

DEBATES RENACENTISTAS EN TORNO A LA MATERIA CABALLERESCA. ESTUDIO COMPARATIVO EN ITALIA Y ESPAÑA

The publication of Garci Rodríguez de Montalvo's *Amadis de Gaula* in 1508 initiates one of the most important theoretical literary debates in the Spanish Literature. Writers, critics, moralists and Church members either passionately attack or defend the beginning of a new way of treating the old chivalric theme in a long, prose narration. Eight years later, 1516, Ludovico's *Orlando Furioso* is published in Italy. Ludovico's is an ironic, long romance, based on the new literary models created by the publication of Matteo Boiardo's uncompleted *Orlando Innamorato* in 1494. Although different problems are suggested by these two works, they both contributed to the definition and consolidation of the Romance, a generic form linked to the development and consolidation of the modern novel.

Uno de los períodos más interesantes de la historia crítica de Occidente es sin duda el Renacimiento, en el que el tema que nos ocupa, la materia caballerescas, es abordado como un problema genérico, que afecta directamente a la definición y distinción de los géneros en un período marcado todavía por la imprecisión teórica y práctica.

Durante el siglo XVI la literatura caballerescas gozó de gran popularidad dentro y fuera de nuestras fronteras. Simultáneamente a este éxito, y como consecuencia del mismo, los libros de caballerías suscitaron uno de los debates teóricos en torno al arte poética más interesantes de la historia de la Teoría literaria. El enfrentamiento surgió en varios países europeos, aunque fue en Italia donde alcanzó más calidad por la importancia de los autores que entraron a formar parte de dicho debate, así como por la naturaleza de los estudios poéticos en los que se difundió.

La temática caballeresca, cuyas raíces son esencialmente medievales, está todavía vigente durante todo el siglo XVI. Esta materia caballeresca se plasma en las narraciones extensas más importantes que sobreviven desde la Edad Media. Los teóricos pronto muestran su interés por definir genéricamente la literatura caballeresca, lo que provoca la famosa disputa entre Torquato Tasso y Ludovico Ariosto. Esta disputa teórica surgió por el intento por parte de críticos y escritores de someter las nuevas formas de la narrativa al examen teórico basado en los cánones clásicos.

El siglo XVI está marcado por varios factores. El primero de ellos es la absoluta primacía de la *Poética* de Aristóteles, la cual había sido traducida y comentada en 1548 por Francesco Robortello¹. Este hecho generó en algunos autores una teoría poética profundamente inmovilista y preceptiva -al menos en apariencia-, que se adecuaba mal a las nuevas formas literarias fruto de los nuevos tiempos. Al mismo tiempo hay que señalar, en la segunda mitad del siglo, un clima de rigidez derivado del Concilio de Trento (1545-1563).

La narrativa caballeresca venía a demostrar la posibilidad de reconciliar la imaginación creadora del poeta con la creación de nuevas y buenas obras literarias, en un juicio no ya basado en los clásicos, sino en las reglas que imponían los gustos literarios de la nueva sociedad emergente. La teoría poética renacentista debate una serie de dicotomías esenciales para entender el proceso de formación y evolución genérica: verosimilitud / lo maravilloso; unidad / variedad; placer / beneficio moral; poesía / historia (Williamson, 1991: 114-115).

El presente trabajo pretende sintetizar lo sucedido en Italia y España para establecer los caminos por los que se desarrolló la polémica en Europa, ya que no revisten el mismo carácter los documentos de ataque y defensa vertidos en Italia a propósito del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, que los expuestos en España referidos principalmente a *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo y sus seguidores.

La polémica en Italia

Italia fue el país que contó con las mejores obras caballerescas, y en consecuencia con los debates más importantes y representativos de la época. En este país la narrativa caballeresca estuvo representada por los *romanzi*, definidos por A. García Berrio como «poemas caballerescos fantásticos, con los que se engloban en general a efectos polémicos - y

¹ La *Poética* aristotélica no aparece en los tratados de poesía durante el siglo XV y es apenas comentada a principios del siglo XVI. Desde mediados del siglo XVI se consolidan los conceptos teóricos aristotélicos, principalmente los referentes a la sistematización de la teoría de los géneros. Véase Vega Ramos (1993: 4-10)

recogiendo una alusión de Aristóteles - obras no necesariamente en verso del mismo carácter fantástico, cuyo argumento rebasaba ya el ámbito estricto de lo caballeresco» (1988: 303).

El *romanzo* caballeresco en Italia en la época del Renacimiento es resultado de influencias diferentes: la materia carolingia y la materia de Bretaña. Las aventuras de Carlomagno interesan al público italiano muy pronto, difundidas a través del *cantastorie* (cantor de historias) o juglar. Estas leyendas, que desarrollan las hazañas de Roldán, pronto se mezclan con las fantasías bretonas. De la fusión e interrelación de ambas surge en la literatura caballeresca italiana un género histórico nuevo, el *romanzo*, forma versal que adquiere identidad propia al introducir elementos cómicos e ironía -que aunque débilmente habían comenzado a aparecer en algunos de los *romans* de Chrétien de Troyes, concretamente en *Lancelot y Perceval*- junto a la magia, las maravillas y la estructura de los *romans* artúricos la convirtieron en un producto diferente a lo que se dio en el resto de Europa, y en general de más calidad.

El *romanzo* caballeresco más importante, y el que suscitó la polémica en Italia, fue la obra de Ludovico Ariosto *Orlando Furioso* (1516-1532), empezado en 1505 como continuación del *Orlando Innamorato*, que había dejado inconcluso Mateo Boiardo en 1494. Italia es en esta época el centro cultural y literario de Europa, con diversos lugares de irradiación. Uno de ellos será Ferrara, gobernada por el lujo y la opulencia de los príncipes de la Casa de Este, quienes se convierten en protectores de las artes y las letras. En el fundador de la Casa de Este, Roger, se basa Boiardo para la creación del *Orlando Innamorato*, donde se mezclan las fuentes literarias bretonas con los rasgos típicos de los romances de la *Tabla Redonda*, los carolingios y los clásicos, todo ello con unas muestras admirables de sutil ironía. Boiardo no termina su obra, a causa de la invasión de Italia por Carlos VIII de Francia en 1494.

Ludovico Ariosto se encargó de escribir la continuación de la obra de Boiardo (Brand 1974: 46-56). Servidor de la dinastía de Este, publica el *Orlando Furioso* en 1516, aunque seguirá trabajando en la obra (en 1521 aparece una versión corregida) y la completará en 1532, versión en la que Ariosto añade seis cantos a los cuarenta que ya tenía y rehace la lengua siguiendo los criterios de Bembo. Los personajes de esta obra son los mismos que los que presentó Boiardo en el *Innamorato*; sin embargo, ahora se multiplican las aventuras, los personajes y la fantasía.

Sintetizamos el argumento del *Orlando Furioso*. El héroe Orlando, a su vuelta de Asia con su amada Angélica -hija del Kan del Catay-, se une a las fuerzas de Carlomagno en su lucha contra los musulmanes mandados por Agramante, cuyo padre había sido asesinado por Carlomagno.

Rinaldo, primo de Orlando, se enamora de Angélica, puesta al cuidado del rey de Baviera. Cuando éste cae preso de los moros, Angélica huye, seguida por Rinaldo y el moro Ferragú, y escapa de los muchos personajes que se van enamorando de ella en peligrosos episodios que asombrosamente no afectan a su virginidad. Mientras, la guerrera Bradamante, que es amada por Roger, es empujada por un caballero a una sima, en cuyo fondo está la capilla del hada Melisa, que vigila el sepulcro de Merlín. El hada le profetiza su matrimonio con Roger y el inicio de la dinastía de Este. Orlando, que entretanto se halla en París, deja a Carlomagno para salir en busca de Angélica, y después de infinitas aventuras, se entera (por medio de unos manuscritos árabes que él entiende muy bien) de que su amada, recogida por unos campesinos, se ha casado con Medoro, un soldado moro. Sobreviene entonces la locura de Orlando, que da título al poema. Después de infinitas aventuras, Rinaldo concede la mano de Bradamante a Roger, quien se convierte al cristianismo. Previamente, Orlando había recuperado el juicio gracias a Astolfo de Inglaterra, quien recorre no sólo Egipto y Tierra Santa, sino también el Infierno, el Paraíso y la Luna.

De toda esta materia enmarañada se pueden extraer tres centros temáticos principales del *Furioso*: los amores de Roger y Bradamante (sarraceno el primero, cristiana la segunda); la locura de Orlando al no obtener el amor de Angélica, y la lucha entre Carlomagno y los mahometanos.

La obra de Ariosto muestra una proliferación de acciones y personajes al tiempo que intenta la reconciliación verosímil entre lo histórico y lo maravilloso, y todo ello estructurado coherentemente. Hay en esta obra frecuentes intervenciones del autor, quien muestra además una insistencia en la oportuna configuración de la rima. Orlando, héroe que da título a la obra es fuerte, generoso, noble, está adornado de todas las virtudes exigidas por su condición, pero también muestra sus debilidades y se presenta en general más humano. Además, el *Orlando* es una obra «nueva» que no permite un análisis desde la teoría clásica por la proliferación de las acciones y personajes, la constante aparición de lo fantástico y la utilización del italiano con una ironía refinada. Todos estos rasgos lo convierten en un poema cercano a su tiempo, inquieto como así era la Italia de mediados del siglo XV². Sin embargo, fueron

²Para el lector actual la obra de Ariosto se presenta difícil porque no resulta fácil seguir el hilo narrativo. Los conflictos que en ella se relatan en versos engarzados en octavas reales se dilatan y amplían en constantes cambios de situación que dificultan la visión de conjunto y favorecen el asombro ante una lectura fragmentada.

también estas características las que provocaron el debate de sus contemporáneos y el análisis de sus defensores como de sus detractores traspasó lo puramente práctico para constituir uno de los armazones teóricos del Renacimiento.

