deben hacerlo⁴¹⁰. En el caso de Roberto, éste se encuentra todo el tiempo cercano ya al demonio, ya a la divinidad. Sus acciones no pueden deslindarse nunca de la influencia de ninguno de sus, llamémoslos así, ayudantes mágicos.

En síntesis, a pesar de que hay varios elementos en común con el cuento folclórico, la historia de Roberto tiene otra forma de relación con la realidad, característica de la leyenda de santos.

3.3.4. Aislamiento e interconexión universal

Uno de las muestras más claras del aislamiento de los elementos mencionado por Lüthi, es la manera en la que reconocen a Roberto. Parece de entrada una inconsistencia que la hija del emperador, a pesar de ser muda, no pueda encontrar alguna forma de comunicarse con su padre para decirle quién es el caballero misterioso que lo ayuda en las batallas. Sin embargo, el que la comunicación quede descartada hasta el momento preciso en que se necesita, muestra este aislamiento e independencia entre los sucesos de un cuento folclórico. Incluso que Roberto haya escondido el hierro que se le quedó incrustado después de la batalla, es un ejemplo de lo anterior, debido a que la infanta bien pudo mostrárselo a su padre y, sin embargo, no lo hace.

Pocos otros ejemplos de esta categoría están en el texto. Quizá precisamente porque pertenece a un género bastante inusual —la leyenda de santos— en el que “The entire tale is told for the sake of this miracle, to affirm an article of faith, convert heretics and strengthen

⁴¹⁰ *The European Folktale*, ed. cit., p. 17.

the true believers”⁴¹¹. En el caso de Roberto, el milagro es la redención de una persona totalmente devota del mal, una auténtica resurrección.

3.4. Consideraciones finales

En los tres textos revisados se han visto diversas actualizaciones de lo folclórico de acuerdo con las propuestas de Lüthi. Hay obras con un peso folclórico mayor como el *Partinuplés*, hasta otras en las que prima el modelo caballeresco, como el *Oliveros*, pasando por textos, como *Roberto el Diablo*, cuya filiación, a pesar de tener una raigambre eminentemente folclórica, es radicalmente distinta a la del cuento.

Las categorías de Lüthi, especialmente la unidimensionalidad, sirven de baremo adecuado para distinguir las particularidades de cada obra con respecto a lo que casi todos coinciden en señalar como un sustrato de la narrativa caballeresca breve: la presencia del folclor. Como se vio, sería difícil encontrar un texto de la narrativa caballeresca breve que excluyera otros modelos genéricos, como el caballeresco. Sin embargo, a lo largo de estas obras pueden notarse diversas formas de adaptar las características del cuento folclórico. En ocasiones sólo un personaje tiene las características descritas, mientras que el resto parece tener mayor profundidad y vida interior. En otras obras se divide lo caballeresco y lo folclórico en dos personajes casi geminados. Por último, un texto puede permanecer muy apegado al subgénero folclórico al que pertenece e incluir muy discretamente otro tipo de influencias, sin que sea afín necesariamente a lo que se conoce como cuento folclórico.

En los textos revisados la relación con lo preternatural fue un criterio que permitió delimitar las diferencias. El *Partinuplés* es totalmente unidimensional, muestra una relación con lo maravilloso de cercanía bastante natural. El *Oliveros*, por su parte, mezcla en su

⁴¹¹ Max Lüthi, *Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, op. cit., p. 41.

génesis tanto la unidimensionalidad como el intento de transformarla en algo cercano a la leyenda de santos. Por último, *Roberto el Diablo* es una obra de un género más puro —la leyenda de santos—, con características más definidas (la ligazón inmediata con un sistema de creencias estructurado, el cristiano, y una intención claramente edificante). Sin embargo, se trata de otro tipo de folclor. Las diversas interferencias de géneros, folclóricos o no, son una muestra de la cantidad de cambios e influencias que pueden sufrir los textos de manera diacrónica. En este sentido, el estudio de la narrativa caballeresca breve bien podría tomar parte de las herramientas teóricas presentadas en este trabajo.

Conclusiones

La presencia del folclor en la narrativa caballescica breve ha sido confirmada por diferentes investigaciones, tal como se ha visto en el primer capítulo de este trabajo. La manera en que se ha enfocado este fenómeno ha tenido una clara inclinación por los postulados de la escuela finesa, la que, como se recordará, enfatiza en el estudio de los motivos narrativos que componen los cuentos folclóricos. Si bien, el patente propósito inicial de este tipo de investigaciones fue delimitar los orígenes de cada versión de los cuentos estudiados, en la actualidad hay usos más fructíferos. Un ejemplo de estos usos son las investigaciones de Luna Mariscal, quien ha iluminado las estructuras subyacentes conformadas por los distintos motivos literarios. A este tipo de acercamientos se suman otro tipo de esfuerzos, como los de Lobato Osorio, quien con minuciosidad ha ido perfilando la importancia de la aventura, el caballero y las damas en la narrativa caballescica breve. Ambas investigadoras han delimitado con precisión diferentes aspectos de las obras que nos ocupan.

