
LOS «DISPARATES» DE ANTONIO DE TORQUEMADA:
MARAVILLAS CABALLERESCAS Y ERUDICIÓN MISCELÁNEA

ISABEL MUGURUZA ROCA

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

CUANDO PERO PÉREZ encuentra en la biblioteca de don Quijote el *Olivante de Laura*, rápidamente la memoria le lleva al *Jardín de flores curiosas*, del mismo autor y, sobre todo, igual de «mentiroso» (o de «verdadero»). Ocurre esto en un pasaje del capítulo seis del *Quijote* que, bajo la autoridad de Cervantes, se ha hecho de mención casi imprescindible en los estudios sobre la obra de Antonio de Torquemada:

–¿Quién es ese tonel? dijo el cura.

–Este es respondió el barbero *Don Olivante de Laura*.

–El autor de este libro –dijo el cura– fue el mismo que compuso a *Jardín de flores*; y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por mejor decir, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral por disparatado y arrogante (*Quijote*, I, 6, 78-79)¹.

No voy a entrar aquí en la repercusión que ha tenido este pasaje en la posterior consideración de Torquemada y de su obra, ni en la fama de patrañero que contribuyó a dar al *Jardín de flores*². Me interesa, sin embargo, advertir la asociación que Cervantes hace

1. Cito por la edición de Rico (1997).

2. Si por una parte el testimonio de Cervantes sirvió para destacar al *Olivante de Laura* y restituir a Torquemada su autoría tras el robo y publicación fraudulenta del manuscrito (Rodríguez Cacho, 1991), por la otra, sin embargo, el juicio del cura contribuyó a darle una fama de patrañero que ha condicionado la valoración de sus obras hasta fechas relativamente recientes. Giovanni Allegra, uno de los primeros «redentores» del *Jardín de flores curiosas*, llegó a considerarlo como el «más difamado del siglo XVI» (1980: 55); y más de dos décadas después, todavía Asunción Rallo (2005: 113) se refiere a este libro como «ejemplo de obra marginada y desatendida», a pesar de «ser obra única y muy peculiar en cuanto al tema»; y cita asimismo el pasaje del *Quijote*, en el que, dice, se escudan sus detractores. La concepción castiza de un arte hispánico sustancialmente realista tenía en la condena del cura un autorizado argumento para arremeter contra las fantasías del *Jardín de flores*, pasando por alto el gran éxito, español y europeo, que la obra tuvo en su tiempo. Para González de Amezúa (1943: 18), su primer

de las dos obras a partir de sus mentiras e indagar en sus motivaciones. ¿Qué es lo que tienen en común las mentiras de estas dos obras para que así se asociaran en la mente del cura?

Hay que partir del hecho de que estamos ante dos obras cuya similar proclividad hacia lo fabuloso opera desde tradiciones y géneros de muy distinto cuño. Mientras que el *Olivante de Laura* pertenece a la progenie de la *historia fingida* iniciada por Rodríguez de Montalvo y alimenta su universo de ficción con la maravilla caballeresca de filiación artúrica, tan denostada por los humanistas (Glaser, 1966), el *Jardín de flores curiosas* se encuadra dentro del nuevo género renacentista de la miscelánea, donde la maravilla se ajusta al resurgir de la erudición que provocó el humanismo, y donde la búsqueda del asombro y la admiración se justifican desde el propio deseo humanista de conocimiento, e incluso como «un instrumento para alcanzar la sabiduría» (Rallo, 1988: 129). En ambos casos se trata de despertar la admiración a través del prodigio, pero para diferentes fines. En el libro de caballerías la maravilla tiene una finalidad épica y contribuye a la configuración de la epopeya heroica en la medida en que permite extremar el valor del héroe más allá de lo verosímil y resaltar su excepcionalidad (Sales Dasí, 2004: 157). En la miscelánea, en cambio, maravilla y admiración se asocian a la curiosidad, al deseo de saber, al intento de explicar un mundo que aún se mostraba enigmático, ayudándose de la erudición antigua, pero también de las nuevas experiencias y descubrimientos.