B. Weinberg, en su excelente trabajo de conjunto *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*³, sintetiza los comentarios más importantes de los teóricos y escritores italianos más representativos que toman parte de la polémica en torno a Ludovico Ariosto y Torquato Tasso. De su trabajo se desprende la idea de que en general los teóricos no supieron interpretar a Aristóteles en el tema de la mimesis y la verosimilitud. Frente a la diferenciación establecida por Aristóteles entre el historiador y el poeta basándose en la materia que tratan cada uno en sus escritos (Arist. *Po.* 1451a 36-38 y 1451b 1-5), para los teóricos del siglo XVI el concepto de lo verosímil limitaba considerablemente las posibilidades del ingenio creativo del poeta, ya que se definía por su relación de proximidad con la historia real o su comprobación empírica, según lo cual no había lugar para la fantasía. La teoría de la mimesis como imitación de las acciones humanas propuesta por Aristóteles es entendida ahora como imitación de la naturaleza, *imitatio naturae*, donde quedaba fuera lo maravilloso⁴. Aristóteles, por el contrario, admitía lo maravilloso 1461b 9-10:

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble⁵.

Por lo tanto es en general una interpretación extremadamente limitada o errónea del texto aristotélico lo que provoca una discusión teórica acerca de los excesos maravillosos que presentaban obras como el *Orlando Furioso* en Italia o *Amadís de Gaula* en España. Este enfrentamiento va a plantear cuestiones que afectan a la literatura en su totalidad: no sólo el aspecto semántico, con la aparición de lo maravilloso, sino también cuestiones estructurales como la dualidad unidad/variedad, y otras de tipo pragmático referidas a la finalidad de las obras.

En Italia los estudiosos y escritores que tomaron parte en la polémica se dividieron en dos grupos: los «antiguos» y los «modernos». Los primeros no admitían cambios a lo establecido por los grandes preceptistas clásicos Aristóteles y Horacio. Por otro lado, no consideraban el *romanzo*

³ Weinberg (1961). Véase también Saintsbury (1971) y Spingarn (1963).

⁴ Pozuelo Yvancos (1993: 45-51) sintetiza el cambio de significación de la mimesis aristotélica en los teóricos italianos del Renacimiento.

⁵ Se cita según la edición trilingüe de García Yebra (1992).

como un género nuevo distinto de la epopeya, dado que la epopeya podía también ser cómica, por ejemplo, la *Batracomiomaquia*, atribuida a Homero, (Huerta Calvo, 1994: 153ss.). Por el contrario, los «modernos» no creían en la inmutabilidad de la Poética clásica que algunos teóricos habían impuesto. De hecho, para este grupo el *romanzo* sí constituía un género nuevo fruto del cambio de su sociedad, para el cual era necesario aplicar nuevas normas poéticas⁶.

El debate se inicia en 1554, cuando se publica la correspondencia mantenida entre Giovanni Battista Pigna y Giovambattista Giraldi Cintio. Sin embargo, años antes ya habían aparecido documentos que constituyen la génesis de lo que luego será la polémica propiamente dicha, como la *Spositione sopra l'Orlando Furioso* de Simone Fornari, escrita en 1549⁷. Este texto evidencia la existencia de un conjunto de opiniones negativas acerca del *Orlando Furioso*. Fornari basa sus comentarios en la *Poética* de Aristóteles y en los comentarios hechos a esta obra por Francesco Robortello. Las opiniones de Fornari se refieren a dos cuestiones fundamentales: la construcción de la fábula y la verosimilitud. Ariosto en el *Orlando* trata muchas acciones de muchos personajes. Fornari intenta demostrar que Aristóteles justifica una multiplicidad de acciones para la épica (Arist. *Po.* 1462b). De este modo interpreta que el *Orlando* tiene una sola acción (Agramante contra Carlomagno), que constituye el propósito del poema, diferente del propósito que persigue Ariosto (el

⁶ Existe una querrela paralela referida al plano lingüístico, en la que los diferentes teóricos defienden o rechazan el uso del italiano frente al latín. Casi siempre coincide la defensa de la lengua vernácula con las posiciones de los «modernos», y el uso y apoyo del latín con las de los «antiguos». Esta disputa en su aspecto lingüístico, *avant la lettre*, entre «antiguos» y «modernos», tiene para el estudioso actual un matiz anecdótico y hasta cómico: la lengua «vulgar» se rechaza de tal manera que incluso a Dante se le considera 'poeta para panaderos'. Pero los extremistas van más allá, y así, los miembros de la Academia de Roma fechan sus cartas '*ab urbe condita*'.

⁷ Con anterioridad a este trabajo de Fornari, en 1547 había aparecido la obra de Giovan Giorgio Trissino *Italia liberata da' Goti*, dedicada a Carlos V. En esta obra, su autor sigue fielmente los principios aristotélicos contra el canon de Ferrara. Aparte de poseer un asunto histórico, está escrito en endecasílabos sueltos como metro más cercano al hexámetro. Tasso observó cómo la obra había fracasado estrepitosamente frente al *Orlando* de Ariosto (Brand, 1965: 60-65). El canon de Ferrara posee complejidad de elementos de origen italiano canalizados a través del *Orlando Innamorato* de Boiardo. Los temas principales del canon de Ferrara serán el amor y el elemento encomiástico y genealógico (debido a Ercole I y su deseo de un poema que fijase su estirpe). Cfr. Prieto (1980: 117ss.). Trissino había escrito en 1529 una *Poética* en la que adopta la división tripartita de los instrumentos de la imitación de Aristóteles unida a la teoría de las ideas de Hermógenes. Véase Vega Ramos (1991: 170-188).

elogio de Roger). La multiplicidad de acciones podría ser vista como variedad de episodios, tal y como había hecho Aristóteles al admitir mayor cantidad de episodios y más largos en la épica que en la tragedia (Arist. *Po.* 1455b). En el tema de la verosimilitud Fornari vuelve de nuevo los ojos a la *Poética* para defender las inverosimilitudes del *Orlando Furioso*: [...] *es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil*. Fornari no distingue genéricamente la epopeya del *romanzo*, pero destaca su intento de someter al *Orlando* a los criterios de la *Poética* aristotélica en cuestiones como la debatida unidad de acción y la verosimilitud.

La siguiente contribución a la polémica, y la que como se ha dicho anteriormente la inicia en realidad, es la correspondencia entre Pigna y Giraldo Cintio. A finales de marzo o principios de abril de 1554 aparece un documento que contiene tres cartas. La primera de ellas: *Letera one egli chiede al Signore Giraldo la ragione della poesia dell'Ariosto*, fechada en Lucca el 25 de julio de 1548, y en ella responde a una carta anterior de Giraldo Cintio. En su carta, Pigna expone una serie de objeciones al *Orlando* que dice haberlas oído en conversaciones; estas objeciones se basan en la tradición retórica y en Horacio más que en Aristóteles.

El ataque principal al poema de Ariosto es su separación de los postulados de los «antiguos» en varios puntos. El primero de ellos atañe al título -*Orlando Furioso*-, que no se corresponde con el personaje central de la obra ni por lo tanto con su contenido. Por otro lado se ataca el hecho de que el principio y el final de la obra no están conectados; finalmente se alega en contra del *Orlando* el uso frecuente de la magia y de elementos sobrenaturales añadidos a una proliferación de acciones.

Giraldo Cintio acepta gustoso la réplica a Pigna. Su carta, *Risposta a M. Giovambattista Pigna*, empieza con una alabanza del *Orlando*, al que considera un poema grande, divino y excelente. Giraldo defiende el derecho de Ariosto a escribir en italiano, ya que así ha conectado lenguaje y poesía, asociando la tradición poética con la continuidad lingüística. Defiende igualmente el que presente muchas acciones de muchos personajes, separándose de la tradición épica y diferenciando la epopeya del *romanzo*. Por otro lado, existe una continuidad entre las formas contemporáneas de la sociedad y el arte. De esta manera, Giraldo señala cómo Ariosto ha modelado su obra sobre historias francesas y españolas acerca de Amadís, Palmerín, Primaleón, Lancelot, Tristán y la Tabla Redonda. En cuanto al plano pragmático, este crítico señala que el *Orlando* no es sólo un trabajo poético de su tiempo, sino también para su tiempo, ya que está compuesto para recibir el favor de un público que apetece nuevos caminos para la poesía.

También en 1554 Pigna publica en Venecia otro importantísimo texto: *I romanzi*. Es una defensa del *romanzo* desde el punto de vista de los postulados aristotélicos. Pigna entiende que poesía épica y *romanzo* son géneros diferentes: la poesía épica imita la verdad, por ello es histórica o se acepta como histórica; el *romanzo*, por el contrario, imita verosímilmente creando hechos ficcionales. Pigna entiende que Ariosto ha escrito su obra *Orlando Furioso* tan bien como Homero y Virgilio escribieron sus epopeyas. Los dos géneros, épica y *romance*, se diferencian por el tratamiento de la fábula. En la primera, ésta es una; en el *Orlando*, sin embargo, hay muchas acciones que convergen en una central que envuelve al personaje de Roger.

En ese mismo año de 1554 aparece otro documento perteneciente a Giraldi Cintio y titulado *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. En este discurso, su autor se propone dar una idea lo más exacta posible del *romanzo*, convirtiéndose este texto en la defensa más clara y mejor trabada de las nuevas formas de la poesía durante todo el debate. Giraldi entiende que el *romanzo* es un género italiano sustituto de la vieja poesía épica. Ambos géneros se diferencian por la imitación: mientras que la épica imita una sola acción de un solo hombre, el *romanzo* lo hace de muchas acciones de muchos hombres. Para Giraldi, pues, épica y *romanzo* son dos géneros distintos, y por tanto, no se pueden verificar las normas de uno en el otro. Igualmente tampoco se pueden considerar a Homero y Virgilio -modelos para la épica- como ejemplos a seguir para componer en el nuevo género, el cual encuentra sus modelos en el *Orlando Innamorato* de Boiardo y en su continuación, el *Orlando Furioso* de Ariosto.