Desde luego, es esencial la propuesta de Víctor Infantes de percibir estos textos como parte de un género editorial, situación que explicaría la brevedad y heterogeneidad que los caracteriza.

Como es claro, una de las preocupaciones centrales en los estudios sobre la narrativa caballescica breve es la clasificación. La propuesta teórica de Max Lüthi pone énfasis en características discursivas en los cuentos folclóricos. Si estas obras breves tienen relación con el folclor, es razonable esperar que algunas de las características propuestas por el investigador suizo puedan ayudar a esclarecer algunos aspectos y rasgos de estas obras. El modelo formulado sobre el cuento folclórico y los rasgos que conforman éste —de los cuales se han utilizado aquí únicamente tres: la unidimensionalidad, la linealidad, y el aislamiento

y la conexión universal— permiten examinar cada una de las obras de la narrativa caballeresca breve con un sentido orgánico.

Por ejemplo, la relación con lo preternatural —en tanto otredad real o únicamente supuesta—, el carácter lineal de los vínculos del héroe con su entorno y otros personajes, así como la facilidad con la que distintos elementos de la narración se ensamblan o desensamblan para construirla, son indicadores de la presencia de las cualidades folclóricas de los textos de la narrativa caballeresca breve. En este sentido, es posible delimitar rasgos que pertenecen directamente a otro tipo de convenciones genéricas, concretamente, los libros de caballerías. Sin embargo, esta delimitación no se detiene en una especificación binaria del estilo libros de caballerías/cuentos folclóricos, sino que puede señalar rasgos de otros géneros folclóricos, como se ha visto con *Roberto el Diablo*. Expresado de otra manera, pueden señalarse vínculos puntuales y no únicamente con “el folclor”.

La principal característica de este enfoque es que es una herramienta para establecer la forma en que estas obras se auxilian de significantes ya establecidos, tales como los referentes caballerescos u otros géneros folclóricos, mientras que la base narrativa más frecuente es el cuento folclórico. Ayuda a entender cómo cada uno de los textos presenta una variedad de relaciones, alejamientos, modificaciones y familiaridades con este género, de manera que la narrativa caballeresca breve aparece como un muestrario de distintas fases en la evolución de los textos. En este trabajo se ha revisado, por ejemplo, cómo el *Partinuplés* tiene lazos más claros y fuertes con los elementos folclóricos, mientras que el *Oliveros* tiende totalmente hacia lo caballeresco —lo cual explicaría muchas de las características formales de este último, comenzando por su mayor extensión y el uso de recursos retóricos—. También sirve para delimitar la diferencia esencial de *Roberto el Diablo* con otras obras de la narrativa caballeresca breve, como ya había sido apuntado por otros investigadores.

Como ya se ha dicho, en este último caso, la relación con lo sobrenatural es la brújula que permite situar esta obra en una esfera folclórica distinta prácticamente desde el comienzo. Esta misma característica también sitúa a cada uno de los héroes en relación con el resto de los personajes de las historias. Partinuplés, en su relación con lo sobrenatural y su linealidad esencial, se distancia de otros personajes como Melior y Urracla. Roberto, inmerso en un mundo regido por el ámbito y valores cristianos, más que un héroe es un milagro andante. Oliveros, con la exposición constante de sus sentimientos, su capacidad para el planto y su *amor hereos* se encuentra en un mundo totalmente disímil del de Artús, personaje mucho más folclórico. Estos dos personajes pueden ser la sinécdoque de la narrativa caballescica breve, en la que todos los textos tienen un grado desigual de relación con el cuento folclórico.

Desde luego, con este acercamiento no se pretende sustituir o enmendar (*omen absit*) las investigaciones descritas en el capítulo segundo y al principio de estas conclusiones. Por el contrario, confirman muchos de los hallazgos de aquellos investigadores y se conectan algunos puntos dispersos, como —si se permite la comparación— las estrellas en una constelación. Las observaciones sobre el nacimiento del héroe, el peso de las aventuras, la magia y lo sobrenatural en relación con los protagonistas, los usos de la retórica y su desigual distribución, segmentos narrativos sueltos en las obras, entre otros rasgos, quedan un poco más organizados con auxilio del modelo de Lüthi, al menos en las obras que se abordaron en este trabajo.

Caben otras preguntas, desde luego. ¿Cómo es el resto de las obras de la narrativa caballescica breve en relación con la unidimensionalidad, la linealidad y el aislamiento y la conexión universal? Si se examinaran todas estas obras con los parámetros mencionados, ¿se encontraría mayor uniformidad en la relación con el cuento folclórico que entre las obras estudiadas aquí?, ¿habría una prevalencia de otros subgéneros como la leyenda local o la de

santos?, ¿en la evolución a la prosa de cordel perviven los rasgos folclóricos o los caballescicos? Si estas preguntas tienen alguna relevancia, puede ser una señal de que el enfoque propuesto va más allá de una mera curiosidad teórica, cuyos resultados pueden ser provechosos y proponen una nueva vía de conocimiento de este material.