A pesar de estas diferencias de base, creo que sí es posible plantear una lectura común del componente fantástico de ambas obras, tal como sugiere el pasaje del *Quijote*. Esta lectura deberá atender a dos aspectos: por una parte a la cualidad del imaginario representado, es decir, al tipo de elementos referenciales que se perciben como maravillosos en tanto que ajenos a nuestra experiencia común de la realidad –y por tanto *mirabilia*, dignos de admiración–; y por otra a la integración de esos elementos en la estructura semántica de la obra y en su universo de ficción, considerando aquí los mecanismos de inserción utilizados en uno y otro caso en relación con estructuras referenciales distintas que corresponden a propósitos creativos divergentes. No obstante, me limitaré por ahora al primero de estos aspectos para ajustarme al espacio que me permiten estas actas, aunque sin perder de vista la necesidad del estudio estructural para completar la lectura común que planteo.

Atendiendo, por tanto, a la cualidad de los elementos referenciales que se integran en la estructura semántica del texto y sitúan su universo de ficción en el ámbito de lo inverosímil o extra-natural (Rodríguez Pequeño, 1995), podemos decir que la equiparación que hace Cervantes de las «mentiras» de las dos obras de Torquemada, resulta totalmente pertinente. A pesar de sus diferentes tradiciones y convenciones genéricas, el referente maravilloso del *Olivante* queda integrado en su práctica totalidad en el universo fantástico que dibujan los senderos del *Jardín de flores*. Ambos se ajustan a las dos primeras categorías

editor moderno, «hacían falta muy anchas tragaderas para poder pasar aquellas fábulas», lo que explica para él «la triste fama que Toquemada con este libro cobró de escritor fantástico y mendaz». Más crudo es el radical juicio de Alfonso Reyes (1957: 349), para quien Torquemada: «a través de los ‘disparates’ y ‘arrogancias’ del *Olivante*, llegó a la extravagancia, rayana en locura, del *Jardín de flores*»; aunque no tiene empacho en reconocer que: «el *Olivante* no lo conozco». Sobre el éxito de la obra y sus numerosas ediciones y traducciones, véase la «Noticia bibliográfica» de Allegra (1982: 81-83).

que estableciera Le Goff (1986: 13) para lo maravilloso medieval, *mirabilis* y *magicus*, que me servirán para organizar este análisis³.

La primera categoría, *mirabilis*, corresponde a lo maravilloso no cristiano, que ya para el Renacimiento ha quedado prácticamente reducido a lo que podemos designar como lo «maravilloso natural» (o pseudocientífico)⁴, constituido por toda una serie de rarezas, de sucesos y de seres extraordinarios que, en palabras del propio Torquemada (*Jardín*, I: 107), «se hicieron sobre la orden común de la naturaleza». Son «maravillas» en tanto que provocan admiración e incredulidad y quedan fuera del universo de referencias de lo real y verosímil⁵. A estas monstruosidades o prodigios obrados por la Naturaleza⁶ dedica el humanista la totalidad del primer tratado de su *Jardín de flores curiosas* y algunos momentos de los tratados quinto y sexto –dedicados a las tierras septentrionales–. En ellos tiene cabida, a su vez, la mayor parte de la zoología fantástica caballeresca que aparece en el *Olivante de Laura*, con sus grifos, basiliscos y extraordinarias sierpes, además de los omnipresentes gigantes y de los salvajes.

Ante el número y la diversidad de estos prodigios de la naturaleza, voy a destacar tan solo, por su especificidad, la figura del monstruo Bufalón, al que se enfrenta y vence Olivante en el tercer y último libro de su historia, para ver cómo la mayor parte de los rasgos con los que Torquemada lo había definido en el relato caballeresco encuentran de nuevo su proyección en el texto de la miscelánea. Bufalón pertenece a la estirpe del *Endriago* del *Amadís de Gaula*, que estableció el modelo de monstruo híbrido seguido por la mayoría de sus continuadores –el Gran Patagón del *Primaleón* o el Cabalión del *Florisel de Niquea*–. La victoria del héroe contra el monstruo podía, como en el *Amadís*, revestirse de significado simbólico para representar el triunfo del héroe sobre el mal y el demonio, de forma similar a la lucha del santo contra la bestia en la hagiografía (Walsh, 1977). Este simbolismo, sin embargo, desaparece en el *Olivante*, donde Bufalón pierde todo elemento simbólico demoníaco para convertirse en un monstruo más doméstico, de acuerdo con el proceso de reducción de lo maravilloso que afectó al devenir del género caballeresco. La descripción del monstruo sigue la convencional técnica de hibridación –cuernos y largos colmillos, garras afiladas, «vello muy largo y negro como salvaje»–, encareciendo

3. Dejo fuera la tercera categoría de Le Goff, correspondiente a lo *miraculosus*, ya que en ninguna de las dos obras aparecen prodigios que se califiquen directamente como milagros, aun cuando Dios aparezca siempre para Torquemada como causa última de todo lo creado.