Otra cuestión que trata Giraldi en este discurso es la dicotomía unidad/variedad con relación al público. Si para la épica la acción única era necesaria para conseguir la purgación de las pasiones que estas obras perseguían -extendiendo el efecto catárquico de la tragedia a la épica-, en el nuevo género la variedad es el factor que aporta la finalidad más importante: complacer al lector. En 1557 aparece la *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica*, en la que Giraldi Cintio argumenta las diferencias entre la poesía épica y el *romanzo*. Weinberg (1970: 681) resume la posición de Giraldi cuando dice:

La Lettera fa dunque parte della corrente polemica sulla poesia epica, e Giraldi vi ripete la sua posizione essenziale: distinzione chiara fra il poema epico (ad una sola azione) e il romanzo (a più di una azione); necessità di rivolgersi agli esempî moderni e non ai precetti antichi; possibilità di dedurre nuovi precetti dalla pratica dei moderni.

Otro gran teórico que entra en el debate es Antonio Sebastiano, apodado Minturno, con su obra escrita en italiano: *L'Arte Poética* (1564). Minturno no ataca a Ariosto como poeta, sino la forma en la que se expresa. Los tiempos cambian, y con ellos los gustos y la vida de los hombres, pero no la verdad, y por lo tanto el arte que imita a la Naturaleza. Desde este principio básico, Minturno desarrolla la idea de la necesidad de la unidad de acción como esencia del arte; de ahí derivan los ataques a Ariosto. Éste, opina Minturno, podría haber tratado una sola acción en su poema como hacen los poetas épicos, es decir, introduciendo episodios y digresiones en los lugares oportunos, estableciendo sus relaciones y derivaciones hacia la acción central. Sin embargo, el poema de Ariosto trata de Orlando y de Roger a la vez, de manera que interrumpe un hecho con otro para continuar el primero después en completo desorden. Como se advierte en estas críticas, Minturno ataca el recurso técnico del entrelazamiento porque deshace la posible unidad de acción en el poema. En cuanto a la finalidad de la obra, considera que el entrelazamiento de la acción, lejos de agradar al lector, lo confunde.

Sebastiano Minturno pertenece al grupo de los «antiguos», ya que no admite la existencia de un nuevo género representado por los *romanzi*. Su posición es contrapuesta a la de Giraldi y Pigna. Minturno cree que la normativa clásica que él halla en Aristóteles y en Horacio no debe ser alterada. Dicha normativa está perfectamente aplicada en dos escritores: Homero y Virgilio. El pensar que la evolución histórica influye en el cambio de la poesía y provoca el nacimiento de diferentes normas y géneros es, en opinión de Minturno, una imprudencia, ya que contradice la naturaleza y el buen sentido.

Muy importante para la historia de la Poética Occidental es el hecho de que Minturno en este libro culmine la clasificación tripartita de los géneros: épica, escénica y mélica o lírica⁸. Los nuevos géneros narrativos se incorporan a la épica, dentro de la cual Minturno hace la siguiente tripartición: en prosa (diálogo, novella); en verso (epigrama, himno), y mixta (*romanzo*). De este tipo cita dos *romanzi* pastoriles: El *Ninfale*

⁸ Minturno en *De Poeta* (Venecia, , F. Rampazeto, MDLIX), escrito en latín, afronta la división tripartita genérica resultado del esquema triple de modos de imitación. En *L'Arte Poetica* (Venecia, G. A. Valausori, MDLXXIII), en italiano, queda totalmente asentado el sistema tripartito. El libro primero está dedicado a la *épica*; el segundo a la *poesía escénica* (con variedades trágica, cómica y satírica); el tercer libro lo dedica Minturno a la *poesía mélica* (con variedades internas: lírica, ditirámbica y nómica).

d'Ameto, de Boccaccio, y la *Arcadia*, de Sannazaro⁹. Con esta distinción, Minturno establece la existencia de géneros teóricos, dentro de los cuales se insertan los diversos géneros históricos.

La posición más dura contra Ariosto la representa F. Sasseti con su *Discorso contro l'Ariosto* (1575-1576). Se basa en Minturno, al cual no cita, en su ataque a Ariosto, y en Piccolomini por su posición aristotélica, la cual reproduce exageradamente. Sasseti encuentra al *Orlando* condenable principalmente por dos elementos. El primero de ellos es la multiplicidad de acciones que presenta en contra de la unidad de acción que los algunos teóricos propugnan para los poemas épicos; el segundo elemento de condena es la ausencia de implicación moral y piedad que cualquier poema épico debe conseguir en el lector. La locura del personaje de Orlando, que sería la que produciría tales fines morales así como la purgación de las pasiones, no lo hace al ser plenamente merecida.

Estos y otros ataques de Sasseti al *Orlando* tienen su base en la idea de que la épica no es algo muerto en sus tiempos, sino que es perfectamente posible y deseable en la actualidad. Esta afirmación es una réplica a la posición de Pigna y Giraldo Cintio, los cuales, como anteriormente se ha dicho, creen que la épica es un género muerto, sin continuidad posible en la Italia del momento. En conjunto la posición de Sasseti es la de los «antiguos», y dentro de ellos representa el lado más inflexible a la hora de juzgar las novedades de obras como el *Orlando*. Su teoría poética deriva directamente de Aristóteles, y hace una lectura de la *Poética* en la que no admite flexibilidad. Para Sasseti, sólo en Aristóteles y en la praxis homérica se halla la adecuada normativa para el escritor. De ahí sus duros ataques contra el *Orlando* por no adecuarse a esas reglas que él cree inmutables.

Otro teórico, Francesco Caburacci, publica en 1580 su *Breve discorso in difesa dell'Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto* (véase en Weinberg, 1970: 981ss.). En él ataca al *Orlando Furioso* en nombre de las cuatro

⁹ Nótese cómo Minturno al incluir dos *romanzi* pastoriles dentro de la épica, está asentando la incorporación de géneros narrativos de nueva creación al sistema genérico tripartito. Dentro de una clasificación de géneros históricos o subgéneros narrativos, los *romanzi* pastoriles (a los que F. López Estrada prefiere llamar *libros de pastores*), por la diversidad de elementos de diversos géneros que poseen, han sido incluidos en el género épico-narrativo (aunque sus modelos antiguos tengan carácter lírico). Los intentos de ofrecer una tipología de los géneros literarios en la actualidad, incluyen dentro del *romance* formas narrativas tanto en verso como en prosa. El vocablo *romance*, de difícil asimilación en castellano, designa formas narrativas englobables bajo el actual término de *novela*. Cfr. García Berrio-Huerta Calvo (1992: 114-115 y 183-184). Véase también, García Berrio-Hernández Fernández (1988: 124-125).

causas aristotélicas. *Causa eficiente*: Aristóteles advierte que el poeta debe hablar poco en primera persona; además el poeta épico más que ningún otro debe relatar sucesos maravillosos. En este sentido el ataque a Ariosto es que él habla en primera persona y además presenta en su obra «fantasías» ridículas. *Causa final*: se vuelve aquí al problema del título de la obra. Si Ariosto titula a su poema *Orlando*, éste debería estar en el principio y en el final del poema, siendo el centro del mismo. *Causa material*: los ataques en este caso se refieren al tema central del poema de Ariosto, la locura de Orlando, tema que consideran más propio para la comedia que para la épica. Además ven en el Orlando modos de expresión demasiado bajos para la épica. *Causa formal*: Ariosto presenta una acción múltiple, variada y confusa, y además no imita la verdad.

Caburacci no contesta uno por uno todos los ataques que contienen las cuatro causas. Cree, y aquí estaría la réplica principal, que Ariosto no compuso un poema épico, sino que estaba creando una composición nueva que justifica todo lo que él ha hecho. Por ello, la variedad que presenta el *Orlando* se defiende por la finalidad que persigue, esto es, dar agrado a los lectores. Dicho criterio de variedad se consigue combinando materiales de los tres viejos géneros: tragedia, comedia y épica, tratados bajo una forma épica al igual que hizo Boccaccio en el *Decamerón*. El discurso de Caburacci constituye un manifiesto más en la defensa del nuevo género que Ariosto había desarrollado con el *Orlando Furioso*. La apología que hace de esta obra se basa principalmente en su misma finalidad, el conseguir el agrado del público, lo cual se consigue siguiendo el criterio de variedad.

En 1560 aparece el *Amadigi* de Bernardo Tasso (1493-1569). Este poema caballeresco, que gozó de gran éxito, está compuesto de cien cantos a imitación del *Amadís de Gaula*. El modelo español en el que se basa está estructurado a través del relato de las historias de un sólo héroe protagonista de diferentes aventuras. Sin embargo, esta obra es inferior a su modelo por estar subordinada a un esquema previo que limitó extraordinariamente la fecundidad inventiva y las posibilidades argumentativas de su autor, aunque es preciso señalar su papel de eslabón entre la materia caballeresca española y la italiana, así como la importancia adquirida por el *Amadís* de Montalvo.

En 1581 aparece la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, obra que servirá de punto de comparación con el *Orlando*. La vida y producción teórica y literaria de Tasso constituyen uno de los pilares fundamentales del Renacimiento italiano. Torquato Tasso, hijo de Bernardo Tasso, fue una personalidad marcada por el interés intelectual, y en el

ámbito estrictamente personal, por sus desajustes mentales. La inestabilidad mental de Tasso, que le lleva a permanecer ingresado en un sanatorio siete años, influyó en su producción y carácter de forma significativa.