Obras citadas

Aarne, Antti, *The Type of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Traducida y aumentada por Stith Thompson, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1987.

Agúndez García, José Luis, “Cuentos populares andaluces (VI)”, *Revista de Folklore*, 232 (2000), pp. 111-123.

Aína Maurel, Pablo, *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza: 2012.

Alvar, Carlos, “Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)”, en *De la literatura caballeresca al Quijote*, Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 13-58.

_____, “Amis y Amiles: la difusión de un tema medieval en España”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 32 (2010), pp. 15-33.

_____, “La larga historia de ‘Los dos hermanos’ y ‘El servidor leal’. A propósito de *Oliveros de Castilla*”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 53-82.

_____, “Textos hagiográficos polifónicos”, en *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Juan Paredes (ed.), Universidad de Granada, Granada, 2012, pp. 35-46.

_____, “Oliveros: auge y ocaso de un héroe”, *Svmma*, 4 (2014), pp. 7-38.

_____ y José Manuel Lucía Megías, “Los libros de caballerías en la época de Felipe II”, en *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.), Castalia, Madrid, 2000, pp. 26-27.

_____ y Hugo Oscar Bizzarri, *Amís y Amiles: cantar de gesta francés del siglo XIII y textos afines*, Brepols, Turnhout, 2010.

Balmaseda Maestu, Enrique, “Motivos folclóricos en la estructura de *El conde Partinuplés*”, *Berceo*, 114-115 (1988), pp. 7-27.

Baranda, Nieves, “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve”, en María Eugenia Lacarra (ed.). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp.183-191.

_____, “La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. I. Las historias caballerescas breves”, *Romanistisches Jahrbuch*, 45 (1994), pp. 272-294.

_____, “Las historias caballerescas breves”, *Anthropos*, Número monográfico: Literatura popular, 166-167 (1995), pp. 47-50.

_____, “La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco”, *Voz y Letra*, 7, 2 (1996), pp. 159-178.

_____, ed. *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995.

_____, introd., *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, T.1, pp. XXIX-LIII.

_____, “Transformarse para vivir: de *roman* medieval a historia de cordel decimonónica”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham 1995*, Aengus M. Ward (ed.), The University of Birmingham. Department of Hispanic Studies, Birmingham, 1998, v. 1, pp. 68-76.

_____ y Víctor Infantes, “Historias caballerescas breves”, en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, José Manuel Lucía Megías (coord.), Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008, pp. 251-253.

Ben-Amos, Dan, “Toward a Definition of Folklore in Context”, *The Journal of American Folklore*, 84. 331 (1971), p. 3-15.

_____, “Introduction”, en *Folklore Genres*, Dan Ben-Amos (ed.), University of Texas Press, Austin, 1975, pp. IX-XXXLV.

_____, “Foreword”, en Max Lüthi. *The European Folktale. Form and Nature*, trans. by John D. Niles. Indiana University Press, Bloomington, 1982, pp. VII-XIII.

_____, “A Definition of Folklore: A Personal Narrative”, *Studies in Oral Folk Literature*, 3 (2014), pp. 10-28.

Bohigas Balaguer, Pedro, “La novela caballeresca, sentimental y de aventuras”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1953, pp. 189-200.

Brandenberger, Tobias “Historias caballerescas breves”, en *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Verbum, Madrid, 2013, pp. 255-260.

Bronner, Simon J., “Toward a Definition of Folklore in Practice”, *Cultural Analysis*, 15,1(2016), pp. 6-27.

Bueno Serrano, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, dir. Juan Manuel Cacho Bleuca, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2007. Los libros son el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián*, el *Florisando*, el *Palmerín de Olivia*, el *Primaleón*, el *Lisuarte de Grecia*, y el *Floriseo*.

_____, “El combate individual en los libros de caballería a la luz de sus motivos”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 33 (2011), p. 175.

_____, “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 83-108.

Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico y cortesano*, Cupsa-Universidad de Zaragoza, Madrid, 1979.

_____, “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en *Formas breves del relato*, Casa de Velásquez-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 35-53.

_____, “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: La memoria de Román Ramírez”, en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»)*. *Poética, lectura, representación e identidad*, Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, y María Sánchez Pérez, (eds.), Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2002, pp. 27-53.

_____, “De la *Histoire D’ Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: Tradiciones y contextos históricos”, *Medioevo Romanzo*, 30,2 (2006), pp. 349-370.

_____, “La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: El *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)”, *Letras*, 50-51, (2004-2005), pp. 51-80.

_____, “Novelas de caballerías”, en *Orígenes de la novela. Estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria-Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2007, pp. 133-223.

Calvo González, María José, *Novelas caballerescas en castellano y en neerlandés de finales de la Edad Media: contexto histórico-cultural y análisis comparativo*, tesis doctoral, dir. Luis A. Acosta Gómez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

Camarena Julio y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995

_____, y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997.

Campos García-Rojas, Axayácatl, “ ‘Y la tierra tembló, y las rocas se partieron’: el cataclismo cósmico en la narrativa caballeresca hispánica”, en “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*”: *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVII)*, Lillian von der Walde, María José Rodilla, Alma Mejía, Gustavo Illades, Alejandro Higashi, Serafín González (eds.), México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2007, pp. 93-106.