4. El ámbito *feérico* del imaginario medieval, de tradición pagana y folclórica, que Le Goff (1986: 19) incluía como *mirabilis* («maravilloso neutro»), venía sufriendo ya desde los últimos siglos de la Edad Media un proceso de racionalización que lo había hecho asimilarse a lo fabuloso cristiano y a la polaridad Dios / Diablo, o *magicus* o *miraculosus*. Este proceso aún es visible en la configuración de lo maravilloso en el *Amadís de Gaula*, como estudia Mérida Jiménez (2001: 237 y ss).

5. Carlos Alvar (2004: 31) distingue para los libros de caballerías entre los «*mirabilia* naturales», «cosas dignas de admiración producto de la Naturaleza» y «aquellos otros acontecimientos que son el resultado de la intervención humana», a los que se circunscribe la actuación de magos, hadas y brujas.

6. «La naturaleza, que muchas veces obra cosas muy maravillosas y fuera del concierto y orden natural» (*Jardín*, 181). Torquemada se esfuerza en separar este tipo de prodigios, obra de la Naturaleza, de los milagros o fenómenos sobrenaturales de implicación religiosa, aun cuando insista en que, en último término, todo queda bajo el poder de Dios (*Jardín*, 107-108). Para Jacqueline Ferreras (2008: 162-163), Torquemada instaura así «una separación entre el orden natural y el orden religioso», distinguiendo entre «hecho prodigioso pero natural y hecho milagroso».

su excepcionalidad para provocar la admiración —«una cosa tan fuera de razón y naturaleza»⁷—. La victoria del héroe, sin embargo, acaba con el monstruo amansado y doméstico en la corte de Constantinopla⁸. Torquemada apura entonces la explicación del prodigio recurriendo al tema de los partos monstruosos, producto de la cópula entre humanos y animales, lo que hace que el episodio se deslice hacia uno de los temas favoritos de la erudición pseudocientífica del momento, el de las cópulas mixtas, tratado luego con extensión en el *Jardín de flores*⁹. Bufalón aparece, efectivamente, como fruto de la cópula entre una mujer y lo que se designa en la obra como un «monstruo marino» (III, 2, 715), cuya caracterización remite directamente a la tradición de los *hombres marinos* o *tritones*, ampliamente documentada por Torquemada en su miscelánea (173-177), con su aspecto casi humano y sus atisbos de racionalidad, la ausencia de violencia en su comportamiento y su atracción por las mujeres¹⁰:

Más allá de esto, la historia en la que la madre de Bufalón relata su forzada copulación con el monstruo marino tiene su correlato en la leyenda de los Mariños de Galicia que el humanista introduce en el *Jardín* a modo de contrapeso popular tras el habitual rosario de testimonios librescos. Se trata de una leyenda genealógica que explica el origen del linaje gallego de los Mariños:

No quiero que pasemos adelante sin que sepáis una común opinión que se tiene en el reino de Galicia, y es que allí hay un linaje de hombres que llaman los Mariños, los cuales se dice y afirma que descienden de uno de estos Tritones o pescados que decimos, antes se precian de ello, y aunque se cuenta de diversas manera como cosa muy antigua, todas vienen a concluir en que andando una mujer ribera de la mar, entre una espesura de árboles, salió un hombre marino en tierra, y tomándola por la fuerza, tuvo sus ayuntamientos libidinosos con ella, de los cuales quedó preñada, y este hombre o pescado se volvió a la mar; y retornaba muchas veces al mismo lugar a buscar a esta mujer, pero sabiendo que le ponían trampas para capturarlo, desapareció. Cuando la mujer vino a parir, aunque la criatura era racional,

7. Todas las citas del *Olivante de Laura* siguen la edición de la Biblioteca Castro (Torquemada, 1997), indicando libro, capítulo y páginas. Las citas anteriores en III, 1: 707-708.