Su obra magna, la *Gerusalemme Liberata*, fue terminada hacia el año 1575 y publicada sin permiso del autor el año 1580, en Venecia, con el título de *Il Goffredo*. Al año siguiente aparece completa en Padua con el título con la que se la conoce en la actualidad. Tasso quiso con su *Gerusalemme* ofrecer un gran poema épico que conciliara a Homero y Virgilio con los poetas italianos, sin olvidar los atractivos de los poemas caballerescos¹⁰. La obra trata sobre un asunto histórico: la primera cruzada emprendida por Godofredo de Bouillon. El asunto, por tanto, además de ser histórico, es religioso. Compuesto de veinte cantos dedicados al duque Alfonso II de Ferrara, esta obra mezcla asuntos históricos con otros novelados en los que tiene especial importancia lo maravilloso y el tratamiento del tema amoroso, en un intento de conciliar lo caballeresco con lo cristiano, la historia real con los elementos épicos ficticios.

Los problemas editoriales y las críticas de los miembros de la Academia florentina influyeron poderosamente en Tasso, obsesionado por el juicio que los expertos dieran a su obra, y así, cuatro años después de publicada la *Gerusalemme*, en 1585, Tasso edita en su propia defensa una *Apologia in difesa della sua Gerusalemme Liberata*, en la cual incluye una carta de Orazio Lombardelli a Maurizio Cataneo, fechada el 28 de septiembre de 1581. Lombardelli alaba a Tasso por varias razones que él considera fundamentales. La primera, por la aparición de la *Gerusalemme*, la segunda, por lo que esta obra supone de alabanza a la Iglesia y a los hombres de fe; la tercera, por la poesía toscana, porque ha abierto el camino para escribir versos en italiano. Además, este crítico ve en Tasso un talento excelente incluso superior a los escritores clásicos. Considera que Tasso es superior a Virgilio en la observancia de la verdad histórica; a Ovidio por mantener el principio de la unidad de acción hacia la que revierten todos los acontecimientos relatados; y a Homero por la sobriedad y el decoro. Lombardelli cree que Tasso se basa en criterios deriva-

¹⁰ «Es ejemplar a este respecto la epopeya cristiana de Torquato Tasso *Gerusalemme Liberata* (Jerusalén Liberada, 1580-1581). Su contenido está tan determinado por el conflicto entre la fama o heroísmo y el amor, que el movimiento trágico del alma del héroe recorre una peripecia que le lleva desde la total entrega mundana a la causa de la gloria y la fama hasta la existencia distanciada de un amor olvidado del mundo, y este cambio se realiza de forma dramática e impactante como súbito viraje de una acción épica de tensión» (Villwock, 1991 III: 111).

dos de Horacio y de la tradición retórica. Insiste en resaltar tres cualidades esenciales en la *Gerusalemme*: 'nobleza', 'excelencia' y ornamento', que parecen corresponder a las tres operaciones retóricas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Tasso, preocupado por las críticas que el clero y los teóricos dieran a su obra, decide instituir al terminar su *Gerusalemme* una especie de tribunal de críticos y religiosos para que sometieran a examen su obra, y determinar si ésta se ceñía a la normativa aristotélica y a la ortodoxia religiosa. Las censuras de éstos a su obra le marcan hasta el punto de que al final de su vida decide reelaborar su obra. Fruto de esa reelaboración, en la que Tasso suprime todo elemento de carácter profano, es la *Gerusalemme Conquistada*, obra notablemente inferior a la *Liberata*.

Tasso no rechaza la obra de Ariosto; piensa que el *Orlando* agrada a los gustos de sus contemporáneos más que las grandes epopeyas clásicas. En lo referente a lo maravilloso, Tasso distingue lo maravilloso legítimo de lo ilegítimo, y así admite el elemento maravilloso si está asociado a procedimientos lingüísticos y estructurales. En cualquier caso, la postura de Tasso es conciliadora entre antiguos y modernos, al entender que lo maravilloso es inseparable del *romanzo* caballeresco siempre que no transgreda las leyes de la naturaleza y no ofenda las creencias religiosas.

En 1583 Giovanni de Bardi prepara una lectura en defensa de Ariosto (*In difesa dell'Ariosto*), y en contra de la condena de Ariosto que Francesco Bonciani había leído poco tiempo antes en la Academia Florentina. Bardi insiste en afirmar que la poesía es imitación, y la imitación, de acuerdo con Platón y Aristóteles, es una cualidad innata en el hombre. La imitación poética se vale de diferentes medios: lenguaje, música y danza. De los tres, sólo el lenguaje es imprescindible en la poesía. El lenguaje puede imitar cosas verdaderas o cosas falsas. En el primer caso estamos ante la historia y las ciencias; en el segundo caso estamos ante la poesía. Igualmente, la poesía puede imitar dos clases de cosas: humanas y divinas. Según exista o no la fábula, se establece la distinción genérica: si no hay fábula estamos ante poemas líricos y odas; si existe la fábula estamos ante poemas narrativos y dramáticos. Finalmente, señala Bardi que los poemas que imitan acciones humanas son de dos tipos: unos que imitan acciones grandes; y otras que imitan acciones bajas. La posición de Bardi constituye una completa teoría poética principalmente aristotélica, ya que no sólo es aplicable al *romanzo*, sino a cualquier género literario. Así, por ejemplo, ante la mezcla de acciones altas y bajas que presenta la obra, Bardi declara que lo esencial no es imitar siempre lo mis-

mo, sino imitar en consonancia a los tiempos, es decir, imitar siempre aquellas acciones que más agraden al público (Vega Ramos, 1993: 38-39).

En 1587 aparecen los *Discorsi dell'arte poetica; et in particolare del poema heroico*, empezados por Tasso en 1565 y publicados en ese año de 1587 sin conocimiento ni aprobación del propio autor (Vega Ramos, 1992: 288-291). Este documento consta de tres discursos en los que el poeta de la *Gerusalemme Liberata* aborda las cuestiones fundamentales del poema épico. Parte Tasso de la clasificación tripartita de los estilos, de acuerdo a la cual el estilo sublime corresponde al poema heroico (García Berrio, 1977-1980: 104-106).

Cree Tasso que existe una naturaleza de las cosas, eterna e inmutable en el arte. La épica, debido a su finalidad moral, debe presentar acciones ilustres de hombres buenos y virtuosos a través de ejemplos admirables. Para ello, el poeta elige una materia, que por su naturaleza posee una disposición que recibe las cualidades de la forma, o dicho de otro modo, el poeta pone en marcha las operaciones retóricas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, adaptándolas al poema épico. Además, la acción de un poema épico debe ser verosímil y a la vez maravillosa. La primera condición de verosimilitud se consigue con la representación de una acción histórica ilustrada y reconocible por la audiencia. La verosimilitud y lo maravilloso son reconciliables en el poema épico. Lo maravilloso se basa en la violación de alguna ley de causa-efecto, pero un hecho sobrenatural puede convertirse a los ojos del público en un hecho natural gracias a la fe, actuando la verosimilitud. Es, en definitiva, la constante utilización por parte de Tasso del género épico, tanto en el plano teórico como en el práctico, para abordar un asunto religioso (que tradicionalmente no era cultivado en la épica). Propone finalmente Tasso una sola acción que contenga principio, medio y fin. La unidad de acción no niega en este caso la variedad, pero sí la multiplicidad, precisamente lo que diferencia a la épica del *romanzo*. La variedad en la unidad se deriva de la diversidad en la imitación¹¹.

¹¹ En el *Ragionamento della poesia*, publicado en 1562, Tasso establece similitudes y diferencias entre la poesía y la pintura basándose en el concepto de imitación aristotélico y en la teoría horaciana: «La poesia, secondo la mente d'Aristotele, è una imitazione delle azioni umane, molto simile (si come Orazio scrive) alla pittura, perché l'una e l'altra imita; in questo però differenti, che il poeta imita et avanti gli occhi i costumi e le azioni della vita degli uomini ci rapresenta, il pittore solo la forma; quegli con la dolcezza et armonia delle parole, questi con la vaghezza e verità de' colori; l'uno serve ad ammaestrar l'animo, l'altro a diletta gli occhi» (Weinberg, 1970: 570).

La querrela entre «antiguos» y los «modernos» se puede resumir diciendo que es una polémica centrada en tres puntos fundamentales: los modelos a seguir por los escritores, los criterios poéticos, y la cuestión genérica referida al *romanzo* caballeresco. Los «antiguos» afirman casi unánimemente que los modelos a seguir para componer un texto épico son Homero y Virgilio, mientras que los «modernos» admiten la calidad de los escritores de su época, y defienden especialmente a Boiardo y Ariosto. Los criterios poéticos de unos y de otros son así mismo dispares: los primeros recomiendan y en ocasiones obligan a seguir los cánones aristotélicos; los segundos, por el contrario, basan la licitud de su teoría poética en la defensa del ingenio y del talento de cada escritor. La querrela finalmente plantea una cuestión genérica: la continuidad de la épica y la licitud del *romanzo*. Como Homero y Virgilio escribieron poemas épicos narrativos, así los «antiguos» creen que todos los poetas de poemas narrativos deberían seguir la forma épica. Esta forma épica implica una acción única, representada en la naturaleza y realizada por un gran héroe, de acuerdo con las recomendaciones aristotélicas; esto excluye todo lo «bajo» y la observancia estricta del decoro y del estilo noble.

Ninguna de estas normas es aceptada por el grupo de los «modernos», los cuales encuentran en el *romanzo* una forma narrativa más acorde con los gustos de sus contemporáneos, en la cual es posible una multiplicidad de acciones con la inclusión de diferentes episodios. Este nuevo género encuentra en Ariosto el modelo a seguir. M^a J. Vega Ramos expone el proceso de teorización del *romanzo* como variante del poema épico; el *Orlando Furioso* se adscribiría a una especie narrativa mixta que sería juzgada bajo sus propios criterios (Vega Ramos, 1993: 34-43)..

La polémica italiana en torno a la licitud o no del *romanzo* caballeresco como género nuevo, ya independizado de la épica, ponía en tela de juicio todo el sistema teórico basado en los clásicos, que había presidido los tratados críticos hasta bien entrado el siglo XVI. La primacía de Aristóteles se evidencia en el debate de forma significativa y curiosa, ya que figura a ambos lados de la controversia, sirviendo tanto en las premisas de los «antiguos» como en las de los «modernos».