Caravantes, Carlos, “Folklore e institucionalización”, *Revista Española de Antropología Americana*, 14 (1984), pp. 165-173

Carmona Fernández, Fernando, “Pervivencia literaria del mito demoníaco: los hijos del diablo”, en *Europa y sus mitos*, Fernando Carmona Fernández y José Miguel García Cano (coords.), Universidad de Murcia, Murcia, 2004, pp. 31-53.

Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 316-331.

Carranza, Claudia, “Roberto el Diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII”, *eHumanista*, 22 (2012), pp. 407-428.

Castro García, Ricardo, “Los significados de lo demoníaco: abstracciones del mal en la narrativa de *Roberto el Diablo*”, *Medievalia*, 48 (2016), pp. 157-169.

Chevalier, Máxime, “El público de las novelas de caballerías”, en *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976, pp. 65-103.

_____, “Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro”, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 5-11.

Cooper-Deniau, Corinne, “Le diable au Moyen Âge, entre peur et angoisse. Le motif de l'enfant voué au diable at la légende de Robert le diable”, *Travaux de Litterature*, 16 (2003), pp. 27-46.

Corfis, Ivy A., *La historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarve [Burgos 1499]: from Romance to Chapbook: The Making of a Tradition*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1997.

Corfis, Ivy A., *Text and Concordance of Historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarbe, Burgos, 1499*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1996.

Cortés Hernández, Santiago, “De *Roberto el Diablo* a *Hellboy*: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic”, *Revista de Literaturas Populares*, 8,2 (2008), pp. 376-410.

D'Agostino, Alfonso, “Il patto col diavolo nelle letterature medievali: elementi per un'analisi narrativa”, *Studi Medievali*, 45,2 (2004), pp. 699-770.

Deyermond, Alan y Margaret Chaplin, “Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic”, *Philological Quarterly*, 51 (1972), p. 36-53.

_____, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43(1975), p. 236.

Duce García, Jesús, "Los ciervos en la literatura caballerescas hispánica", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval. Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005*, Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), Universidad de León, León, 2007, v. 1, pp. 501-510.

Dundes, Alan, "What is Folklore?", en *The Study of Folklore*, Alan Dundes (ed.), Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1965, pp. 1-3.

_____, "The Study of Folklore in Literature and Culture: Identification and Interpretation", en *Analytic Essays in Folklore*, Mouton, The Hague, 1975, pp. 28-34.

_____, "Folklore as a Mirror of Culture", en Alan Dundes, *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, ed. e introd., Simon J. Bronner, Utah University Press, Utah, 2007, pp. 53-66.

Durán, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, Gredos, Madrid, 1973.

Eisenberg, Daniel, "A Typical Romance of Chivalry", en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, pp. 55-74.

El conde Partinuplés (Burgos, Juan de Junta, 1547), transcripción de Clara Monzó, *Tirant*, 16 (2014), pp. 409-468.

El conde Partinuplés, Roberto el Diablo, Clamades y Clarmonda, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Espasa-Calpe, Madrid, 1944.

Fernández Rivera, Enrique, "Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado", *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 119-142.

Ferrario de Orduna, Lilia Elda, "Paradigma y variación en la literatura caballerescas castellana", en *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballerescas castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Lilia Elda Ferrario de Orduna (ed.), Reichenberg, Kassel, 1992, pp. 189-212.

_____, "Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literatura caballerescas a mediados del siglo XVI", en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 20-24 de julio de 1999*, Christoph Strosetzki (coord.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1999, pp. 540-551.

Ferreras, Juan Ignacio, "La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)", en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, Gredos, Madrid, 1986, v. 3, pp. 121-141.

Fogelquist, James Donald, *El Amadís y el género de la historia fingida*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.

Francomano, Emily C., “Manuscript Matrix and Meaning in Castilian and Catalan Anthologies of Saints’ Lives and Pious Romance”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 81,2 (2004), pp. 139-153.

Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Frontón, Miguel Ángel, *La “Historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe”*: edición y estudio, memoria de Licenciatura de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Madrid, 1986.

_____, “Del *Oliver de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballeresca”, *Criticón*, 46 (1989), pp. 63-76.

_____, “La difusión del *Oliveros de Castilla*. Apuntes para la historia editorial de una historia caballeresca”, *Dicenda*, 8 (1989), pp. 37-51.

Gayangos, Pascual de, “Discurso preliminar”, en *Libros de Caballerías*, Atlas, Madrid, 1963 [1857], pp. III-LXII.

Gil-Albarellos, Susana, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio-Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.

Goldberg, Harriet, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, 1998.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 482-501.

_____, “*Libro del conde Partinuplés*”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1724-1734.

_____, “*Oliveros de Castilla*”. *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, t. 2, pp. 1706-1716.

_____, “*Roberto el Diablo*”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1748-1755.

_____, “Las ‘Crónicas caballerescas’: los caballeros épicos”, en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1774-1794.

