

PROSIFICANDO LA CABALLERÍA: DE LOS CANTARI AL LIBRO DE CABALLERÍAS

BERNHARD KÖNIG
(Universidad de Colonia)

MÁS de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños» hallaron el cura y el barbero en la librería del ingenioso hidalgo, cuando la sobrina les entregó la llave para abrir el aposento¹. Sabemos que el primero de estos libros «que maese Nicolás le dio en las manos» al licenciado fue —«parece cosa de misterio esta», comenta el sacerdote— *Los cuatro de Amadís de Gaula*; y más curioso aún: «se le otorga la vida», es decir, no se le condena a ser quemado, por ser libro artísticamente logrado; en palabras de Cervantes: «como a único en su arte».

Siguen, con menos éxito, las *Sergas de Esplandián*, el *Amadís de Grecia* y muchos otros que están a su lado y que todos «van al corral», o casi todos, porque algunos merecen elogios, como *Tirante el Blanco*, y a otros se les concede un plazo, como a *Don Belianís* y, poco tiempo antes, al *Espejo de cavallerías*. En cuanto a este último y a sus personajes principales, el cura está «por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto». Esas mismas relaciones con la poesía caballeresca italiana dan motivo a Daniel Eisenberg de excluir el *Espejo de cavallerías* de su reciente *Bibliografía de los libros de cavallerías castellanos*² (así como el *Libro de Morgante* y el *Renaldos de Montalván* con la *Trapesonda*, que es su libro tercero y con el *Baldo*, que es el cuarto del ciclo). Pero, ¿es verdaderamente justificada esta

¹ Cito el archiconocido capítulo del escrutinio por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Editorial Crítica, 1998, págs. 76-87.

² Daniel Eisenberg & M^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de cavallerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

decisión de Eisenberg? Por supuesto que no lo es. No lo es, porque para un lector contemporáneo como Don Quijote no existen dos (o más) clases de libros de caballerías según el origen de su argumento y sus personajes. Los libros de procedencia italiana —según la definición del cura son «los (...) que tratan destas cosas de Francia»— se hallan en la biblioteca de Don Quijote, sin la más mínima separación material (como sería: otro estante, otro armario, otra pared); y es que tienen su puesto exactamente entre los *Amadises* y los *Palmerines*. Lo que sí hay es una neta separación de dos tipos de libros de caballerías, sobre lo que se habla por primera vez al tomar el barbero el *Espejo de caballerías*: estos dos tipos son las obras en prosa de un lado y, del otro lado, las obras en verso. Estas últimas, que forman parte de la poesía épica, tienen su valor en la forma y dicción poética que está íntimamente ligada a la lengua en la cual están escritas. Por tanto son intraducibles, y sería una tontería o, más bien, un pecado querer traducirlas. Eso por lo menos es válido para el *Orlando furioso* de Ariosto, si queremos dar crédito al cura (quien podría, desde luego, tener otras razones para decir a maese Nicolás el cual tiene aquella obra en italiano, «mas no le entendi[e]», que no «fuera bien que vos le entendiérades»). Critica severamente el cura al capitán Jerónimo de Urrea por haberse empeñado en la traducción del *Furioso*: «le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento».

Sigue el escrutinio hasta que el cura, cansado ya de ver tantos libros de caballerías, «mandó al ama que tomase todos los grandes y diese con ellos en el corral». Claro que para el barbero persiste un problema: «pero ¿qué haremos destes pequeños libros que quedan?». «Estos —dijo el cura— no deben de ser de caballerías, sino de poesía». Entre ellos destacan, y con esto el capítulo está por terminar, *La Araucana*, *La Austriada* y *El Monserrato*, tres poemas épicos que, según el cura, «son los mejores que en verso heroico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia; guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España». Evidentemente es éste el grupo de libros donde hallaríamos los poemas de Boiardo y de Ariosto, si Don Quijote hubiera coleccionado también libros en italiano (como su barbero maese Nicolás, el cual no logra entenderlos). Sin embargo, Ariosto está presente por lo menos en una obra castellana de un imitador o continuador suyo: en *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto. Es, seguramente no por casualidad, el último de los libros que el barbero pasa al cura ya algo hastiado: «—Lloráralas yo [es decir, las lágrimas] —dijo el cura en oyendo el nombre— si tal libro hubiera mandado quemar, porque su autor fue uno de los famosos poetas del mundo, no solo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio». Notamos solo de paso que queda sin resolver el problema del porqué de la posibilidad de traducir en forma obviamente lograda fábulas de Ovidio, mientras que el *Orlando furioso* de Ariosto en castellano ha de resultar tan defectuoso ya que los buenos textos de poesía son intraducibles.

Lo importante para nosotros es que para los lectores del tipo del cura hay, al lado de los libros de caballerías españoles, dos formas de adaptar poemas caballescres italianos: primero, la forma de «imitarlas» en versos castellanos como sucede en *Las Lágrimas de Angélica*, libro en el cual, como leemos en una bien conocida *Historia de la Literatura Española*, «lo imaginario y lo caballescresco tienen gran entrada»³; y, segundo, la forma de una imitación, o mejor dicho, de una adaptación libre en prosa castellana, como en aquel *Espejo de cavallerías*.