La aparición de varias acciones realizadas por varios personajes, la fantasía e inverosimilitud de ciertos pasajes, la no aceptación de las unidades de acción, tiempo y lugar, la mezcla de estilos y la finalidad de la obra, ya no sólo de purgación de las pasiones y ejemplaridad moral, sino también de entretenimiento, eran los principales elementos debatidos, los cuales habían aparecido en el *Orlando Furioso*. Con la aparición de la *Gerusalemme Liberata*, un nuevo elemento entra a formar parte del debate: la conveniencia o no de un tema cristiano para la épica. En

realidad -como ha demostrado el profesor García Berrio- son las dualidades horacianas lo que se plantea en esta polémica: *res/verba, docere/delectare, ingenium/ars*¹². En este sentido, los «antiguos» representarían la ortodoxia renacentista, esto es, primacía de *res* sobre *verba*, del *docere* frente al *delectare* y del *ars* frente al *ingenium*.

En el otro lado, el de los «modernos», estaría representada la heterodoxia en su defensa de *verba*, del *delectare* y del *ingenium*. El marcado neoaristotelismo que preside los tratados de la época se basan en un *ars* aprendible. Sin embargo, la polémica suscitada por el *romanzo* muestra una clara intención de flexibilizar las reglas. El mismo hecho se aprecia en la dualidad *docere/delectare*: el *Orlando* de Ariosto aboga por un deleite fabuloso fuera de toda verosimilitud en una obra no monumental pero sí buena. G. Cintio en 1554 y Carburacci en 1580 proclaman ya claramente la licitud del deleite del lector.

El problema radica, extrayendo las objeciones principales a la configuración genérica del *romanzo*, en que estas narraciones caballerescas no son poemas épicos ni tampoco novelas, tal y como entendemos el término actualmente, sino formas de transición. El *romanzo* no cumple las características típicas del género épico, si bien podemos considerar que arranca del tronco épico. El *romanzo* no contiene raíces míticas, ni pretende abarcar la problemática de un pasado remoto y heroico, como sí sucede en la épica. Ya sea burlesco, como el *Orlando Furioso*, ya sea en tono serio, como la *Gerusalemme Liberata*, es un subgénero narrativo culto, cuya finalidad principal es el deleite de los lectores. Dicho género, que conserva la forma versal, está inspirado en un mundo caballeresco no muy lejano para los escritores, en el que el tema amoroso ocupa un lugar privilegiado.

La polémica finalmente evidencia el error cometido al considerar esta época preceptiva y rigurosa desde un punto de vista teórico-crítico; más bien se trata de una época enormemente rica en matices y nuevas aportaciones en las que se inserta la disquisición acerca de los nuevos géneros literarios¹³. El debate, en conjunto, abarca el diseño estructural de un

¹² A. García Berrio (1977-1980: 391ss.) relaciona la polémica Ariosto/Tasso con la interpretación renacentista de las dualidades horacianas.

¹³ La polémica renacentista en torno al *romanzo* caballeresco no fue un hecho aislado. En otros géneros también surgió el debate, como lo prueba la discusión que surgió en torno al *Pastor Fido* (1588) de Guarini. Con esta obra se intentaba demostrar la licitud de un género nuevo, la tragicomedia, derivada de dos hechos que se estaban produciendo en sus tiempos: el primero de ellos es que la purgación por medio de la piedad y el terror había perdido su función, acaparada ahora por la religión cristiana y por las Sagradas Escrituras; el segundo de estos hechos es que la comedia había caído demasiado bajo,

género, el *romanzo*. No se trata, pues, de un aspecto o elemento diferenciador en una determinada obra, sino más bien de precisar la configuración estructural por la que el *romanzo* se aparta de la épica, y constituye un género con reglas propias.

La querella en España

En el ámbito español la polémica no alcanzó el nivel que presentó en Italia. La influencia del *Orlando Furioso* fue notable en la Península¹⁴, aunque en nuestro país no se escribieron obras de tan alta calidad. Sí existieron intentos en España por revivir la épica antigua en composiciones serias sobre temas heroicos. Estos intentos se plasmaron en obras como *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569-1590) y *Os Lusíadas* de Luis de Camoêns (1572). A éstas hay que añadir una por su especial significación: de Luis Barahona de Soto (nacido en 1547 o 1548), *Las lágrimas de Angélica*, editada hacia 1586¹⁵. Sin embargo no existió ningún poema caballeresco en tono cómico que siguiera el modelo de Ariosto. La única novela caballeresca con comicidad es *Tirante el Blanco* (1490), del valenciano Joannot Martorell. Esta obra en prosa, clasificada por Clemencín como libro de caballerías independiente, presenta muchas irregularidades que lo separan del resto de la producción caballeresca nacional, condensada principalmente en el ciclo de los Amadises y en el de los Palmerines. Y es que el *Tirante* no presenta el marcado idealismo de la literatura caballeresca posterior.

La novela de caballerías española presenta muchas peculiaridades que dificultan su acercamiento teórico. En primer lugar, es un género bastante olvidado por la crítica actual debido al rechazo que ha padecido desde su condena en el *Quijote*. Además, no es fácil el acercamiento a las ediciones de novelas de caballerías, ya que de muchas de ellas no existe edición accesible. Finalmente, es difícil su estudio por su relación o equiparación a la épica, o, en otros casos, por ser considerado el caballeresco como género menor, y por lo tanto, menos provechoso su análisis.

con lo que no conseguía agradar al público. Estas dos razones son las que impulsan a Guarini a justificar un nuevo género mezcla de la tragedia y la comedia, que elevara la ínfima calidad a la que había llegado la comedia, al tiempo que conseguía el favor de la tragedia con la purgación de las pasiones.

¹⁴ Hay que pensar, sin embargo, que cuando aparece el *Orlando Furioso* en 1516, en España ya han visto la luz las principales novelas de caballerías; *Amadís de Gaula*, que será el modelo a seguir en nuestro país, había sido publicado ocho años antes de aparecer el *Orlando* en Italia.

¹⁵ Remitimos a la edición de J. Lara Garrido (1991), donde establece la relación de la obra de Barahona de Soto con el canon de Ferrara y con los principales *romanzi* italianos.

Otro punto de interés es de orden terminológico. Es un hecho que no ha habido unanimidad crítica a la hora de aplicar un vocablo preciso y uniforme para designar a estas composiciones caballerescas. Los términos para denominarlas difiere: *roman* en prosa, *romance* caballeresco, *libro* de caballerías o *novela* de caballerías. Sin duda, la indeterminación terminológica esconde una imprecisión genérica derivada del estado incipiente de la Poética. Además, el término «novela» no aparece en las poéticas clásicas. Es un género difícil de determinar, abierto, sin reglas, donde cabe prácticamente de todo. Por su ausencia en la poética de la Antigüedad, la novela como relato de ficción se intenta vincular en el siglo XVI a la épica, si bien se trata de dos géneros distintos (Fowler, 1988: 116-118).

En España, la literatura caballerescas se presenta en narraciones generalmente de gran extensión, en prosa, que basan su argumento en la figura de un gran caballero, identificado con los héroes de los *romans* artúricos desarrollados en la Edad Media en Francia, y cuyo origen, al contrario que los *romanzi* italianos, no se hallan en la antigua épica sino en dichas composiciones medievales. Estas narraciones muestran continuidad en el sentido de que se producen creando ciclos que desarrollan una estirpe o familia de caballeros. Es también característico en estos ciclos la repetición de temas manteniéndose en casi todos los casos unos parámetros temáticos fijos, aunque esto no contradice la heterogeneidad de la producción caballerescas en la Península.

Hablar de la polémica en el ámbito español supone abordar los ataques que desde diversos sectores de la sociedad se vierten sobre la literatura caballerescas. Las novelas de caballerías fueron condenadas definitivamente en el *Quijote*. No fue ésta la primera ni la única condena que reciben, pero sí la más notable literariamente. Años antes de la publicación de la primera parte del *Quijote* en 1605, numerosos documentos de teóricos y escritores atacaron a esta literatura principalmente por la fantasía que desbordaba. El debate español es el claro exponente del sentir crítico de los humanistas, quienes conocen la poética clásica y su literatura por ser sus lecturas universitarias.

Sin embargo hay que señalar que en el ámbito español esta polémica fue distinta que en el resto de Europa, y ello por varias razones. La primera de ellas es que la literatura caballerescas que se produjo en España fue un producto totalmente nacionalizado, y por lo tanto, diferente. *Amadís de Gaula*, aunque no es la primera novela de caballerías editada en España, supone el renacer genérico de la caballería literaria en nuestro país. Tras él surgió una selva de caballeros que llenan páginas y páginas de obras cuyos autores no siempre supieron crear productos de

calidad, aumentaron progresivamente la inverosimilitud y mostraron una falta de ingenio para innovar una literatura que se condenaba a sí misma.

Una de las claves para entender la esencia de la literatura caballeresca está en las críticas vertidas sobre ella desde el momento de su aparición. Junto a esto, los comentarios que los escritores de novelas caballerescas plasman en sus escritos, insertos en la narración o en los prólogos, sirven para comprender la mentalidad teórica con la que tales obras se escribieron, al tiempo que permiten un intento de codificación de reglas aplicables a la literatura caballeresca como género histórico.

El debate en el ámbito español presenta una distinción fundamental en relación con lo sucedido en Italia: aquí la polémica se centra en la estructura global del *romanzo*. Por el contrario, en nuestro país dicha polémica es principalmente de carácter moral, es decir, las críticas no se refieren tanto al modelo estructural que impone la novela caballeresca como a su implicación moral, aunque hay que advertir que Cervantes en el *Quijote* sí reflexiona sobre el modelo estructural de la narrativa de caballerías.