_____, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Cátedra, Madrid, 1999. Y también “Las ‘Historias

caballerescas’.” *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Cátedra, Madrid, 2012, t. 2, pp. 1681-1773.

González, Javier Roberto, “Amadís/Galaor: Los dos hermanos a la luz de las leyes épicas”, *Revista Chilena de Literatura*, 44 (1994), pp. 53-71.

Green, Ray James, “La forma de la ficción caballerescas”, en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Toronto, 22 -26 de agosto de 1977*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto, 1980, p. 353-355.

Guerreau-Jalabert, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIIe –XIIIe siècles)*, Droz, Ginebra, 1992.

Guijarro Ceballos, Javier, “La huerta deleitosa del *Libro Segundo de don Clarián* (1522) y otros jardines y banquetes mágicos caballerescos”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54,1 (1999), pp. 239-267.

Hernández Fernández, Ángel, “Hacia una poética del cuento folclórico”, *Revista de Literaturas Populares*, 6.2 (2007): pp. 371-392.

Hernández Vargas, Jaime, “ ‘Quando la infanta vio tal entremés nos pudo tener la risa’: entremeses de banquetes y fiestas en algunos textos caballerescos españoles”, *Medievalia*, 38 (2006), pp. 44-56.

Herrán Alonso, Emma, “*Amicus* o la historia de la amistad verdadera. Otro testimonio peninsular”, *Hispanic Review*, 71,4 (2003), pp. 549-563.

Herrán Alonso, Emma, “Una de esas ‘Otras cosillas que también se han de tener en la librería’: *La Historia de Amic y Meliz*”, Sevilla, Juan Cromberger, 1531”, *Criticón*, 108 (2010), pp. 143-155.

Heusch, Carlos, “La translation chevaleresque dans la Castille médiévale: entre modélisation et stratégie discursive (à propos de Esc. h-I-13)”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 28 (2005), pp. 93-130.

Historias del caballero Clamades y del rey Canamor, Ed. Fernando Gutiérrez, s/e, Barcelona: 1957.

Holbek, Bengt, *Interpretation of the Fairy Tales: Danish folklore in European Perspective*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1987.

Infantes, Víctor, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989).

_____, “La narrativa caballerescas breve”, en María Eugenia Lacarra (ed). *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 165-181.

_____, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124; y “La narración caballerescas breve”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, María Eugenia Lacarra (ed.), Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991., pp. 165-181.

_____, “El género editorial de la narrativa caballerescas breve”, *Voz y Letra*, 7, 2 (1996), pp. 127-132.

_____, “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 *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Ignacio Arellano, María del Carmen Píñillos, Frederic Serralta y Marc Vitse (eds.), GRISO-LEMSO, Toulouse-Pamplona, 1996, v. 3, 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 *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995*. Jules Whicker (ed.), University of Birmingham, Birmingham, 1998, v. 2, 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 *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1998, v. 2, 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 *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*. Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Asociación Internacional de Hispanistas-Castalia-Fundación Duques de Soria, Madrid, 1998, v. 3, pp. 641-654.

_____, “La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones”, en *La invención de la novela: seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez. Noviembre 1992 - junio 1993*, Jean Canavaggio (coord.), Casa de Velázquez, Madrid, 1999, pp. 13-48.

_____, “Las historias caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión. Toledo, 1480-1518”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, v. 1, pp. 303-316.

_____, “Les littératures de large circulation en Espagne du XVe au XVIIIe siècle”, en *La Bibliothèque Bleue et les littératures de colportage. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École*

nationale des chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999), Thierry Delcourt y Élisabeth Parinet (cords.), École des chartes-La Maison du Boulanger, Paris-Troyes, 2000, pp. 211-220.

_____, “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 *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Christoph Strosetzki (ed.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2001, v. 3, pp. 730-736.

_____, “Nominal las caballerías o de la titulación de un género”, en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*. Javier Gómez Montero y Bernhard König (dirs.), Folke Gernert (ed.), Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas-Kiel: Centro de Estudios sobre el Renacimiento Español de la Universidad de Kiel, Salamanca, 2004, pp. 35-51.

_____, “Tipología de la enunciación literaria de la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (vi)”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main-Madrid, 2004, v. 2, pp. 1059-1071.

_____, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.

Jakobson, Roman y Petr Bogatyrev, “Folklore as a Special Form of Creation” en Roman Jakobson, *Selected Writings*, trans. by John M. O’Hara, introd. Felix J. Oinas, Mouton, La Haya, 1966, v. 4. pp. 1-15.

Keller, John E., “El cuento folklórico en España e Hispanoamérica”, en Dennis P. Seniff (ed.), *Collectanea Hispanica: Folklore and Brief Narrative Studies*, Juan de la Cuesta, Newark, pp. 1-14

La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. 1, pp. 545-584.

La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo (compuesta por Juan de la Puente, Barcelona, Antonio Lacaballería, 1683), transcripción de Andrea Sancho Montagud, *Tirant*, 15 (2013), pp. 331-352.