8. Incluso ofrece al emperador los peces que atrapa (III, 3: 726). Por su naturaleza híbrida y su evolución Bufalón sigue el modelo de monstruo caballeresco conformado por el Gran Patagón del *Primaleón* (Muguruza 1996: 294-295).

9. El tema de las cópulas mixtas había sido abordado en la Antigüedad por autores como Plinio o Plutarco pero en el siglo XVI alcanzó tal éxito e interés que incluso cosmógrafos y naturalistas le dedicaron abundantes estudios (Kappler, 1986: 167).

10. «A este tiempo estava allí un monstruo marino, el qual, aunque su habitación era en las aguas marinas, sus faciones eran por la mayor parte de hombre, no le faltando para ello el conocimiento, que si hablara, yo le juzgara verdaderamente por hombre humano» (*Olivante*, III, 2: 715). Este monstruo salva a la madre de Bufalón de morir ahogada en el mar tras un naufragio y la ayuda a mantenerse con vida refugiándola en una cueva y proporcionándole alimentos y otros recursos, hasta que se enamora de ella y termina forzándola. La mayor parte de los testimonios que aduce Torquemada en el *Jardín* aluden al aspecto humano y al comportamiento casi racional del Tritón: «que el señor Antonio nos diga lo que siente de los hombres marinos, porque dicen muchos que los hay, y tan al proprio y natural, que nos les falta más de la razón para poderse tener por hombres» (*Jardín*, 173), incidiendo también en su inclinación hacia las mujeres («en Epiro [...] había una cueva, en la cual se metía un hombre marino, y estando escondido, esperaba las mujeres que iban por agua, y cuando veía alguna ir sola, salía muy paso y escondido, y por detrás se abrazaba con ella, y llevándola por fuerza, la metía en la mar para tener acceso con ella, y que así llevó algunas», 174), y en su comportamiento más curioso que violento («a lo que se ha entendido de ellos, más se ha de juzgar que toman atrevimiento de entrar en los navíos para ver qué hay en ellos y mirar a los hombres que son de su hechura, que no con intención de hacer daño, pues esto nunca se ha visto», 176).

no dejó de traer en si señales por lo que se supo era verdad lo que decía que con el Tritón lo había tenido (*Jardín*, 177)¹¹.

A la narración de esta leyenda sigue una interesante controversia sobre su verosimilitud, con argumentos naturalistas y religiosos, que a su vez da lugar al relato por parte de los contertulios de otras historias de hombres nacidos de cópulas híbridas, más o menos documentadas, y en las que podemos ver reflejados otros pormenores de la historia de la madre de Bufalón. De ellas, el «Caso notable que acaeció a una mujer de Portugal» coincide con la del *Olivante* tanto en el proceso de seducción del animal a la mujer, a la que ayuda a sobrevivir «proveyéndola de los mantenimientos» (183), como en el desenlace, que la lleva a terminar sus días en un monasterio, «sirviendo y haciendo penitencia de sus pecados» (185)¹².

Pasando ya a la segunda categoría de Le Goff, también el mundo mágico del *Olivante* encuentra acomodo más o menos erudito en las páginas de la miscelánea. Por el relato caballeresco desfilan una serie de magos y magas que actúan como ayudantes o adversarios del héroe siguiendo el modelo marcado por el *Amadís* a través de las figuras de Urganda la Desconocida y Arcaláus el Encantador. Así aparecen Ypermea, que ejerce de maga tutelar del caballero, a la manera de Urganda, pero que en este caso tiene la peculiaridad de ser también la autora del libro que se ofrece a los lectores¹³; el mago Arsímenes, que actúa como creador de aventuras a la manera del Apolidón del *Amadís de Gaula*; Leocasta y la madre de Lanzarus, también creadoras de aventuras, aunque con menor protagonismo; y finalmente la maga Zerisa en el papel de antagonista mágico (Muguruza, 1996: 359-362). Todos ellos manifiestan el proceso de cristianización y racionalización del referente maravilloso artúrico que hemos venido apuntando, iniciado en los textos franceses de la Vulgata, continuado por Montalvo en su refundición del *Amadís* e intensificado en sus continuadores (Mérida Jiménez, 2001: 316-317)¹⁴. En el *Olivante*, texto tardío publicado en 1564, este proceso se muestra completado e incluso exacerbado. Sus magos ya ni siquiera se asocian al mundo demoníaco de la magia cristianizada, sino que quedan reducidos a la condición de sabios, siguiendo el planteamiento que había iniciado el ciclo de los *Palmerines* (Nasif, 2006). Las profecías de Ypermea se deben a su gran dominio «en el saber y

11. El testimonio pertenece al acervo popular de la región gallega, tan cercana a la Astorga natal del escritor, puesto que, como señala: «ningún autor lo dice, ni hay de ellos otros testimonio para que pueda creerse, sino la fama pública y común que lo ha dicho y publicado». El origen legendario de este linaje gallego tiene también otra versión, la leyenda de la Sirena Mariña, recogida por el Licenciado Molina en su *Descripción del reino de Galicia* (Mondoñedo, 1550) para explicar el origen de los Mariños de Lobeira. En este caso el ser marino que copula con el humano es una mujer, una sirena, lo que sin duda da al relato un tinte más novelesco.

12. «Y después que hubieron comido, el emperador, hablando con la dueña madre de Bufalón, le mandó que fuese monja en un monesterio que estaba en la ciudad. Y ella lo hizo con toda voluntad, diziendo que quería hazer allí penitencia los días que le quedaban de vida» (*Olivante*, III, 3: 726).

13. Sobre el tópico caballeresco del autor ficticio y el peculiar planteamiento del mismo que hace Torquemada en esta obra, véase Muguruza, 1991.

14. Pueden verse también Susana Ja Ok Höning (2007) o Mónica Nasif (2006, 2009). Al endurecimiento del discurso teológico y eclesiástico contra las creencias sobrenaturales en los inicios del proceso, que se refleja en la cristianización y racionalización de la figura del hada (Mérida, 2001: 29-32), se añade para los libros de caballerías del siglo XVI el avance del empirismo renacentista y la progresiva preocupación por las cuestiones de ortodoxia cristiana que se manifiesta en la proliferación de la literatura demonológica y en los procesos inquisitoriales contra la brujería que refleja la propia miscelánea de Torquemada (Allegra, 1982: 44-54).

ciencia de las estrellas», por lo que se trata de una sabiduría de carácter meramente astrológico, debida a su «alto y subido juicio». Arsímenes es presentado como «un hombre que alcanzaba mucho en el arte de la nigromancia, tanto que en su tiempo fue tenido por uno de los más sabios hombres del mundo» (I, 20: 187). Leocasta es una «sabia mujer», y la madre de Lanzarus una «muy sabia dueña en la ciencia de las estrellas» (I, 34: 308). Incluso la malvada Zerisa era «de las más sabias mujeres en todas artes que a la sazón se hallase en el mundo» (II, 19: 486), sin trato alguno con el demonio aunque haga un uso negativo de sus saberes. Por otra parte, la figura de Ypermea aparece extremadamente humanizada, desprovista por completo del halo de misterio feérico que aún envolvía las primeras apariciones de Urganda. Frente a los orígenes desconocidos de esta, los de Ypermea se cuentan en los primeros capítulos; tiene un hermano, el duque Armides, señor de la isla de Laura, y quiere que Olivante le ayude a recuperar los bienes que el rey de Persia le arrebató por convertirse al cristianismo. Su elevada sabiduría también se racionaliza al fundamentarse en su renuncia al matrimonio para dedicarse plenamente a la ciencia (I, 7: 71).

De esta forma, la imagen que da Torquemada de sus magos caballerescos queda perfectamente reflejada en las consideraciones sobre la magia blanca o «nigromancia natural» que suscribe en el *Jardín*, donde la da por lícita y auténtica apoyándose en la autoridad de San Agustín¹⁵:

No se puede negar haber esta arte de nigromancia, y que ha habido muchos que la han usado en los tiempos antiguos, así fieles como infieles, y otros que también la usan ahora; pero esta arte se puede ejercitar en una de dos maneras. La primera es natural, que se puede obrar con cosas que naturalmente tienen virtud y propiedad de hacer y obrar aquello que se pretende, así por virtud de hierbas y plantas y otras cosas, como por constelaciones e influencias celestiales; y esta es lícita y se puede muy bien usar y sin escrupulo ninguno por las personas que alcanzaren y supieren los secretos que a otros son encubiertos (*Jardín*, 286).