Así lo expuso M. Menéndez Pelayo, quien recogió los ataques principales a la literatura de caballerías que se produjeron en España a partir de la publicación de *Amadís de Gaula*, y sobre todo a partir de la proliferación de las continuaciones del mismo. Los autores de dichos ataques fueron principalmente los moralistas:

«Eran antiguos y muy justificados los clamores de los moralistas contra los libros de caballerías, que ellos miraban como un perpetuo incentivo de la ociosidad y una plaga de las costumbres» (1943: 440ss.)¹⁶.

Menéndez Pelayo reprodujo los ataques de los más importantes escritores del momento. Así Luis Vives, que los recriminaba por ser vanos; o Melchor Cano, que no los tenía por peligrosos sino por libros sin valor escritos por ignorantes. Fr. Pedro Malón de Chaide, que atacó no sólo los libros de caballerías, sino incluso las novelas pastoriles y las poesías líricas de tema profano; Fr. Antonio de Guevara, que proponía no imprimir ni vender libros de caballerías por ser incitadores de la sensualidad; Pero Mexía, cuyos ataques se centran en las mentiras que tales libros contienen, perjudiciales a las buenas costumbres; Alonso de Fuentes, que alega para la prohibición de los libros de caballerías las mentiras y hechos deshonestos que en ellos se leen; o Arias Montano, quien los ataca por desviar las costumbres de los hombres, incluyendo entre los

¹⁶ H. Thomas (1952: 115ss.) trata el mismo asunto.

libros de caballerías al *Orlando Furioso* (Menéndez Pelayo, 1974: 651). Los escritores citados son los más representativos y los que aglutinan el conjunto crítico.

N. Ife cree que los ataques a la literatura de ficción en el siglo XVI en España provinieron de los hombres de iglesia en muchos de los casos. El clero, en su papel de guardián de la moralidad, veía que la emoción del sentimiento religioso que el público sentía en sus lecturas piadosas era ahora en cierto modo sustituida por los sentimientos derivados de lecturas de libros de ficción¹⁷. Aparte de hombres de Iglesia, este estudioso señala que también fueron importantes los ataques a la literatura de ficción por parte de intelectuales, entre los cuales, aparte de los ya citados por Menéndez Pelayo, hay que señalar a Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Este primer cronista del Nuevo Mundo publicó en 1519 una traducción de un libro de caballerías, pero los condenó después por apartar a los hombres del buen ejemplo con sus mentiras.

Miguel Sánchez de Lima, autor de la primera Poética oficial en lengua castellana publicada en el siglo XVI, *Arte poética en romance castellano* (1580), tampoco evita críticas a las novelas de caballerías, y lo hace en el mismo tono que los anteriormente citados. Insiste en recalcar la condena moral: advierte de lo perjudicial y dañoso de los libros de caballerías, que sólo sirven para corromper el ánimo de los jóvenes, sin aportar nada provechoso¹⁸.

Como brevemente hemos expuesto, son muchos los intelectuales que atacaron a los libros de caballerías basándose principalmente en los peligros que tales libros presentaban en sus páginas, las cuales creían pobladas de mentiras, deshonestidades y malos ejemplos¹⁹. Entre todos

¹⁷ «If a less eminent figure like the Jesuit Gaspar de Astete can refer to writers of fiction as cruel, shallow, loud-mouthed, deranged, indecent and without fear of God, or say that their mouths are full of evil blasphemy and obscenity, their throats stinking sepulchres belching forth every kind of foetid putrescence and their hearts sewers of wickedness, he can do so because his overwritten obscurantism is based on a long tradition and because he could rely on a support of men of learning and authority» (Ife, 1985: 12ss.).

¹⁸ «¿Qué diré mas dela poesía? sino que es tan provechosa ala República Christiana, quanto dañosos y perjudiciales los libros de cavallerías, que no sirven de otra cosa, sino de corromper los animos delos mancebos y donzellas, con las dissoluciones que en ellos se hallan, como si nuestra mala inclinación no bastasse, pues de algunos no se puede sacer fruto, que para el alma sea de provecho, sino todo mentiras y vanidades» (Sánchez Lima, 1974: 42).

¹⁹ G. Mancini (1970: 177) señala que lo significativo de la polémica suscitada por los libros de caballerías es que los escritores de literatura profana no entraron a formar parte de la misma, bien porque no les interesó, bien porque utilizaron el caudal temático caballeresco para sus obras.

estos críticos, nos vamos a centrar en cuatro que resumen en sus páginas todos los ataques a la literatura de ficción.

Juan de Valdés en su obra *Diálogo de la lengua* (1535) se ocupa principalmente de cuestiones lingüísticas. A pesar de ello, en la parte VII, Valdés dedica unas páginas a hacer crítica literaria, donde inserta sus comentarios acerca de los libros de caballerías. Sin negar cierta admiración por *Amadís de Gaula*, Valdés es rotundo en ellos:

Entre los que an escrito cosas de sus cabeças comúnmente se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quatro libros de Amadís de Gaula; y pienso que tienen razón, bien que en muchas partes va demasiadamente afetado, y en otras muy descuidado; unas veces alça el estilo al cielo, y otras lo abaxa al suelo; pero al fin, assí a los quatro libros de Amadís, como a los de Palmerín y Primaleón, que por cierto respeto an ganado crédito conmigo, terné y juzgaré siempre por mejores que essotros Esplandián, Florisando, Lisuarte, Cavallero de la Cruz, y que a los otros no menos mentirosos que éstos, Guarino mezquino, La linda Melosina, Reinaldos de Montalván, con la Trapisonda, y Oliveros que es intitulado de Castilla, los quales, demás de ser mentirosísimos, son tan mal compuestos, assí por dezir las mentiras muy desvergonçadas, como por tener el estilo desbaratado, que no ay buen estómago que los pueda leer (1984: 203).

Las críticas de Valdés se refieren principalmente al estilo del *Amadís*, *Palmerín* y *Primaleón*, por los cuales siente cierta fascinación. En cuanto a los demás libros citados, Valdés los recrimina por mentirosísimos y mal compuestos. Se centra no sólo en cuestiones de estilo, sino de contenido, y se hace eco, en fecha muy temprana, del principal ataque a esta literatura: su falta de rigor en la presentación de los hechos. Ante la pregunta de su interlocutor Marcio relativa a si había leído todos los libros que cita, Valdés responde que sí fue un ávido lector de libros de caballerías durante diez años de su juventud:

Diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes, no me empleé en exercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, en las quales tomava tanto sabor que me comía las manos tras ellas (1984: 203).

Declaraciones como la de confesarse lector de novelas de caballerías se pueden leer en muchos de los documentos de hombres y mujeres del siglo XVI, siendo el ejemplo más claro el de Santa Teresa de Jesús, quien al relatar su vida afirma haber leído libros de caballerías en su infancia por influencia de su madre:

Era aficionada a libros de caballerías, y no tan mal tomaba este pasatiempo, como yo lo tomé para mí; porque no perdía su labor, sino

desenvolviémonos para leer en ellos; y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos, que no anduviesen en otras cosas perdidos. Desto le pesaba tanto a mi padre, que se había de tener aviso a que no lo viese. Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y aquella pequeña falta, que en ella ví, me comenzó a enfriar los deseos, y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque ascondida de mi padre (1970: 22-23).

El juicio que Santa Teresa hace en 1562 de sus lecturas de libros de caballerías se centra en los malos ejemplos que de ellos derivan, aunque al igual que hemos visto en Valdés, se confiesa devoradora de tales ficciones, lo que indica el grado de aceptación por parte de los lectores de la época, y lo que es más importante, indica la función evasiva de esta literatura.

El texto más importante del *Diálogo* en cuanto a críticas a los libros de caballerías, no ya de orden lingüístico sino de orden teórico (afecta a la verdad poética y al debatido tema de la verosimilitud), lo encontramos expuesto en boca de Valdés cuando hace referencia a las incorrecciones que él halla en el *Amadís de Gaula*. En el *Diálogo* plantea la cuestión principal en la literatura de ficción: la verosimilitud; porque como bien dice Valdés, los que escriben mentiras deben tener presente la verdad de manera que, aún siendo mentiras, pasen por verdad. Las faltas que al respecto encuentra Valdés en el *Amadís* son de diferente carácter. La primera de ellas es de orden cronológico, al situar el autor del *Amadís* su historia pocos años después de la Pasión y cometer posteriormente errores históricos al cristianizar algunas provincias que no lo fueron hasta mucho tiempo después. El frecuente anacronismo, pues, sería el primer defecto de esta literatura. Más curiosa es la crítica de orden moral sobre el comportamiento de la reina Elisena: la falta de ética y decoro que ésta muestra ante el rey Perión en su primer encuentro; pero Valdés no lo considera verosímil. Como tercera crítica tenemos los fallos ambientales que rodean el encuentro de los amantes, tales como la iluminación de la estancia o los ruidos provocados por la espada y la coraza del rey al ser arrojados al suelo.

A modo de botón de muestra, Juan de Valdés analiza los elementos narrativos inverosímiles dentro de un solo pasaje del *Amadís*: el primer encuentro entre Elisena y Perión. Con brevedad del texto analizado, Valdés pretende demostrar la cantidad de falsedades e incorrecciones que se leen en los libros de caballerías, y eso que *Amadís de Gaula* es uno de los mejores libros en su género:

Y vosotros, señores, pensad que, aunque he dicho esto de Amadís, también digo que tiene muchas y muy buenas cosas, y que es muy dino de ser leído de los que quieren aprender la lengua; pero entended que no todo lo que en él halláredes lo avéis de tener y usar por bueno (1984: 207).

Las críticas de Valdés a los libros de caballerías no son, como acabamos de ver, indiscriminadas. Cree unos libros superiores a otros; advierte de los fallos de estilo así como de los aciertos; y finalmente previene de tomar por bueno todo lo que en la literatura caballeresca de su tiempo se podía leer.