La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo, hijo del Duque de Normandía, el cual después fue llamado hombre de Dios (1683). *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines; Extravagantes; Glosario; Variantes; Correcciones; Índices*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly-Baillié e hijos, Madrid, 1908, pp. 405-421

La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús Dalgarbe, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Austral, Buenos Aires, 1943.

La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. I, pp. 179-313.

Lacarra, María Jesús, “*Tipos y motivos folklóricos en la literatura medieval española: ‘La disputa de los griegos y los romanos’ entre la tradición oral y la escrita*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena*, Margarita Freixas (ed.); Silvia Iriso Ariz (aut.), Laura Fernández (col.), Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2000, t. 2, pp. 1039-1050.

Lalomia, Gaetano, “ ‘Y su vista era para espantar todos los hombres del mundo’. La descrizione del mostro nell’*Oliveros de Castilla*”, *Le forme e la storia*, 10,1 (2017), pp. 99-111.

Lauer, A. Robert, “*La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo y sus transmutaciones literarias hispánicas*”, en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Mariela Insúa, Lygia Rodrigues y Vianna Peres (eds.), Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Navarra-Madrid-Frankfurt, 2009, pp. 167-180.

Lendo, Rosalba, “La evolución de la novela artúrica francesa”, *Anuario de Letras Modernas*, 11 (2002-2004), pp. 13-22.

Libro del conde Partinuplés, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995, t. I, pp. 315-415.

Libro del esforçado cauallero Conde de Partinuplés, que fue emperador de Constantinopla, ed. Adolfo Bonilla San Martín, Bailey-Bailliére e hijos, Madrid, 1908, pp. 575-615.

Libros de caballerías (Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarbe y La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo), ed. Alberto Blecua, Juventud, Barcelona, 1969.

Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines; Extravagantes; Glosario; Variantes; Correcciones; Índices, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Bailly-Bailliére e hijos, Madrid, 1908

Lobato Osorio, Lucila, *El narrador y su funcionamiento en tres relatos caballerescos del siglo XVI: Clamades y Clarmonda, El conde Partinuplés y Tablante de Ricamonte*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

_____, *Caracterización del caballero en cinco relatos caballerescos del siglo XVI: “Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe”, “El rey Canamor”, “París y Viana”, “Enrique Fijo de Oliva” y “La Poncella de Francia”*, tesis de doctorado, dir. Aurelio González, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

_____, “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, 11 (2008), pp. 67-88.

_____, “Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: características persistentes del personaje protagonista”, *Destiempos.com*. Dossier de caballerías, Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso (eds.), 23 (2009-2010), pp. 379-402.

_____, “Caballeros enfermos de amor: Amadís de Gaula y Oliveros de Castilla”, *Tirant*, 15 (2012), pp. 113-133.

_____, “La función de la aventura novelesca en la articulación del género caballeresco breve”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), El Colegio de México, México, 2013, pp. 475-490.

_____, “La función de la aventura novelesca en la articulación del género caballeresco breve”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*, Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, y Carlos Rubio Pacho (eds.), El Colegio de México, México, 2013, pp. 475-490.

_____, “El episodio de la dueña dolorida a la luz del género caballeresco breve”, *Lingüística y Literatura*, 67 (2015), pp. 55-74.

_____, “La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa”, en *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, M. Haro Cortés (ed.), Universitat de València, Valencia, 2015, v. 2, pp. 533-548.

_____, “Fusión y adaptación de una estructura milenaria: la narración geminada de aventuras en las historias caballerescas de enamorados”, *Tirant*, 19 (2016), pp. 67-84.

_____, “*París y Viana*, el menoscabo de la figura del caballero novelesco y el protagonista de la doncella: otra mirada a las historias caballerescas del siglo XVI”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), El Colegio de México, México, 2017, pp. 366-380.

Lozano-Renieblas, Isabel, “El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Castalia, Madrid, 2000, v. 1, pp. 161-167.

Lucía Megías, José Manuel, “Crítica textual e imprenta. 1. Reflexiones textuales al hilo de una nueva edición”, *Incipit*, 17 (1997), pp. 47-81.

_____, “Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco”, *Tirant*, 1 (1998), s/p.

_____, “*Oliveros de Castilla*” (*Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499*). *Guía de lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998.

_____, *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero y Ramos, Madrid, 2000.

_____, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001.

_____, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, *Edad de Oro*, 23 (2002), pp. 25-32.

_____, “Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla”, en *Amadís y sus libros: 500 años*, Aurelio González y Axayácatl Campos García-Rojas (eds.), El Colegio de México, México, 2009, pp. 13-53.

Luna Mariscal, Karla Xiomara, “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”, en *De la literatura caballerescas al Quijote*, Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), Ana Carmen Bueno Serrano, Patricia Esteban Erlés y Karla Xiomara Luna Mariscal (eds.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007, pp. 347-359.

_____, “La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)* Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), Universidad de León, León: 2007, pp. 707-805;

_____, “El gigante ausente: transformación y pervivencia de un tema literario en las historias caballerescas breves,” en *Temas, motivos y contextos medievales*, Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, pp. 45-59.