Ahora bien: el mayor interés de estas adaptaciones o prosificaciones reside para mí por lo menos en este momento en su contribución a la formación de un modo de narrar que podríamos calificar, con las debidas reservas (porque queda, por lo general, estrechamente unido a una escritura de intención o aliento cómico) de «realista»; es el modo de narrar que encontramos, en la misma época, en la prosa del *Lazarillo de Tormes*⁴, y después, en su forma más desarrollada, en la lengua y el estilo del *Quijote*. Este modo de narrar se distingue por el empeño de los autores de crear un ambiente visible, un mundo y personajes que parecen fiel trasunto y hasta copias de la realidad de todos los días, a través del empleo de detalles bien escogidos que producen lo que Roland Barthes designó, con un término feliz, «l'effet de réel»⁵.

No me voy a ocupar, no obstante, de los fenómenos estudiados ya magistral y exhaustivamente por Javier Gómez Montero (es decir: los cambios que sufrieron los textos italianos para adecuarse a las bases ideológicas y literarias de los libros de caballerías de la serie de los *Amadises*)⁶, sino que me ocuparé, más bien, de episodios, personajes y formas de expresión lingüísticas y estilísticas que reflejan aquella distancia narrativa que caracteriza la posición de los autores italianos frente al mundo de sus ficciones, y cuya transformación abre un camino nuevo a la narrativa española: desaparecen, por lo menos en gran parte, los efectos causados por el empleo del endecasílabo y de la estructura métrica de la octava real, y adquieren especial importancia las estrategias de los autores-adaptadores de conferir verosimilitud y plausibilidad a sus relatos. Esas narraciones son y siguen siendo «estas cosas de Francia» de las que hablaba el cura del *Don Quijote*, en las que, sin embargo, cambia radicalmente la fisonomía del mundo de las caballerías, el cual, en España, es siempre el de las caballerías de antaño cuyos valores ya no hallaban crédito en Italia.

³ Juan Hurtado y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid⁴: SAETA, 1940, I, pág. 332.

⁴ Sobre el desarrollo de este modo de narrar y su relación, en cuanto al *Lazarillo*, con la prosificación castellana (el *Baldo*) del *Baldus*, aquel poema en el cual Teófilo Folengo parodia en su latín «macarrónico» los *cantari* caballescres italianos y, simultáneamente, la *Eneida*, véanse B. König, «Margutte-Cingar-Lázaro-Guzmán. Zur Genealogie des *pícaro* und der *novela picaresca*», *Romanistisches Jahrbuch*, 32 (1981), págs. 286-305, y, recientemente, Folke Gernert, *Baldo (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542)*. *Guía de Lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000, págs. 7-10 («Introducción»).

⁵ R. Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, 11 (1968), págs. 84-89.

Estas cosas de Francia: ¿cómo se presentan a los lectores contemporáneos? Igual que en la poesía lírica que ofrecía a sus lectores como modelos de imitación obras de muy diversa índole —Petrarca, los petrarquistas de la «escuela» de Bembo, los poetas que hoy llamamos «prebarrocos», los sonetistas burlescos de la «escuela» de Berni, todos ellos accesibles en forma de libros impresos en la misma década—, también en la poesía caballeresca podían hallarse (en el mercado, en las librerías o en manos de aficionados) obras saliendo de la imprenta en el mismo año, pero adscribibles a subgéneros muy diversos en cuanto a la fecha y al lugar (topográfica y sociológicamente) de origen respectivos y en cuanto al estilo de su lenguaje poético.

Las formas más importantes de la poesía caballeresca italiana, según mi modo de ver, son las siguientes tres: Primero, los *Cantari*, producidos desde el siglo XIV para ser recitados con o sin acompañamiento musical por un cantante callejero o de feria, un *cantastorie* o *cantambanco*; segundo, el poema parcialmente burlesco como lo cultivó Luigi Pulci con su *Morgante*, exagerando las peculiaridades del *cantare* popular para entretener a una sociedad culta, pero muy inclinada a ridiculizar las formas de vida cultural y de la civilización de cuño más sencillo, tal y como la que rodeaba a los Medici de Florencia en la segunda mitad del siglo XV; y tercero, el poema refinado y escrito sólo poco tiempo más tarde para la sociedad cortesana de los duques de Ferrara, de la familia de los Este, que conocía bien los textos medievales en su original francés y las literaturas clásicas.

Los *cantari*, empezando con ellos, tienen su punto de partida tanto en los cantares de gesta franceses como en las novelas rimadas del mundo de la caballería artúrico y del amor cortés. No puedo entrar aquí en los procesos (a veces complicados) de la traducción, adaptación y transformación de los textos franceses, que finalmente se nos presentan como largos poemas italianos (hasta con miles de estrofas); muchos de ellos han sobrevivido por haber sido impresos⁷. El protagonista más popular de estos *cantari* italianos es, sin duda alguna, Rinaldo⁸ (Renaldos de Montalbán), a quien hallamos en continuas disensiones y hasta peleas con el emperador Carlomagno. Su enemigo mortal es el astuto embaucador Gano (Galalón), su ayuda más eficaz el sabio nigromante Malagigi (Malgesí). Muchos de los *Cantari di Rinaldo* son variaciones de la materia tratada ya en el cantar de gesta conocido como *La Chanson des Quatre Fils Aymon*: las rencillas entre Rinaldo y el emperador, su exilio, sus duelos y aventuras bélicas, los peligros que corre, su romería a Jerusalén, su papel destacado en la liberación

⁶ J. Gómez-Montero, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992.

⁷ Véase el elenco de «Romanzi cavallereschi stampati tra il 1470 e il 1600» en Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma: Bulzoni Editore, 1987, págs. 327-369.

⁸ Véase la «Introduzione» de Elio Mellì a su edición: *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1973.

de los santos lugares, su regreso a Europa para trabajar en Colonia en la construcción de la catedral siendo allí asesinado y su cadáver arrojado al Rin, víctima de la envidia de sus compañeros de fatigas. Todo esto, y mucho más, los lectores españoles interesados lo podían leer desde 1523 en el *Libro del noble y esforçado cavallero Renaldos de Montalván*, cuyas dos primeras partes tienen su fuente en un *cantare* italiano⁹. Un tercer libro, titulado *La Trapesonda* (queda certificada la existencia de una edición de 1526, y no es imposible que haya habido una impresión anterior), se basa en otro *cantare* caballeresco italiano, la llamada *Trabisonda*¹⁰. Nos cuenta este *cantare* la historia de Rinaldo que acabo de resumir, intercalando una serie de aventuras de la propia invención del autor italiano.

Desde Jerusalén Rinaldo se desplaza a Damasco donde precisamente el Gran Can ofrece una fiesta cuyo punto culminante es un torneo y cuyo vencedor, como galardón, obtendrá como esposa a la hija del más alto dignitario damasceno. Rinaldo participa en el torneo en defensa de un joven y valeroso caballero que anteriormente se había visto desposeído de su feudo, y tras su victoria entrega a éste la hija del Gran Can tras haber entablado con él amistad. Entonces Rinaldo se suma a una expedición contra el emperador de Trapesonda, en guerra con el Gran Can, y tras el nuevo éxito, es coronado emperador de Trapesonda. Sin embargo, a pesar de ser revestido de la dignidad imperial, Rinaldo tampoco consigue que Carlomagno acepte la reconciliación, de modo que finalmente emprende el regreso hacia tierras cristianas hasta llegar a Colonia como penitente, donde muere según lo describían los textos franceses e italianos precedentes y quedando así su vida coronada con el aura de las leyendas piadosas.

Aventuras caballerescas y guerreras, duelos, torneos y fiestas palaciegas, magia y piedad cristiana: además de todos estos motivos centrales de la literatura caballeresca, tanto de España como de Italia, la *Trapesonda* nos ofrece un elemento burlesco en la comedia que el encantador Malgesí pone en escena en el primer canto del poema italiano. La estructura del episodio queda fundamentalmente igual en la versión castellana, pero notamos, eso sí, un cambio de tono.

⁹ Se trata del poema *Innamoramento di Carlo Magno* que según el elenco de M. Beer arriba mencionado (n. 7) fue impreso cinco veces entre 1481 y 1519 (en Venecia, Bolonia y Milán), y otras tres veces en Venecia entre 1533 y 1556. Del *Renaldos de Montalván* castellano hubo posiblemente una edición valenciana con fecha anterior (1513) a la toledana de 1523; véase Philippe Berger, *Libro y Lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, págs. 466-469.

¹⁰ Este poema en octavas fue impreso en múltiples ocasiones, por ejemplo en Venecia (1488, 1492 y 1518) y, presumiblemente ya antes en Bolonia (1483), pero también con posterioridad; véase M. Beer, *Romanzi di cavalleria*, págs. 334, 341, 344 y 363. La investigadora italiana no atribuye ninguna de estas ediciones a Francesco Tromba da Gualdo di Nocera, a quien bibliografías del siglo XIX nombran como autor del *cantare*. Cito la obra por el ejemplar de Londres (British Library, Printed Books, 84 c 19) de la edición de Venecia 1518 que lleva el título *Trabisonda hystoriata con le figure a li soi canti: Ne la quale se contiene Nobilissime Battaglie con la vita et morte de Rinaldo*. La adaptación castellana fue publicada en 1526 (según el *Registrum* de Fernando Colón) y en 1533 (pero quizás ya antes en 1513). Todas las citas por mí transcritas proceden del ejemplar de Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, signatura: 257.9 Hi 2° [1]) de la edición de Sevilla 1543: *La Trapesonda que es tercero libro de don Renaldos: y trata como por sus cauallerías alcançó a ser emperador de Trapesonda, y de la penitencia y fin de su vida*.

El núcleo del episodio es éste: Rinaldo se halla, por perfidia y traición, encarcelado por Carlomagno en un calabozo. Malgesí, informado de la situación gracias a su arte mágica, llama a su ayuda a un diablo junto con otro espíritu infernal; este último entra en un caballo que, de este modo, gana la facultad de volar y de trasladar al encantador, a su vez transformado en abad, del castillo de Montalbán a París, y acompañado del diablo más importante en forma de monje. Los dos, el abad y el monje, se quejan a Carlomagno de Rinaldo, quien habría robado a su monasterio; piden su muerte, mas se declaran dispuestos a oírlo en confesión. Entrados en la mazmorra, le libran de sus cadenas; Rinaldo trueca los vestidos con el diablo monje quien, para un rato, se queda en la prisión mientras Malgesí y Rinaldo se marchan, en apariencia abad y monje. Se trata de un motivo narrativo de gran circulación en la poesía épica y la cuentística de la Edad Media y del Renacimiento; piénsese sólo en el poema (y en los romances) de Fernán González. Más próximo a la *Trabisonda* se presenta la imitación en latín macarrónico que compuso Teófilo Folengo en su *Baldus*¹¹.

Si comparamos rápidamente algunos fragmentos de la *Trapesonda* en versos italianos con su versión en prosa castellana, vemos en seguida que la adaptación, en todos los ejemplos, ocupa más espacio. La razón es muy simple: con la pérdida de la segmentación regular y de la rima, el texto se desacelera, y el traductor-adaptador tiende a explicar más detenidamente lo que ocurre, y el porqué de las acciones y reacciones de los personajes:

[Malagise]
essendo i primi sonni trapassati
(...)
non possendo dormire tosto levossi
e dentro lo suo studio ritrovossi.

Un spechio piglia e dentro va mirando,
vede Rinaldo come era assaltato
e perché era in presone (...). (I, 94-95)

Malgesí en su cama en Montalbán durmiendo a su plazer, el diablo su familiar le hizo soñar un sueño muy temeroso. E Malgesí despertó con gran congoxa, y el corazón le batía que no se podía reposar; y levantóse y tomó una lumbre, y entróse en un retrete suyo donde tenía el aparejo que su arte requería. E tomó un espejo e hizo en él ciertas señales, y en la hora claramente vido por su arte cómo y en qué manera don Renaldos era preso y estaba en muy gran peligro (...).

(fol. vj r.a)

Incluso inventa acciones y exclamaciones —no solo del abad (Malgesí), sino también del diablo (el monje)— que dan más relieve al episodio, y que acentúan ostensiblemente el «realismo cómico» del mismo:

¹¹ Véase B. König, «Baldus-Scimia Rinaldi. Il cantare di *Trabisonda* come fonte del Folengo», en *Text und Tradition. Gedenkschrift Eberhard Leube*, ed. K. Ley, L. Schrader y W. Wehle, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996, págs. 221-237 (en forma de apéndice, se incluye una edición de las octavas 99-106 del Canto I de la *Trabisonda* y de los versos correspondientes del *Baldus* en dos de las cuatro redacciones de Folengo). Sobre la historia y difusión del motivo narrativo véase B. König, «Rettung durch Verkleidung. Abwandlungen eines episch-novellistischen Motivs in den romanischen Literaturen des Mittelalters und der Renaissance», *Romanistisches Jahrbuch*, 47 (1996), págs. 82-97.

Cominciò Malagise amari pianti
(...)

Su, su, disse re Carlo, sancto abbate
(proprio pareva una sancta persona)
di tua ragione e non ve lamentate.
alhor parlando lo abbate rasona:
Oh gran signori che d'intorno state,
iustitia chiedo a te, o summa corona,
mai non fu fatto simel vituperio:
signor, me sta robato el monasterio.

Aimè misero, me disventurato.
—Dime chi t'ha robato qui davanti!
—aimè che 'l crucifixo m'han spezato.
(I, 98-100)

[Malgesí] comenzó a dar grandes gritos, él y su monje llorando, y comenzó a dezir: ¡Ay quién se duela de la gran desonrra que han hecho a Jesú Cristo! A esta voz el emperador y todos los grandes se levantaron viendo aquel abad tan honrado que estava en el suelo llorando y dando grandes sopiros y sollozos que no podía hablar. Y el emperador le dixo: Padre reverendo, ¿qué es esto? Él tornó a dezir en otra voz: ¡Ay quién se duela de la injuria de Jesú Cristo! Y davan tan grandes gritos él y su monje que no se oyan unos a otros. El emperador muy acuytado le dixo: ¿Qué es esto, padre? Decid por Dios de quién vos quexáys, e hízole levantar de allí. E Malgesí se levantó y limpió sus ojos, pero el su monje no cessava de gritar hasta que él selo mandó; y comenzó a dezir al emperador: O señor, por la pasión de Jesú te duele y ave misericordia de mí, y hazme justicia que en el mundo nunca por cristiano ha sido hecho tan gran injuria como en mi monasterio han hecho. El emperador le dijo: ¿Qué es la injuria que has recibido? El abad le respondió: O señor, triste de mí, que el crucifixo de mi yglesia han quebrado y fecho pieças.
(fol. vj r.a-b)

Signori, i monaci ancor bastonaro,
Misericordia, di giorno e di notte
(I, 102)

(...) todos los monjes me apalearon y descablabaron porque defendían el monasterio; y este triste que está en este suelo libró mejor, y aun salió deste ruydo con una pierna quebrada como veys. El monje diablo quando esto oyó comenzó a dar terribles gritos como que le dolía la herida (...).
(fol. vj v.a)

chi te l'ha fatto? debilo contarmi
e cotante parole più non farmi
(I, 104)

El emperador no pudiendo más sofrirle díxole muy enojado: ¡Basten ya tus quexas y dime quién ha hecho todo esso! El abad entonces comenzó a llorar muy fuertemente, y su monje daba tan terribles gritos que era espanto, y dezíanse uno a otro: Mirad, a donde avemos venido a pedir socorro y justicia, que aun nuestro mal no nos dexan contar (...).
(fol. vj v.a)

En vez de la sencilla constatación de la destrucción del jardín del monasterio se acumulan detalles de su demolición salvaje:

l'ortolan morto e 'l giardino è guastato
(I, 104)

Señor, pues sepa tu alteza que aquellos ladrones renegados desde que hallaron más que destruir en todo el monasterio, entraron en la huerta y mataron dos hortelanos y soltaron los cavallos por ella, y toda la hortaliza arrancaron y pisaron, y destrozaron todos los árboles, y todo lo echaron a perder que cosa no hay de provecho en toda la huerta.
(fol. vj v.a)

Y así se genera la impresión de que esa imagen queda reflejada en el texto, y se logra la impresión de una *mimesis naturae*: «l'effet de réél»¹².

Mi segundo ejemplo es una forma más elaborada del poema caballeresco italiano. En su *Morgante*, Luigi Pulci juega con la ingenuidad, la grosería y hasta descortesía y hosca desvergüenza de la narrativa popular¹³. El protagonista que da el título a la obra, Morgante, es un gigante «descomunial», como diría Don Quijote; se ha hecho cristiano, eso sí, pero en lugar de la lanza y la espada se sirve de un badajo, y cuando en el canto decimoctavo se le suma como compañero otro gigante (o mejor dicho, medio gigante) llamado Margute, quien, a su vez, se presenta como ejemplo y espejo de toda maldad imaginable, nos damos cuenta del carácter absolutamente paródico del poema; y esto queda patente, más aún, cuando en cierta ocasión, Morgante hace su presentación y la de su compañero a otros gigantes con estas palabras:

Noi andian pel mondo cavalieri erranti,
per amor combattendo in ogni loco. (XIX, 37).

Se hace más patente el carácter paródico, insisto, porque lo único que les interesa a los dos gigantes en aquel momento es la comida y la bebida. El hecho es que nuestros dos caballeros andantes recorran juntos el mundo en 240 octavas reales (ocupan más de 70 páginas en la edición de F. Ageno) atravesando un desierto fantástico en el cual falta el vino y hasta el agua, y para comer no hay otra cosa que de vez en cuando un búfalo, un unicornio, una tortuga, un basilisco, un elefante o un camello. Por regla general, Morgante, como señor, tiene el privilegio de matar esas bestias, mientras a Margute le toca desempeñar los oficios de cocinero y de copero; es decir: nos topamos con una pareja de patrón o amo y mozo, los cuales tienen que sufrir mucha hambre y mucha sed. Logran siempre en el último momento gracias a la astucia del mozo y la fuerza del señor, hallar algo de comer o de beber, pero en seguida se traba una pelea entre los dos, y casi siempre es el señor (Morgante) quien se lo come o bebe todo, y el mozo servidor quien, a pesar de todas sus memorables ocurrencias, se queda en ayunas, o casi. Estamos muy cerca, huelga decirlo, de las fortunas y adversidades de Lazarillo de Tormes y de sus contiendas épicas con el ciego o el cura

¹² Un caso muy característico lo presenta el final de nuestro episodio. Mientras el *cantastorie* italiano hace montar a Rinaldo en el caballo que normalmente está a su disposición, Bayardo, el adaptador español se acuerda (aunque con cierta equivocación) de cómo él y Malgesí habían venido a París:

Poi se pa[r]tirno e si ne sonno andati,
sopra Baiardo Rinaldo montava

(I, 117)

E dicho esto, tomada licencia, los dos se salieron de palacio. Y a la puerta de París hallaron los dos cavallos que Malgesí y su monje avían traído, y cavalgaron en ellos y tiraron su camino.

(fol. vij r.b)

¹³ Cito por la siguiente edición, indicando sólo el canto y la octava de los versos citados: Luigi Pulci, *Morgante*, ed. Franca Ageno, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1955. La primera edición completa (de 28 cantos) fue publicada en 1483.

de Maqueda¹⁴. Hay que añadir que en el interior de esta epopeya de Morgante y Margute hallamos otro episodio paródico de tipo ligeramente diferente (pero no mucho): la liberación de la princesa Florineta del poder de dos malvados gigantes. Esta liberación tiene como consecuencia el ingreso de nuestros protagonistas en la vida de palacio y, lo que es más, en la vida de una cocina de palacio (y este destino corresponde a Margute quien lo disfruta plenamente).

También en este caso, la trama del relato en su versión castellana¹⁵ sigue muy de cerca la del original de Pulci. Pero como en el caso de la *Trapesonda* saltan a la vista manifiestas diferencias. En primer lugar notamos igualmente aquí ligeras (hasta, a veces, largas) adiciones al hipotexto italiano, adiciones que prestan más verosimilitud al relato y que sirven para ilustrar con detalles concretos las situaciones y las acciones de los personajes:

Così détton di piglio a' loro arnesi;
Morgante pel battaglio suo si china,
e col compagno suo lieto ne gía,
e dirizzossi andar verso Soria.
(XVIII, 147)

Acabadas las pláticas, cada uno de los dos nuevo[s] compañeros tomó sus armas, es a saber, Morgante abaxándose por su badajo *se lo puso en el hombro*; y tomando a Margute por las manos empezaron a caminar la vuelta de la Soria.

(fol. IIII r.b)

L'oste rispose: —E' ci fia da godere:
e' ci è avanzato un grosso e bel cappone.
Disse Margutte: —E' non fia un boccone.
(XVIII, 150)

Y el huesped les dixo que largamente les daría de cenar con un buen capón y muy grueso que tenía, *el qual les mostró. Bueno es el capón*, dixo Margute, *mas no veys, huésped*, que no ay un bocado para mí, *quanto más para mi compañero, que no será este para él más que es un grano de mijo en boca de un elefante.*

(fol. IIII v.a)

vanno per luoghi solitari e strani
(XIX, 2)

se metieron por unos tan estremados y solitarios lugares *y de tanta aspereza que las cabras con trabajo podían por ellos caminar, quanto más las personas.*

(fol. VIII r.a)

Margutte si levò gli otri in ispalla,
lasciò la bestia andar dove volea
(XIX, 60)

assí que a poca pelea tuvo lugar de se cargar los cueros, los cuales se puso sobre las espaldas, *porque la bestia no podía andar por aquel camino que él yva por ser tan áspera la tierra*; y dejándola andar a su voluntad tornó a donde Morgante dexara.

¹⁴ Para un comentario mas detenido véase mi artículo (ya citado en la nota 4), «Margutte-Cingar-Lázaro-Guzmán», págs. 291-294.

¹⁵ Cito el episodio que abre el segundo tomo de la versión castellana por el ejemplar de Londres (British Library, signatura: C.62.ee.14) de la primera edición del *Libro Segundo de Morgante*, Valencia 1535 (la primera parte fue impresa, igualmente en Valencia, ya en 1533). Con respecto a las peculiaridades del *Libro de Morgante* en comparación con el poema de Pulci, así como también a su relación con el contexto del género hispánico de los libros de caballerías, remito al estudio importantísimo de J. Gómez-Montero, «El *Libro de Morgante* en el laberinto de la novela de caballerías», *Voz y Letra*, 7 (1996/2), págs. 29-59.

Otras adiciones persiguen el fin de hacer resaltar el carácter verdadero de la relación entre Morgante y Margute como una relación de señor y mozo, y de acentuar el tema «hambre y sed»:

- (...) tu se' troppo dionesto!
Noi partirem la compagnia, e presto.
(XIX, 62)
- dunque Margutte cenò sanza bere
(XIX, 64)
- (sin correspondencia precisa en XIX, 141-143)
- Morgante, no sufrirán canes tu compañía, y çha de ser verdad que cada vez que comiéremos o cenáremos aya yo el trabajo de guisarlo, y tú el provecho de comerlo? (...) Y pues assí es que tan deshonestamente se haze conmigo, yo os certifico que presto será partida nuestra compañía. (...) Morgante mucho reya de las graciosas palabras que Margute dezía (...). De tal manera fue la burla de aquella noche, que Margute quedó harto de comer y muerto de sed.
(fol. XI v.b)
- (...) yo más holgara de caminar solo que no acompañado; a lo menos huviérame escusado los palos que me dio el gigante Beltramo quando libertamos a Florineta, y muchas vezes huviérame por cenado yendo solo que con vuestra compañía. Cata que quien ha de castigar a otro ha de ser limpio del peccado que le castiga. Dizid: si yo hurté el camello, vos lo comistes, y vos merecéys el castigo, que de aquel pecado yo hize con el ayuno la penitencia.
(fol. XVII r.b)

Y finalmente al adaptador castellano le pareció indicado u oportuno hacer patente su indignación moral frente a los dichos y hechos de un infame como lo era Margute:

- (Adición del traductor entre XVIII, 130 y 131)
- Morgante fatta gli arebbe la festa,
s'avessi avuto qualche cosa in mano,
e vergognossi dell'atto sì brutto
(XIX, 137)
- e conta del camin le trame tutte;
e diceva bugie sì smisurate,
che le tre eran sette caretate.
(XIX, 133)
- Maravillado se hazía Morgante de oýr la mala vida y peccadora que este Margute tenía, y más de las suziedades que contava; y de atónito de oýr sus porquerías no hablava palabra alguna.
(fol. III r.a)
- Morgante de ver las desvergüenças de Margute quisiera haberle castigado con un palo si lo tuviera, ca mucho estava corrido de ver las porquerías que hazía.
(fol. XVII r.a)
- Contaba las maravillosas hazañas de sus vellaquerías, de tal manera que de continuo tenía mucha audiencia en la cozina, y no dezía palabra que no mentiesse de quanto hablava, hablando en cosas de virtud. Quando bevía en lugar donde fuesse visto relatava las propiedades del buen vino. Contava las tierras donde lo había bueno. Dezía las cosas con que mejor se dexava beber. Tantas cosas hacía que todas lo tenían por el mayor façeto y truhán del mundo, y todas los moços y esclavos de casa le acompañavan y reyan mucho con él.
(fol. XVI v.a)

Por último, quisiera esbozar sucintamente una comparación de un episodio del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo¹⁶ con otro esencialmente idéntico del *Espejo de príncipes y caballeros (El Cavallero del Febo)*¹⁷. Con estos dos textos ya no estamos en el campo de la traducción o de la adaptación sino en el de la libre imitación. Las deudas contraídas por Diego Ortúñez de Calahorra con el *Orlando furioso* de Ariosto están fuera de duda desde el magnífico libro de Maxime Chevalier sobre *L'Arioste en Espagne*¹⁸. Aun no compartiendo sus ideas sobre el sentido «moral» del libro del *Cavallero del Febo* frente al poema de Ariosto¹⁹, estoy completamente de acuerdo con él en cuanto a las estrechas relaciones entre muchos personajes y episodios de las dos obras puestas de manifiesto por el eminente investigador de Burdeos. Sin embargo, no cabe duda de que Diego Ortúñez había leído otros poemas caballerescos italianos que han dejado huellas en la historia del Caballero del Febo, y el más importante de ellos es el *Orlando innamorato* de Boiardo cuya continuación nos brindó Ariosto en el *Furioso*.

Así, el episodio del duelo entre Febo y Brandimardo, al cual asistimos en el libro tercero del *Espejo*, no tiene como fuente el canto XXIII del *Furioso*, como piensa M. Chevalier, sino más bien su modelo, el canto VI de la tercera parte del poema de Boiardo. La gracia de la narración de Boiardo reside en la discrepancia que se abre entre la ideología y la conducta caballerescas, discrepancia presentada con distanciada ironía. El duelo entre Gradasso y Mandricardo (en el *Orlando innamorato*), con Rugiero como testigo, empieza con motivo de la intención de cada uno de los dos de ganarse la espada de Orlando que ambos reclaman de forma semejante a como, poco antes, ya uno de los dos, Mandricardo, reclamaba el escudo de Rugiero. Faltándole a Mandricardo la espada, deciden hacer el duelo con troncos de árboles, un olmo y un pino. Para Rugiero, quien ya antes había aludido al carácter poco caballeresco de un duelo sin armas («giocare a pugni»), todo esto le da la impresión de ser una comedia, y así lo comenta:

¹⁶ Cito el poema por la edición siguiente (indicando el canto y la octava): Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, ed. Riccardo Brusciagli, Torino: Einaudi, 1995; el episodio citado: t. II, págs. 1166-1169. Todas las cursivas son mías.

¹⁷ Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros [El Cavallero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, V, págs. 126-137 (Libro tercero, capítulo XII); los párrafos copiados más abajo: págs. 133-136 (las cursivas son mías).

¹⁸ M. Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, págs. 267-271.

¹⁹ Véase B. König, «Claridiana, Bradamante und Fiammetta. Zur 'Doppelliebe' des Caballero del Febo und zu den italienischen Quellen der 'Primera parte' des *Espejo de príncipes y caballeros*», *Romanistisches Jahrbuch*, 30 (1979), págs. 228-250.

- 43 Rugier, poi che lo invito ebbe accettato,
Giva il nimico a cerco rimirando:
Vide che spata non avea a lato,
E disse a lui: —*Voi sete senza brando:
Come faremo, ché io non sono usato
Giocare a pugni?* E però vi adimando
Quale esser debba la contesa nostra:
Brando non vi è né lancia per far giostra—.
- 47 Né vi crediati senza mia contesa
Aver per zanze quel brando onorato—.
E Mandricardo di collera accesa
Disse: —Io so che di zanze è bon mercato:
Or vi aconciati e prendeti diffesa—.
Così dicendo *ad uno olmo in quel prato*
Un grosso tronco tra le rame scaglia,
E quel sfrondando viene alla battaglia.
- 48 Gradasso il brando pose anco esso in terra,
E *spicò presto un bel fusto di pino;*
L'un più che l'altro gran colpi disserra
E fuor de l'arme scuoteno il polvino.
*Stava Rugiero a remirar tal guerra
E scoppiava de riso il paladino,
Dicendo: —A benché io non veda chi màsini,
Quel gioco è pur de molinari e de asini.*
- 49 Più fiati volse *la zuffa* partire:
Come più dice, ogniom più *se martella.*
Eccoti un cavalliero ivi apparire
Accompagnato da una damigella.
Rugier da longi lo vidde venire;
Fassegli incontro e con dolce favella
Espose a lui ridendo la cagione
Perché faceano e duo *quella tenzone.*
- 50 Dicea Rugiero: —Io gli ho pregati in vano,
Ma di partirli ancor non ho potere.
Per la spata de Orlando, che non hano,
E forse non sono anco per avere,
*Tal bastonate da ciechi si dano,
Che pietà me ne vien pur a vedere:
E certo di prodezza e di possanza
Son due lumiere agli atti e alla sembianza.*
- 52 Incontinentemente insieme se abbracciarono,
Come se ricognobbero e baroni,
E parlando tra lor deliberarno
De ispartir *quella zuffa de bastoni.*
Ebbero un pezzo tal fatica indarno,
Ché si turbati sono e campioni,
per ragione e preghi non se voltano:
L'un l'altro tocca, e ponto non ascoltano.
(III, VI, 43; 47-50; 52)

La situación es la misma en el episodio correspondiente del *Espejo de príncipes y caballeros* :

Y diciendo esto, sin más esperar baxó la visera del yelmo. Y como no truxesse lança, porque en la brava batalla que huvo con los siete estremados cavalleros la avía perdido, sacando una hancha y muy pesada espada, dixo:

—¡Eá, Cavallero del Febo! Vengamos a la batalla, que determinado está de no partir de aquí hasta tanto que el uno de nosotros quede en estas selvas muerto.

El Cavallero del Febo, no queriendo hazer la batalla con su espada, porque avía herido con ella a la emperatriz Claridiana su señora, paresciéndole que ningún cavallero era digno de ser golpeado con ella, llegándose a un grande y frondoso roble, que los ramos tenía muy gruesos y tendidos, de encima el cavallo así con ambas manos de una rama gruessa, y así la desgajó del árbol como si una muy delgada víd fuera. Y aderezándola con las

manos, hizo della un bastón muy ñudoso, y tan pesado que otro cavallero tuviera bien que hazer en lo levantar de tierra.

Y como Brandimardo viesse que quería entrar con él en la batalla, no sabiendo por qué causa lo hazía, le dixo:

—¿Para qué has hecho esso, Cavallero del Febo, pues tienes en la cinta espada? *Que más parece que quieres hazer la batalla a palos como villano, que con la espada como cavallero.*

—Sabe, Brandimardo —dixo él—, que no lo hago por otra cosa sino porque a pocos días que sin conoscerla uve batalla con una donzella, la qual es tan alta y de tanto merecimiento, que por aver seído golpeada con mi espada, ningún cavallero mortal merece ser herido con ella. Y yo te digo que aunque

pensasse ser hecho pieças, no la sacaría de la vaina para te tocar con ella.

Era este Brandimardo cavallero mançebo —que quando su padre Africano murió, aún no avía recebido la orden de cavallería—, y era de los más fuertes y valientes que se pudiesse hallar en toda la paganía, porque según le pareció después al Cavallero del Febo, aun era de mayores fuerças que su padre, y tenía mayor destreza en las batallas. Junto con esto, era tan bravo y tan furioso que cuando él era enojado, ninguno avía que se le osasse parar delante, y a mil cavalleros juntos que contra él fueran no temiera, según era valentísimo y osado.

El qual, como viesse que su contrario no queria hazer la batalla con la espada, *por no le tener aquella ventaja metió la suya en la vaina, y llegándose al grande roble donde el Cavallero del Febo avía tomado el ramo, con las dos manos asió de otro, no menos grueso que el suyo. Y esgajándole con gran facilidad, como aquel que era de grandísimas fuerças, después de le aver adobado lo mejor que pudo, con grande furia se fue para el Cavallero del Febo. Y como él lo estuviesse esperando, los dos se comienzan de golpear tan bravamente que jamás se vio batalla tan brava y descomunal, porque los sus golpes eran muy espesos, y tirados con grandísima y demasiada fuerça, y no uviera hombre tan esforçado que lo viera que no rescibiera gran pavor solamente de los ver golpear.*

Y en esta batalla estuvieron por más de una hora, no cesando un punto de golpearse, y sin que mejoría alguna entre ellos se conociese, siendo muy espantados cada uno de la fuerça de su contrario, especialmente Brandimardo. Que aunque muchos cavalleros y fuertes jayanes avía provado, ninguno le pareció que igualava con gran parte a que delante sí tenía. Y dezía que no sin causa en toda la paganía era tan loado el Cavallero del Febo aunque él era tan bravo y valiente que no por esso tenía punto alguno de pavor en

la batalla. Mas de tal manera se esforçava y golpeava al Cavallero del Febo, que bien le dava a entender ser muy grande su bondad.

Y así, estava la batalla muy suspensa, y puesta en el último punto de sus fuerças, y los escuderos que eran ya llegados, estavan temblando en ver la demasiada furia y braveza con que los dos se combatían. Y como ya estuviesse cada uno muy enojado porque tanto la batalla les turava, *alçándose sobre los estribos y tomando los ñudosos ramos a dos manos, se dieron tan fuertes golpes por encima de los yelmos, que casi aturdidos se derribaron de pechos sobre los pescueços de los cavalleros, y los gruesos bastones, hechos pedaços, fueron rugiendo por el aire.* Y siendo bueltos en sí los fuertes guerreros, como se hallasen sin armas, cada uno echó los braços a su contrario, apretándose tan fuertemente que, según ponían las fuerças, los pechos con las espaldas se juntaran si las buenas armas que traían no los defendieran.

Y como huviesse andado así por una pieça sin se poder derribar, los dos tuvieron por bien de se soltar, *y con grandísima furia arremeten a otro grande y enramado roble. Y travando de dos ramos más gruesos que los passados, con mucha presteza los desgajan, y adobándolos como mejor pudieron, tornan a su primera batalla, dándose tan fortísimos y apressurados golpes que todas aquellas anchas y estendidas selvas parecían vozear con el continuo y temeroso resonar que hazían.* Mas muy poco duró esta segunda batalla, porque aunque Brandimardo fuesse valentísimo, y anduviesse muy bravo, ya el Cavallero del Febo era muy sañado, y encendido todo en ira. Y a los sus golpes no huviera estonces resistencia, porque los dava tales y tan espesos que el fuerte Brandimardo creyó verdaderamente avérsele doblado la fuerça, y ya le pesava mucho por aver venido de tan lexos a tomar con él contienda.

(III, XII)

Es evidente que el autor castellano evita o pretende evitar lo cómico, incluso cuando hace preguntar Brandimardo al Caballero del Febo al desgajar éste «una rama gruesa» de un roble: «¿Para qué has hecho esso (...) pues tienes en la cinta espada? Que más parece que quieres hazer la batalla a palos como villano, que

con la espada como cavallero». La razón la leemos a renglón seguido: el amor y la cortesía no permiten emplear la espada con la cual Febo hirió (sin saberlo) a su «señora» Claridiana. En el contexto de un libro de caballerías tradicional caben, sí, elementos que en el contexto de un poema italiano reflejan la ironía y la distancia que autores como Boiardo o Ariosto y sus lectores sentían y experimentaban frente a la materia de sus *favole*. Pero caben sólo bajo la condición de cambiar radicalmente su sentido: porque lo cómico aquí pierde su aspecto cómico, y lo que en las obras de Boiardo o de Ariosto acerca burlescamente el duelo de caballeros a una pelea de aldeanos, se revela en el *Espejo de príncipes y cavalleros* como testimonio extremo y extraordinario de un verdadero comportamiento caballeresco²⁰. Sin embargo: ¿Podemos hablar aquí de «prosificación»? El lenguaje y el estilo de Diego Ortúñez de Calahorra se presentan a un nivel de expresión retórica que hace difícil no hablar de «prosa de arte» (en el sentido de una prosa artística como la que conocemos de la tarda latinidad o la primera prosa literaria italiana medieval).

Sea como sea, los libros de caballerías españoles de origen, en cuanto a su trama, italiano, presentan rasgos característicos tan peculiares y tan importantes para el desarrollo de la narrativa no sólo española sino europea, y esto es válido tanto para el camino que preparan a una literatura «realista» como a una nueva novela «sentimental», que me parece inevitable asignarles un sitio, sea un rincón, en la historia de la literatura española. Y desde hoy no deben faltar en las bibliografías de los libros de caballerías españoles. Ya no hay razón para ello.

²⁰ El comportamiento poco cortés como expresión de un grado superior de cortesía (es decir: del amor cortés) ya lo hallamos en las primeras novelas «caballerescas» francesas, y especialmente en el *Lancelot*, o *Chevalier de la charrete* de Chrétien de Troyes.