El agustino Malón de Chaide es otro de los estudiosos del siglo XVI que atacó a los libros de caballerías en su único libro *La conversión de la Magdalena*, cuya primera edición conocida es la de Barcelona de 1588. Malón de Chaide representa, junto a fray Luis de León, el espíritu del tardío Renacimiento español. *La conversión* es la obra de un gran teólogo, filósofo y literato. En su prólogo encontramos unas notas de crítica literaria donde se ataca no sólo los libros de caballerías, sino también las *Dianas, Boscanes y Garcilasos*:

«Porque ¿qué otra cosa son los libros de amores y las Dianas, Boscanes y Garcilasos, y los monstruosos libros y silvas de fabulosos cuentos y mentiras de los Amadises, Floriseles y Don Belianis, y una flota de semejantes portentos, como hay escritos, puestos en manos de pocos años, sino cuchillo en poder del hombre furioso?» (1930: 59).

La crítica de Malón de Chaide en la cita anterior se refiere a la literatura profana en general, la cual era atacada desde el ámbito eclesiástico como pervertidora de la moral y de las costumbres. Por otro lado, *La conversión* data, como hemos señalado, del año 1588, y en esta fecha ya se había escrito y publicado la mayoría de los libros de caballerías, con el correspondiente éxito. Avanzando un poco en el prólogo de Malón a su obra, encontramos una crítica dura y directa a los libros de caballerías:

Otros leen aquellos prodigios y fabulosos sueños y quimeras, sin pies ni cabeza, de que están llenos los Libros de Caballerías, que así los llaman a los que (si la honestidad del término lo sufriera), con trastocar pocas letras, se llamaran mejor de bellaquerías que de caballerías.

Las objeciones de Malón de Chaide contra los libros de caballerías se centran en el papel usurpador que tales libros habían adquirido. La literatura de ficción, y especialmente la de caballerías, por el éxito que ha alcanzado, ocupa ahora la función antes reservada exclusivamente a los libros religiosos difusores de la doctrina cristiana. Malón reivindica para la literatura religiosa la primacía que le corresponde, usurpada por la

literatura de ficción. De esta manera, a través de su condena de los libros de caballerías, se evidencia un intento por demostrar la imposibilidad de aceptar las dudosas enseñanzas expuestas en los libros de ficción como si fueran extraídas de libros de devoción y doctrina. La literatura de ficción no tenía como fin la enseñanza, sino más bien el deleite. Se cuestiona, en definitiva, la finalidad última de las lecturas caballerescas: su objetivo de entretener no debe confundirse con la enseñanza religiosa. Advierte Malón de Chaide sobre los peligros de interrelación entre la materia religiosa y la puramente literaria. Sin embargo, la religión no aparece en las novelas como motivo estructurador, mientras sí lo son el tema amoroso y el de la fama.

Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, de 1596 es el único humanista del siglo XVI que presenta un sistema literario completo. El médico Pinciano opina que todas las novelas, sin excepción, están incluidas en la epopeya, ya que no cree que la epopeya está basada en la verdad. Así, tan épicas son la *Ilíada* y la *Odisea* como todos los libros de caballerías y las novelas de aventuras. A. Carballo Picazo, en su edición de la *Philosophía*, explica cómo el médico López Pinciano se propuso exponer el sistema poético aristotélico tras los comentarios a esta obra de Francesco Robortello en 1548. En la *Philosophía* de Pinciano no faltan ataques a los libros de caballerías, que son, para Pinciano, ficciones sin imitación ni verosimilitud:

[...] porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron Miliesias²⁰, agora libros de cauallerías, los quales tienen acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejança a verdad (1973: 8).

Pinciano basa sus críticas a los libros de caballerías en el concepto aristotélico de imitación. Por otro lado, la teoría poética renacentista italiana, con sus polémicas anteriormente expuestas, se transparenta en las palabras de Pinciano en cuanto a rigidez preceptista. En la «Epístola undécima» de la *Philosophía*, Pinciano vuelve a arremeter contra la literatura caballeresca al tratar de la épica. Denuncia la falta de tres elementos imprescindibles en la épica y que no se hallan en los libros de caba-

²⁰ El Diccionario de la Real Academia Española define así la fábula milesia: *Cuento o novela inmoral, y sin más fin que el de entretener o divertir a los lectores. Llamósela así por haberse hecho célebres en Mileto las obras de esta clase.* C. García Gual (1972: 21-22) refiere que Plutarco, en su *Vida de Craso*, consideraba que los libros de *Miliesias*, de Arístides, constituían una literatura propia de las tropas corrompidas.

llerías: verosimilitud, doctrina y estilo grave. Estos tres elementos son la base de la doctrina aristotélica actualizada durante el Renacimiento.

El problema de fondo, aunque es sustancialmente diferente al que surgió años antes en Italia en la pugna entre «antiguos» y «modernos», sin embargo planta igualmente la aplicación en la literatura de los cánones aristotélicos. La ausencia en la *Poética* aristotélica de un tratado acerca de la novela, o lo que hoy conocemos como tal, hace que la teoría poética europea del siglo XVI, al retomar el sistema de Aristóteles, incluya en la épica las nuevas formas poéticas derivadas de antiguos géneros y de los nuevos tiempos, produciéndose por tanto un rechazo mayoritario a estas formas poéticas, entre las que se incluyen los libros de caballerías, dentro de los sectores cultos de la sociedad.

Aunque López Pinciano, que resume en su *Philosophía antigua poética* la problemática general a la hora de agrupar genéricamente la narrativa de carácter ficcional²¹, se inscribe en el grupo de escritores perteneciente a ese neoaristotelismo del Renacimiento, sin embargo admite la calidad de alguno de los libros de caballerías, citando como ejemplo el *Amadís de Gaula* y el *Amadís de Grecia*²².

Finalmente no podemos dejar de remitir a Miguel de Cervantes y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). Cervantes es el autor que literariamente destierra a los libros de caballerías. Sin embargo es falsa la creencia de que el *Quijote* acabó con la literatura de caballerías en nuestro país. Es cierto que lo que se escribió y publicó tras él fue de calidad muy inferior a los primeros libros, pero desde luego se siguieron escribiendo y leyendo libros de caballerías en nuestro país, en una etapa ya decadente para el género pero no finalizada del todo. Es más, se puede afirmar que el *Quijote* reavivó el gusto por las lecturas caballerescas; debido a su éxito, los lectores sienten de nuevo curiosidad por los héroes que fundamentan la obra cervantina, sólo que ahora son más criticados que alabados.

El *Quijote* sí acabó con el género, aunque sólo teóricamente. Para Menéndez Pelayo, la magna obra de Cervantes no supuso la negación

²¹ «La generación de Pinciano ignora el término «novela» en su sentido moderno y, por lo tanto, cualquier narración larga, ficticia y en prosa pertenece, en su opinión, al género épico. [...] Pinciano no tiene una teoría de la novela, pero allana el camino por el que transferir los preceptos de la teoría épica a una nueva forma literaria que él no pudo conocer» (Shepard, 1962: 139).

²² *Amadís de Grecia* constituye el libro noveno de la estirpe iniciada con *Amadís de Gaula*. La primera edición es de Burgos, en 1535. *Libros de caballerías*, ed. de Pascual de Gayangos, op. cit. p. xxxi.

del género caballeresco, sino su purificación, elevando los atributos más nobles de la caballería. Para este crítico, el *Quijote* se convirtió de este modo en el último y más perfecto libro de caballerías:

«Fué, de este modo, el Quijote el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna» (Menéndez Pelayo, 1943: 466).

En el «Prólogo» a la primera parte del Quijote, Cervantes afirma escribir su libro para ridiculizar y acabar con los libros de caballerías:

Y, pues, esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías [...].

No es este el único momento en el que Cervantes expone claramente la intención de su libro, y lo que es más importante, en ningún momento del mismo olvida esta intención. Sin embargo, hoy la crítica es unánime cuando afirma que el *Quijote* no es sólo una parodia de la literatura caballerescas con el fin de acabar con ella, sino que detrás de esa intención claramente expuesta, se esconde un auténtico prodigio literario dentro de nuestras letras.

Sería muy complejo y alejado del propósito global de este estudio el glosar la teoría cervantina acerca de los libros de caballerías en su totalidad, ya que tal objetivo significaría el estudio de la poética de Cervantes, y para ello sería necesario mucho más espacio de compleja elaboración. Sin embargo, sí conviene esbozar, aunque sea brevemente, qué significó la aparición del Quijote en la novela de caballerías, y qué le dio y qué le quitó al género en su conjunto.

El capítulo VI de la primera parte es uno de los más importantes en este sentido. En él, el cura y el barbero proceden al escrutinio de la librería de don Quijote. *Amadís de Gaula* es el primer libro que maese Nicolás coge en sus manos, el cual será salvado de la hoguera gracias al barbero, quien afirma que «[...] es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar». No corre la misma suerte su continuador, las *Sergas de Esplandián*, el cual sí arderá, al igual que *Amadís de Grecia* y todos los continuadores de la estirpe de Amadís, así como algunos otros libros de caballerías independientes. El cura y el barbero sólo salvan finalmente tres libros: el citado *Amadís de Gaula*, *Tirante el Blanco* y el *Palmerín de Inglaterra*, de origen portugués.

La quema de los demás libros de caballerías tiene diversas causas: primera y principal por ser dañinos para los lectores, por ser mentirosos

y faltos de verdad, disparatados y arrogantes, y por su mal estilo. En segundo lugar por la ignorancia de los autores. Estos argumentos constituyen los motivos principales que habían argüido años antes los escritores graves al tratar de los libros de caballerías. Sin embargo, en el escrutinio de la librería de don Quijote son salvados tres libros. ¿Qué razones argumentan el cura y el barbero para el indulto? En el caso de *Amadís de Gaula*, las hemos mencionado: el ser el primero en su especie le dota de una originalidad y riqueza que no poseen sus sucesores. En el caso del *Palmerín de Inglaterra* se argumentan dos razones para evitar su quema:

«Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal»²³.