_____, “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en *Amadís de Gaula: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, José Manuel Lucía Megías, M^a Carmen Marín Pina (eds.), Centro de Estudios Cervantinos-Alcalá de Henares, Madrid, 2008, pp. 457-467.

_____, “Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 33 (2010), pp. 127-154.

_____, “De la metodología o la pragmática del motivo en el *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 127-135 [http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume16/7%20ehumanista%2016.luna_mariscal.pdf], consultado el 9 de agosto de 2018.

_____, “Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del siglo XVI”, en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio

González (eds.), *El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana*, México, 2010, pp. 313-325.

_____, “De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves”, *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes, Regards médiévaux sur la femme, 1: ordre et transgression*, 12 (2011): [http://atalaya.revues.org/733], consultado el 9 de agosto de 2018.

_____, “Crítica literaria y configuración genérica de las *Historias caballerescas breves*”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 187-215.

_____, “Hacia una tipología del personaje femenino en las historias caballerescas breves”, en *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), Universidad de Murcia, Murcia, 2012, pp. 601-611.

_____, “La concepción y el nacimiento del héroe (T500-599): un motivo con variaciones”, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 169-186.

_____, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013 [edición electrónica].

_____, “Bibliografía de las historias caballerescas breves (1995-2015)”, *Tirant*, 18 (2015), pp. 317-360 [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.18/Art.4_Luna.pdf], consultado el 9 de agosto de 2018.

_____, “Cervantes, lector de narraciones breves, y las *Novelas Ejemplares*”, en *Las “Novelas Ejemplares”: texto y contexto (1613-2013)*, Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.), El Colegio de México, México, 2015, pp. 207-228.

_____, Presentación del número monográfico: “Las historias caballerescas breves: confines genéricos y motivos literarios”, *Tirant*, 19 (2016), pp. 5-14.

_____, “Motivos literarios de la sociedad en las historias caballerescas breves”, *Historias Fingidas*, 5 (2017), 47-72 [http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/index.php/hf/article/view/69/111], consultado el 9 de agosto de 2018.

_____, *El motivo literario en “El Baladro del sabio Merlín” (1498 y 1535). Con un índice de motivos de “El Baladro del sabio Merlín” (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535)*, El Colegio de México, México, 2017.

Lüthi, Max, *Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, trad. by Lee Chadeayne y Paul Gottwald, Indiana University Press, Bloomington, 1976.

_____, *The European Folktale. Form and Nature*, trad. by John D. Niles, Indiana University Press, Bloomington, 1982.

_____, *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*. Trad. by Jon Erickson. Indiana University Press, Bloomington, 1987.

Marín Pina, María Carmen, “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco”, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.

Martín Lalanda, Javier, “Temas y motivos de origen maravilloso en Feliciano de Silva: La ‘Parte tercera de la crónica de Florisel de Niquea’ (Sevilla, 1546)”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54,1 (1999), pp. 217-238.

Maulu, Marco, “Tradurre nel Medioevo: sulle origini del ms. Escorialense h-I-13”, *Romania*, 126,1-2 (2008), pp. 174-234.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 2ª ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961.

Montaner Frutos, Alberto, (“*Oliveros de Castilla* y la piedra filosofal”, en *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*, Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, v. 3, pp. 15-35.

Morales, Ana María, “Lo maravilloso en el *Libro del conde Partinuplés*”, *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 2,2 (2004), pp. 7-25.

Mussons, Ana María, “*La istoria de Amich e Melis*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, v. 2, pp. 725-735. Ventura de la Torre Rodríguez, “La leyenda de *Amicus et Amelius* en el *Libro de los Siete sabios de Roma*”, *Revista de Literatura*, 56,111-112 (1994), pp. 5-22.

Navarro Hernández, Emilio Enrique, “Caballero a su pesar: una variante del discurso de las armas y las letras en *Roberto el Diablo*”, *Destiempos.com*. Dossier de caballerías, Lillian von der Walde Moheno y Mariel Reinoso (eds.), 23 (2009-2010), pp. 403-417.

_____, “La recreación del pecado original en *Roberto el Diablo*”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), El Colegio de México, México, 2017, pp. 381-391.

Ölrik, Axel, “Epic Laws of Folk Narrative”, en *The Study of Folklore*, Alan Dundes (ed.), Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1965, pp. 129-141.

Païret, Ana, “*Aventures péninsulaires d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe*”, en *Relações Literárias Franco-peninsulares. Colóquio Internacional. Universidade do Algarve, 24-26 de Novembro de 2003*, Ana Clara Santos (coord.), Edições Colibri-Universidade do Algarve, Lisboa, 2005, pp. 151-159.

Paredes Monleón, Libertad, “Resonancias eróticas del *Libro del conde Partinuplés* en *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas”, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*. Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), El Colegio de México, México, 2017, pp. 393-409.

Pasquali, Costanza, “Il bagno di sangue risanatore nella legenda di Amico e Amelio”, *Lares*, 19(1953), pp. 25-36.

Pedrosa, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Laberinto, Madrid, 2004.

Prat Ferrer, Juan José, “Sobre el concepto de folklore”, *Oppidum*, 2 (2006), pp. 229-248.

Propp, Vladímir, *Theory and History of Folklore*, trans. by Ariadna Y. Martin y Richard P. Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

_____, *Morfología del cuento*, 7ª ed., Colofón, México, 1999.

_____, Vladímir, *Raíces históricas del cuento*, 3ª ed., Colofón, México, 2000.

Requena Pineda, Susana, “Historia de la transmisión de las versiones castellanas y catalanas de *El conde Partinuplés*. Estado de la cuestión”, en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*. Santiago Fortuño Lloréns y Tomás Martínez Romero (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 1999, v. 3, pp. 221-230.

Requena Pineda, Susana, “La pareja Partinuplés-Melior y la doble perspectiva en *El Conde Partinuplés*”, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Rafael Beltrán (ed.), Universitat de València, València, 1998, pp. 235-246.

Rey Hazas, Antonio, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.

Robaud, Sylvia, “Los libros de caballerías”, en “Estudio preliminar”, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999, pp. CV-CXXVIII.

Rodríguez Velasco, Jesús, “Las narraciones caballerescas breves de origen románico”, *Voz y Letra*, 7,2 (1996), pp. 133-158.

_____, “La literatura popular como literatura menor (narrativa)”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro Manuel Cátedra (dir.), Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2006, pp. 641-654.

_____, “Teoría de la fábula caballerescas”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”): poética, lectura, representación e identidad*. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2007, pp. 346-357.

Rosenberg, Bruce A., "Folklore Methodology and Medieval Literature", *Journal of the Folklore Institute*, 13,3 (1976), pp. 311-325.

Rubio Pacho, Carlos, "'Bien tuviera el corazón duro si con ella no llorara': la Retórica del Llanto en el *Oliveros de Castilla*", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Patrizia Botta (ed.), Aviva Garribba (coord.), Bagatto Libri, Roma, 2012, pp. 322-329.

_____, "La retórica del llanto en el *Oliveros de Castilla* II: los discursos", en *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. Lênia Márcia Mongelli (ed.), Humanitas, São Paulo, 2012, pp. 169-178.

Salido, Rubén M., "La 'Historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarbe'", *Una Introducción con análisis literario, dos ediciones: normalizada y diplomática*, tesis de maestría, dir. Anthony Cardenas-Rotunno, University of New Mexico, New Mexico, 2014 [http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=span_etds], consultado el 9 de agosto de 2018.

Sánchez Martí, Jordi, "La historia de Amicus y Amelius en Cataluña: el *Eximpli e miracle dels dos leals amichs Amich y Meliç*", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, v. 2, pp. 1603-1610.

Sánchez Martí, Jordi, "**La llegenda d'Amich i Mèliç: una versió secular**", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 1999, v. 3, pp. 373-438.

Seidenspinner-Núñez, Dayle, "Symmetry of Form and Emblematic Design in *El conde Partinuplés*", *Romance Quarterly*, 30,1 (1983), pp. 61-76.

Serrano Poncela, Segundo, *Literatura y subliteratura*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Smith, Richard Taylor, *The "Partinuples, Conde de Bles"*. *A Bibliographical and Critical Study of the Earliest Known Edition, its Sources and Later Structural Modifications*, tesis de doctorado, Universidad de California, 1977.

Spaccarelli, Thomas D., *A Medieval Pilgrim's Companion: Reassessing "El Libro de los Huéspedes" (Escorial Ms.h.I.13)*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1998.

Thompson, Stith, *El cuento folclórico*, trad. Angelina Lemmo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972.

Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature. A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myth, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1966, 6 vols.

Thoms, Wiliams, “Folklore”, en *The Study of Folklore*, Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1965, pp. 4-6.

Tobar, María Luisa, “*Roberto el Diablo*. Teatralización de la novela”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro)-Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, v. 2, pp. 385-394.

Utley, Francis Lee, “Folk Literature: An Operational Definition”, en *The Study of Folklore*, Alan Dundes (ed.), Prentice-Hall, Nueva Jersey, 1965, pp. 7-24.

Vizcaíno, Rodrigo, “*Ami et Amile e La Historia de los nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d’Algarve*: unha análise comparativa”, *Revista de Literatura Medieval*, 20 (2008), pp. 149-175.

_____, “La amistad en *Oliveros de Castilla y Artus d’Algarve*”, en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejido y José Roso Díaz (eds.), Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009, pp. 545-552.

Webber, Ruth House, “La narrativa medieval: consideraciones estructurales”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Rhode Island, 22-27 de agosto de 1983*, eds., Aron David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, Istmo, Madrid, 1986, v. 2, pp. 715-722.

Zubillaga, Carina, “La inmensidad de los mundos ficcionales en la compilación de un códice medieval: ms. Escorialense h-I-13”, *Letras*, 52-53 (2006), pp. 316-323.

_____, (ed.), *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13). Estudio y edición crítica*, Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, 2008.