Esta magia es ajena a lo sobrenatural, aunque sus obras puedan llegar a parecerlo, frente a la magia negra, que sí conlleva un pacto diabólico y se sitúa, por tanto, en lo sobrenatural cristiano. Como consecuencia, los encantamientos son presentados en el *Olivante* como fenómenos ilusorios, productos de esa ciencia especial, meras apariencias: «no tiene la vuestra merced que temer, y más en esto, que son cosas de encantamientos y no pueden hazer más daño del espanto que consigo traen» (II, 42: 655). Los aspectos más inexplicables de la magia se reducen así a apariencias engañosas, sin recurrir a lo sobrenatural, de la misma forma que en el *Jardín de flores* explica Torquemada el fenómeno de las metamorfosis *aparentes* atribuidas a las brujas:

y lo mismo hacen también los encantadores, que muchas veces nos engañan a la vista, como lo hicieron Circe y Medea y otras que usaron esta arte mágica, que tornaban a los hombres en brutos animales, y todos los que los miraban los tenían por tales, no siendo verdaderamente así (p. 136).

15. Cardini (1982: 44 y ss.) muestra cómo Roger Bacon y otros filósofos medievales habían defendido el carácter racional y experimental de esta nigromancia natural o científica. También Gómez-Montero (2005: 117) se refiere al «saber mágico renacentista», integrado por la astrología, la alquimia, la geomántica y la quiromántica, una magia natural que «fue entendida como ciencia esotérica y secular que también reclamaba la observación experimental».

Con todo, estos intentos de retraer la magia al terreno de lo natural no la privan de su carácter prodigioso y admirable, de su condición de maravilla que la sitúa en el ámbito referencial de lo inverosímil. Por otra parte, aún quedan en el *Olivante* momentos en que lo sobrenatural, aunque sea cristianizado, mantiene su condición. La explicación sobre la movilidad del cuerpo muerto del mago Arsímenes remite a los espíritus para salvar la ortodoxia, aunque con ello pone en cuestión toda la anterior racionalización de su figura: «siendo guiado, según se puede pensar, aquel cuerpo suyo ya difunto por algún espíritu a quien con la fuerza de sus encantamientos antes de su muerte devió de dexar apremiado para hazer todo esto en el fin desta aventura» (II, 44: 674). También en el *Jardín de flores* mantiene Torquemada una posición ambigua respecto a los prodigios relacionados con la muerte y el más allá, tanto en la controversia sobre las apariciones de ánimas, como en la explicación que da a la historia de Gilberto tomada de Olao Magno, donde recoge de nuevo el motivo del muerto no muerto: «que aunque los encantamientos tengan fuerza para hacer lo que habéis dicho, no la tendrán para preservar la vida más tiempo de lo que por Dios estuviere determinado» (*Jardín*, 444).

Lo dicho hasta aquí creo que es suficiente para mostrar que existe, efectivamente, un sustrato común en el imaginario fantástico de las dos obras de Torquemada¹⁶. Sin embargo, es en la manera en que este sustrato se integra en la estructura semántica de cada obra y en sus correspondientes sistemas de referencias, donde se manifiestan las diferencias genéricas aludidas al principio. Realmente, ambas obras nos sitúan en unos parámetros de ficcionalidad muy diferentes, que afectan directamente al tratamiento y presentación de lo maravilloso en relación con el planteamiento de la verosimilitud, cuyo estudio espero ofrecer en breve. Cabe decir, no obstante, que, por encima de esas diferencias, hay en Torquemada una constante preocupación por ese «facilitar los imposibles» que exigía Cervantes (*Quijote*, I, 47: 548), lo que posiblemente permitió que el escritor manchego usara como fuente al astorgano con más frecuencia de la que podía prometer el severo juicio del cura¹⁷.

16. Aún podría añadirse la fantasía de la Casa de la Fortuna, planteada primero como sueño alegórico en el *Coloquio pastoril*, al fin de los *Coloquios satíricos* de Torquemada, y recreada después como aventura y prueba mágica en el *Olivante de Laura*, ya que sobre ella vuelve el humanista en el tratado IV del *Jardín de flores*, describiéndola sucientemente y explicando su sentido alegórico: «LUIS: Entre todas esas maneras de pinturas me parece que con razón podría ponerse una que yo vi en una obrecilla vuestra, en la cual, pintándola con la rueda que habéis dicho en la mano y con los ojos unas veces muy abiertos y muy claros y otras oscuros, cerrándolos muy a menudo, le ponéis a la justicia y a la razón en bajo de sus pies [...]» (p. 336). Aunque la designación como «obrecilla» podría convenir más al *Coloquio* que al voluminoso relato caballeresco, en realidad la descripción recoge y combina elementos de ambos, si bien en la miscelánea cambia el planteamiento filosófico del tema para ajustarlo más a la ortodoxia cristiana. Véase Muguruza (1996: 367-386).

17. El uso «paradójico» del *Jardín de flores* como fuente por parte de Cervantes fue ya comentado por Alfonso Reyes (1947) y González de Amezúa (1943).

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRA, Giovanni, «Antonio de Torquemada, mitógrafo “ingenuo” y popular», *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Toronto, 1977)*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 55-59.
- ALVAR, Carlos, «De autómatas y otras maravillas», en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. N. Salvador de Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez, Iberoamericana, Madrid, 2004, pp. 29-54.
- CARDINI, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Península, Barcelona, 1982.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1997.
- FERRERAS, Jacqueline, *Los diálogos humanistas del siglo XVI en lengua castellana*, Universidad de Murcia, Murcia, 2008.
- GLASER, Edward, «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII», *Anuario de Estudios Medievales*, III (1966), pp. 393-410.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Magia y Poética de los libros de caballerías hispano-portugueses», en *Der Prozeß der Imagination. Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. W. Matzat y G. Penzkofer, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2005, pp. 115-130.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Prólogo» a su edición del *Jardín de Flores curiosas*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1943.
- KAPPLER, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. de J. Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1986.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael, «Fuera de la orden de natura»: *Magias, milagros y maravillas en el “Amadís de Gaula”*, Reichenberger, Kassel, 2001.
- MOLINA, Bartolomé Sagrario de, *Descripción del reino de Galicia por el Licenciado Molina*, ed. de José Antonio Parrilla, Supervisión y Control, [A Coruña], [1998].
- MUGURUZA, Isabel, «Sobre el prólogo de *Don Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada», *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. M. E. Lacarra, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 127-144.
- , *Humanismo y libros de caballerías. Estudio del “Olivante de Laura”, de Antonio de Torquemada*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996.
- NASIF, Mónica, «Reflexiones acerca de una singular concepción del “hacer” mágico en los libros de caballerías castellano: *Palmerín de Olivia y Primaleón*», en *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, ed. Lillia E. Ferrario de Orduna, Reichenberger, Kassel, 2006, pp. 189-194.
- , «Fenomenología del quehacer mágico: su evolución en la literatura caballeresca castellana», *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 59-60 (2009), pp. 275-282.
- RALLO GRUSS, Asunción, *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1988.
- , «Maravilla y erudición en el humanismo español: El *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada», en *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, ed. J. J. Alonso Perandones, J. Matas Caballero, J. M. Trabado Cabado, Universidad de León, León, 2005, pp. 111-174.
- REYES, Alfonso, «De un autor censurado en el Quijote (Antonio de Torquemada)», en *Obras Completas*, IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 345-409.

LOS «DISPARATES» DE ANTONIO DE TORQUEMADA

- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 1989)*, ed. J. M. Casasayas, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 515-525.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Ficción y géneros literarios*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- SALES DASÍ, Emilio José, *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Castalia, Madrid, 1982
- , *Obras completas, II: Don Olivante de Laura*, ed. Isabel Muguruza, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- WALSH, John K., «The Chilvaric Dragon: Hagiographic Parallels in Early Spanish Romances», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIV (1977), pp. 189-198.