Además, se alaban las aventuras del castillo de Miraguarda y el decoro. En cuanto a *Tirante el Blanco*, se dice de él que es «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos»; se alaba su estilo y a su autor «pues no hizo tantas necesidades de industria».

El *Quijote* supone la parodia dura y a la vez genial de los libros de caballerías. Cervantes los ataca por las mismas razones que sus antecesores: por ser malos para la moral, por la ignorancia de los autores, y por las mentiras que en ellos se leen (crítica que aparece reiteradamente a lo largo de toda la novela). E. Riley, quien ha tratado en profundidad el asunto que nos ocupa, resume las críticas cervantinas: «Las objeciones que pone Cervantes a los libros de caballerías muestran sobre todo una insistencia en lo referente al propósito racional y a la conciencia artística» (1989: 51-52). La diferencia de Cervantes con sus antecesores estriba en que aquél ha modelado sus críticas a través de la genialidad de su novela, con lo que su efecto ha durado hasta nuestros días. Además, conviene tener en cuenta que la nueva corriente teórica neoaristotélica que preside los tratados italianos no penetra en España totalmente hasta la aparición de la *Philosophía* del Pinciano, en 1596. Cervantes va a ser uno de los autores que reciba la influencia neoaristotélica derivada de los italianos, lo que condiciona su visión teórica acerca del *romance*. Así, para A. F. Forcione entre Cervantes y Aristóteles, más que conflicto, existe un diálogo que lleva a Cervantes a oscilar entre dos posturas: por un lado hacia la normativa; por el otro hacia la libertad creadora, como se aprecia en la concepción del *Persiles*. Este crítico señala la coinciden-

²³ El *Palmerín de Inglaterra*, sexto libro del ciclo de los Palmerines, fue compuesto por Francisco de Moraes hacia 1540. La primera edición castellana conocida data de 1547-1548; la portuguesa data de 1567.

cia entre T. Tasso y Cervantes en la atracción que ambos sienten por la fantasía del *romance* medieval, pero mientras Tasso encontró su modelo en Virgilio, Cervantes lo halla en Heliodoro y su *Aethiopica* (Forcione, 1970: 11-12).

Concluimos nuestro trabajo afirmando que los libros de caballerías constituyen un género histórico que sufrió los ataques de los moralistas y escritores graves durante todo el siglo XVI. Aunque plenamente conscientes de que la lista de autores que condenaron esta literatura es significativamente más extensa que lo aquí tratado, los autores puestos como ejemplo sirven para entender el alcance de tales ataques. La presencia en documentos de la época de dichas agresiones a la literatura caballeresca permite demostrar que estos libros constituían un tipo de literatura nuevo para los lectores del siglo XVI, literatura de ficción cuyo objetivo principal era entretener. La presencia del elemento ficcional como base de las aventuras del caballero venía a deshacer todo un sistema de valores poéticos inmutables hasta entonces, razón principal que impulsó a los críticos del momento a intentar desterrar dicha literatura de ficción.

El hallarnos ante un tipo de literatura cuyo éxito aparece sin precedentes, junto a los múltiples y en ocasiones durísimos ataques vertidos contra ella, nos lleva a valorar más, si cabe, la importancia de la literatura caballeresca en nuestro país durante el siglo XVI, y a considerarla referencia obligada para entender el origen de la novela moderna. Situada en medio de la agitación estética que impera durante todo el siglo XVI en Europa, la literatura caballeresca se alza como un producto viejo en un formato nuevo, como nueva es también la mentalidad que la produce.

Por todo ello coincidimos con V. M. Aguiar e Silva (1972: 159ss.), quien entiende que la polémica que suscita la narrativa caballeresca no hace sino cuestionar el concepto de género literario, ya que se debate acerca de la normativa que rige cada sistema genérico, íntimamente ligada a un período histórico concreto y a una determinada experiencia literaria. Estudiados en el momento actual, los debates en torno a la materia caballeresca (tanto la representada en el *romanzo* italiano, como la que aparece plasmada en la novela de caballerías española) evidencian un momento teórico-crítico de extrema riqueza cultural. Así mismo dichos debates prueban la elasticidad de la Poética clásica al ser reinterpretada durante el siglo XVI; en concreto, la permeabilidad de la teoría aristotélica que sigue presidiendo la Poética actual en cuestiones fundamentales que atañen a la creación artística.

La novela caballeresca española mantiene con el *romanzo* semejanza argumental: relatan ambos las hazañas y hechos de los caballeros andantes, igual tratamiento ficcional y la misma finalidad de entretener a los lectores. Sin embargo existen elementos que los diferencian: formalmente la novela de caballerías española aparece siempre en prosa, frente al verso del *romanzo*. Además, en éste aparece el elemento cómico e irónico que no posee la literatura de caballerías hispánica -salvo en el caso de *Tirante el Blanco*-, y está escrito generalmente en alabanza de los fundadores de la dinastía de Este, alabanza que en el caso español sólo se evidencia en la quinta parte del *Amadís de Gaula*: las *Sergas de Esplandián* y su intento por ensalzar la política los Reyes Católicos.

A pesar de estas diferencias, el *romanzo* italiano y la novela caballeresca española constituyen un mismo género histórico basado en las semejanzas argumentales, semánticas y pragmáticas anteriormente apuntadas. La diferencia geográfica y cultural de cada país crea del mismo modo las diferencias entre ambas formas, pero ello no impide considerarlas dos maneras de expresar una misma temática en una variante narrativa mixta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar e Silva, V. M. (1972) *Teoría de la literatura*, Madrid.
- Arias Montano, B., Lib. III, v. 402, en M. Menéndez Pelayo (1974).
- Ariosto, L. (1988) *Orlando Furioso*, Introducción de P. Gimferrer, edición y notas de F. J. Alcántara, traducción de J. de Urrea, Barcelona, Planeta.
- Aristóteles *Arte Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1992 (2ª reimpresión).
- Barahona de Soto, L. (1991) *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Cátedra.
- Brand, C. P. (1974) *Ariosto: A Preface to the «Orlando Furioso»*, Edimburgo.
- Brand, C. P. (1965) *Torquato Tasso*, Cambridge.
- Caburacci, F. «Breve discorso in difesa dell' Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto», Bolonia, Gio. Rosso, 1580, en Weinberg (1970).
- Cervantes, M. de (1982³) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta.
- Forcione, A. F. (1970) *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princenton, Princenton University Press.
- Fowler, A. (1988) «Género y canon literario», en *Teoría de los géneros literarios*, M.A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, Arco.

- García Berrio, A. y Hernández Fernández, M^a T. (1988) *La poética: tradición y modernidad*, Madrid.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992) *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, A. (1977-1980) *Formación de la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, Cupsa; Murcia, Universidad, 2 vols.
- García Berrio, A. (1988) *Introducción a la Poética clasicista*: Cascales, Madrid, Taurus.
- García Gual, C. (1972) *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
- Garrido Gallardo, M. A. (1988) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- Horacio *Epístola a los Pisones*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Taurus, 1987.
- Huerta Calvo, J. (1994) «La teoría de la crítica de los géneros literarios», en *Teoría de la crítica literaria*, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Trotta.
- Ife, B. W. (1985) *Reading and fiction in Golden-Age Spain*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Libros de caballerías*, ed. de Pascual de Gayangos, Madrid, B.A.E., XL, 1963.
- López Pinciano, A. (1973) *Philosophía antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C.
- Malón de Chaide, P. (1930) *La conversión de la Magdalena*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 104).
- Mancini, G. (1970) *Dos estudios de literatura española*, Barcelona, Planeta.
- Menéndez Pelayo, M. (1943) *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C.
- Menéndez Pelayo, M. (1974^a) *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C.
- Moraes, F. de (1979) *Palmerín de Inglaterra*, ed. de J. Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano.
- Porqueras, A. (1957) *El prólogo como género literario*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.
- Pozuelo Yvancos, J. M^a. (1993) *Poética de la ficción*, Madrid, Taurus.
- Prieto, A. (1980) *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra.
- Riley, E. (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Saintsbury, G. E. B. (1971) *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Slatkine Ginebra (orig. Edimburgo, 1902.1904).
- Sánchez de Lima, M. (1974) *Arte poética en romance castellano*, ed. de R. de Balbín, Madrid, C.S.I.C.

- Sebastiano Minturno, A. *De Poeta*, Venecia,, F. Rampazeto, MDLIX. *L'Arte Poetica*, Venecia, G. A. Valausori, MDLXXIII.
- Shepard, S. (1962) *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Spingarn, J. E. (1963) *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press(orig. 1908).
- Tasso, T. (1983) *Jerusalén Libertada*, ed. M. Th. Laignel, Méjico, Porrúa.
- Teresa de Jesús (1970) *Libro de la Vida*, Madrid, Libra.
- Thomas, H. (1952) *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Anejos de la Revista de Literatura, 10, Madrid, C.S.I.C.
- Valdés, J. de (1984) *Diálogo de la lengua*, ed. de A. Quilis Morales, Barcelona, Clásicos Plaza&Janés.
- Valdés, J. de (1953) *Diálogo de la lengua*, ed. de J. F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos 86).
- Vega Ramos, M^a J. (1991) «La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino», en *Castilla* 16, 170-188.
- Vega Ramos, M^a J. (1992) *El secreto artificio*, Madrid, C.S.I.C y Universidad de Extremadura.
- Vega Ramos, M^a J. (1993) *La teoría de la novella en el siglo XVI*, Salamanca, Johannes Cromberger.
- Villwock, J. (1991) «Retórica y Poética: los fundamentos teóricos de la literatura», en *Historia de la literatura*, tomo III, Madrid, Akal.
- Weinberg, B. (1961) *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* , vol. II, Chicago, Chicago University Press.
- Weinberg, B. (1970) *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza.
- Williamson, E. (1991) *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.

SUSANA GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID