

Tirant, 17 (2014), pp. 223-238

ISSN: 1579-7422

La cuestión del narrador: el punto de vista y la técnica narrativa en la *Crónica do Imperador Beliadro*

Pedro Álvarez-Cifuentes
(Universidad de Oviedo)

RESUMEN

El análisis detallado del punto de vista y la técnica narrativa presentes en novelas de caballerías del Siglo de Oro como la *Crónica do Imperador Beliadro* —escrita en portugués a inicios del siglo XVII y atribuida a la pluma de la condesa da Vidigueira, D. Leonor Coutinho de Távora— permite rastrear la voz del autor, escondida tras distintas instancias narrativas. El singular tratamiento de la ficción autorial y los múltiples niveles de perspectiva narrativa enriquecen las posibilidades de interpretación de la *Crónica do Imperador Beliadro*.

PALABRAS CLAVE:

Novela de caballerías, Siglo de Oro, Autoría Fingida, Punto de Vista, Narratología

ABSTRACT

The detailed analysis of the narrative technique and the point of view present in chivalric romances of the Spanish Golden Age such as the *Crónica do Imperador Beliadro* —written in Portuguese in the early seventeenth century and usually attributed to the countess of Vidigueira, D. Leonor Coutinho de Távora— makes it possible to trace the author's voice, hidden behind different narrative devices. The singular treatment of authorial fiction and the multi-layered narrator's perspective enrich the possibilities of interpretation of the *Crónica do Imperador Beliadro*.

KEYWORDS:

Chivalric Literature, Spanish Golden Age, Forged Authorship, Point of View, Narratology

Afirmar que la narración es un juego exige, previamente,
un conocimiento del juego mismo.

Juan José Saer, *Narrathon*

Antecedentes: el papel del cronista

Para M^a Carmen Marín Pina (1994: 541), “muchos fueron los escritores caballerescos [...] que prefirieron presentarse como padrastrós antes que padres, como traductores antes que autores, de sus propias creaciones”. Casi como marca de la casa, las novelas de caballerías suelen recurrir a un narrador que, pretendidamente, ha sido testigo directo de los hechos que cuenta y se esmera en transmitirlos al gran público. Otras veces, su supuesta labor consiste apenas en la tarea de transliterar y traducir¹ un texto pretérito que ha encontrado en lugares insospechados como una remota biblioteca, una ermita abandonada o una sepultura, y que habría sido redactado originalmente en una lengua arcaica o exótica. Resulta evidente que nos encontramos ante el viejo recurso del historiador fingido, un procedimiento de inspiración lúdica y metaficcional muy característico de los libros de caballerías del Siglo de Oro². El esquema básico del recurso es resumido sucintamente por Javier Guijarro Ceballos (2007b: 43) con una fórmula en seis niveles:

Un autor real (nivel 1) bajo la figura del trasladador-narrador (nivel 2) finge traducir (nivel 3) la obra histórica escrita originalmente por otro autor —anónimo o de nombre ficticio— y en otra lengua, donde se cuenta (nivel 4) la historia del caballero andante (nivel 5) que le llega al lector real en forma de libro de caballerías (nivel 6).

En el ámbito de las novelas de caballerías castellanas, podemos señalar muchos ejemplos de este procedimiento del historiador fingido, muchas veces introducido en el prólogo o preámbulo que precede a los textos. A veces se trata de un mago y nigromante³: por ejemplo, el hechicero Alquife habría redactado las hazañas de *Lisuarte y Amadís de Grecia*; el sabio Xartón habría traducido

1. Considera Guijarro Ceballos (2007b: 46) “más oportuna la designación de ‘trasladador’ que la de ‘traductor’, pues [...] el elemento de la narración diegética no traduce casi nunca al pie de la letra, sino adaptando la fuente al contexto de llegada [...] e incluso alterándola sustancialmente (interpola fragmentos digresivos de su cosecha, comenta episodios del original traducido, abrevia la fuente, reordena su disposición, reflexiona sobre la traducción o sobre los problemas que afectan a la fuente cronística que maneja, etc.)”.

2. A propósito del supuesto original griego del *Cirongilio de Tracia*, concluía en 1734 Nicolas Lenglet-Dufresnoy: “Bien estúpido sería quien creyera estas mentiras” (apud Martínez Mata 2008: 26). El recurso del historiador fingido remontaría su primer origen a las historias troyanas de Dares el frigio y Dictis de Creta (Thomas 1952: 15-16) y ha sido bien estudiado a través de la figura del árabe Cide Hamete Benengeli referido por Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*. Sobre la autoría ficcional del *Quijote*, véanse las aportaciones de El Saffar (1980), López Navia (1996), Guijarro Ceballos (2007a) y Martínez Mata (2008), que comenta: “no cabe duda de que el lector del siglo XVII, no acostumbrado todavía a los refinamientos y complejidades de la novela moderna (propiciados por Cervantes precisamente), identificaría -en principio-, a ese yo narrador con la figura del autor real, un autor que adoptaría después de la apariencia de simple editor, de alguien tan interesado en cualquier papel escrito [...] que descubre por casualidad la continuación de la historia. El lector no llegaría a proyectar retrospectivamente el cambio en la autoría, fundamentalmente porque Cervantes, por medio de la burla y de la ironía, está haciéndole presente el artificio, está indicándole que no debe tomarlo en serio” (Martínez Mata 2008: 28). Sobre el tema del manuscrito encontrado en extrañas circunstancias, pueden consultarse Cirlot (1993), Marín Pina (1994), Sarmati (2004) y Campos García-Rojas (2012).

3. Según Roubaud (2000: 157), habría sido Feliciano de Silva el creador del motivo del mago escritor -a partir del personaje de Alquife de su *Lisuarte de Grecia* (1514)-, aunque consta el ilustre precedente del sabio Elisabad en las *Sergas de Esplandián* (1510), que no sería tanto un hechicero como un médico y cirujano al servicio de Amadís de Gaula y sus descendientes.

del árabe el *Caballero de la Cruz* y el rey Artidoro, su continuación *Leandro el Bel*; Artemidoro y Lirgandeo se habrían encargado del *Caballero del Febo* y la maga Zirfea, del *Florisel de Niquea*; el sabio Fristón de la Selva de la Muerte habría redactado el *Belianís de Grecia*. En otros casos, el autor original de la historia podría haber sido un ermitaño —como el piadoso Cipriano en el *Florambel de Lucea*— o un erudito o cronista de oficio, como el obispo Vadulato de Bondirmague en el *Clarián de Landanís*, el maestro Licomedes en el *Lidamor de Escocia* o el ateniense Philosio en el *Felixmarte de Hircania*, entre muchos otros casos (Guijarro Ceballos 2007: 44; Martínez Mata 2008: 26; Lucía Megías y Sales Dasí 2008: 113-119).

En lo que respecta a las novelas portuguesas, João de Barros remite al alemán Carlím Delamor —“homem fidalgo, e bem douto em todas as cousas que a tal pessoa convinham” (Barros 1953: I, 7)— como fuente para componer la *Crónica do Imperador Clarimundo*; Francisco de Moraes, el autor del *Palmeirim de Inglaterra*, alega traducir las crónicas del francés Albert de Rennes; Jorge Ferreira de Vasconcelos menciona un tal Foroneus, filósofo y cronista inglés, como autor original del *Memorial das Segundas Proezas da Távola Redonda*, y lo mismo sucede con las otras continuaciones, impresas y manuscritas, en las que “não se abdica da pseudohistoricidade, vincada mediante a disseminação de fórmulas típicas” (Almeida 1998: 671). Para Jorge Alves Osório (2001: 23), este tipo de recurso:

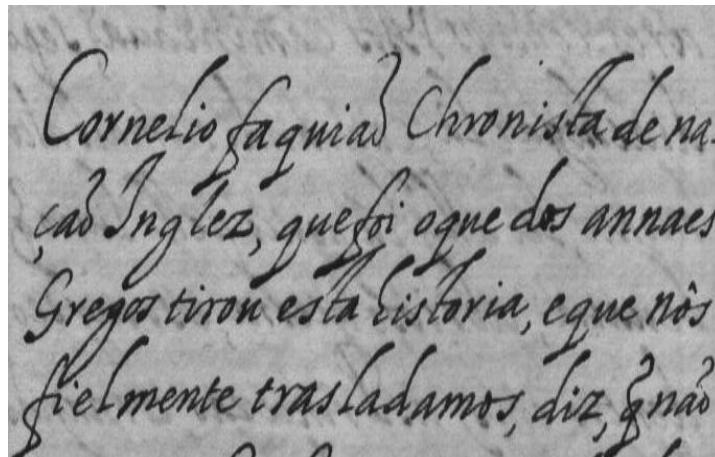
Induzia o leitor na ideia de que a relação funcional do autor com o texto se definia no quadro da tradução ou da cópia actualizada, o que acarretava consequências no plano da relação da pragmática do enunciado e da sua articulação com a validade da mensagem nele contida.

Detectamos un procedimiento muy semejante al analizar la técnica narrativa presente en la *Crónica do Imperador Beliadro*, una extensa novela de caballerías generalmente atribuida a la pluma de la condesa da Vidigueira, D. Leonor Coutinho de Távora (muerta en 1648)⁴. La *Crónica do Imperador Beliadro*, que aparece dividida hasta en cuatro partes —según las diferentes versiones conservadas⁵—, es considerada una de las últimas novelas de caballerías escritas en lengua portuguesa y nunca fue llevada a la imprenta, sino que permanece manuscrita en numerosos testimonios⁶. En el *Beliandro* no figura el manido tópico del manuscrito encontrado, pero sí se nos refiere cómo el autor de origen inglés Cornelio Faquião tradujo la historia de las hazañas de D. Belindo de Portugal, Belifloro de Grecia y los otros caballeros a partir de los antiguos anales y las crónicas del Imperio Griego: “Cornélio Faquião, cronista de nação inglês, que foi o que dos Anaes Gregos tirou esta História que nós fielmente trasladamos” (I, 23).

4. Vargas Díaz-Toledo (2012: 107-113) propone una breve revisión sobre la autoría del *Beliandro*. Para un análisis más detallado, remitimos a nuestra tesis doctoral (Álvarez-Cifuentes 2014a).

5. Sobre las distintas versiones de la novela, véase Álvarez-Cifuentes (2014b).

6. Hemos editado recientemente las dos primeras entregas de la *Crónica do Imperador Beliadro* como parte integrante de nuestra tesis doctoral (Álvarez-Cifuentes 2014a). La edición ha sido realizada a partir de la lectura del texto base ANTT 875 (esto es, el códice nº 875 de la colección “Manuscritos da Livraria” del Arquivo Nacional da Torre do Tombo, en Lisboa), de donde se ha tomado el texto citado en el presente artículo. En adelante, los manuscritos del *Beliandro* procedentes del Arquivo Nacional da Torre do Tombo serán referidos con la signatura ANTT, y las copias conservadas en la Biblioteca Nacional de Portugal, con las siglas BNP.



ANTT 875, fol. 37v (detalle)

(Imagen cedida por el Arquivo Nacional da Torre do Tombo)

En efecto, a lo largo del texto se nos menciona con cierta frecuencia a este ficticio cronista Cornelio Faquião⁷, al que algunos críticos (Allen 1893: 67) han querido asociar con una clave anagramática del nombre de la propia D. Leonor Coutinho —como decíamos, la más que probable autora del texto o, por lo menos, del texto primitivo de la novela—. Este tal Cornelio Faquião es aludido con la denominación de “autor” o “cronista” en varias ocasiones⁸.

No obstante, el narrador del *Beliandro* también alega tomar como fuente directa del relato las declaraciones del omnisciente Sabio Arideo⁹, quien —tal vez a través del uso del Globo Cristalino de Niquea, un prodigio de maravillosas cualidades que desempeña un relevante papel en la trama— ha vislumbrado los acontecimientos de la historia y ha indagado en el corazón y los

7. La mención directa al cronista ficticio aparece hasta en catorce ocasiones, especialmente en la Segunda Parte: “Cornélio Faquião —cronista inglês de quem trasladamos esta Historia” (I, 19); “Cornélio Faquião, cronista de nação inglês que foi o que dos Anaes Gregos tirou esta História que nós fielmente trasladamos” (I, 23); “Cornélio Faquião, que fielmente trasladamos” (II, 4); “Cornélio Faquião” (II, 19); “afirma Cornélio Faquião” (II, 19); “diz Cornélio Faquião” (II, 32); “Cornélio Faquião nos dá a entender” (II, 34); “afirma Cornélio Faquião” (II, 36); “afirma Cornélio Faquião” (II, 38); “afirma Cornélio Faquião que se não atreve a escrevê-lo em particular” (II, 41); “conta Cornélio Faquião” (II, 44); “pareceo [...] a Cornélio Faquião dar fim a este capitulo” (II, 46); “particularizar este recebimento, e o que se passou nele, remeteo Cornélio Faquião ao silêncio” (II, 47); “Cornélio Faquião nos diz” (II, 50). También los capítulos apócrifos de la Segunda Parte del *Beliandro* se refieren al supuesto Cornelio Faquião en cinco ocasiones.

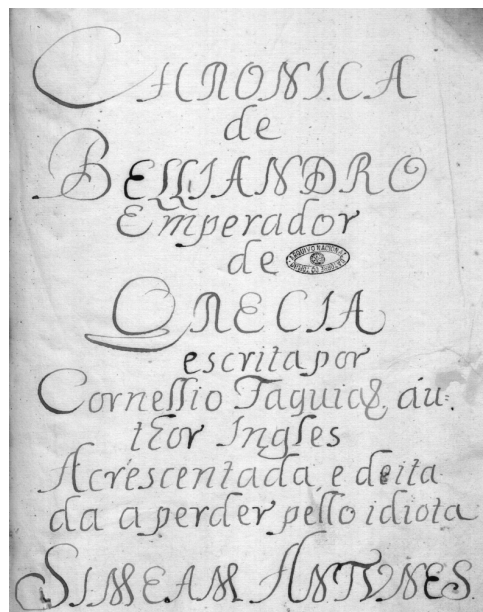
8. El término “autor” referido a Cornelio Faquião aparece hasta en diez ocasiones a lo largo de la narración (cuatro veces en la Primera Parte y seis en la Segunda). El título “cronista” aparece en once ocasiones (tres en la Primera y ocho en la Segunda Parte).

9. Apenas aparecen cinco referencias al papel del Sabio Arideo como relator de los acontecimientos: “afirma o Sábio Arideo” (I, 33); “conta o Sábio Arideo” (II, 5); “afirma o Sábio Arideo” (II, 12); “conta o Sábio Arideo” (II, 17). Sobre la divergencia de narradores en la novela caballerescas, véase el trabajo de Campos García-Rojas (2008). Sorprendentemente, el propio Arideo es el falso cronista y narrador testigo de la casi contemporánea *Argonáutica da Cavalaria* —como refiere el título alternativo completo: *Segunda parte do príncipe Leomundo de Greçia, e de outros muitos príncipes e cavaleiros, e grandes acontecimentos do poderoso emperador Leomarte de Greçia e restauração da famosa cidade de Costantinopla segundo o escreveo na língua grega o grande sabedor Arideo, na latina o excelente poeta Plotino, na portuguesa Tristão Guomes de Castro* (ANTT 686)—, lo que podría revelar el notable influjo del libro del madeirense Tristão Gomes de Castro sobre la novela atribuida a la condesa da Vidigueira. La primera parte perdida de la *Argonáutica da Cavalaria*, protagonizada por el emperador Leomarte de Grecia, habría sido redactada por una maga griega llamada Eritrea (Vargas Díaz-Toledo 2007: 147), que también es mencionada de pasada por Tiferno en el *Beliandro* (II, 41).

sentimientos de sus protagonistas¹⁰. Por ejemplo, al describir el apasionamiento del emperador Felismino de Roma por la princesa Floridea de Alemania, podemos leer la interpretación que extrae el encantador de los hechos narrados: “ela [Floridea] reparou na turbação que lhe vio [a Felismino] e não sei se lhe pezou de o ver assi, mas afirma o Sábio Arideo que lhe pareceo que fazia ventagens a os príncipes que avia naquela Casa” (II, 12). Desconocemos si esta divergencia de relatores podría explicarse a consecuencia de una modificación —poco sistemática— del punto de vista narrativo por parte del autor del texto original¹¹, o simplemente contribuye a conformar la génesis nebulosa que caracteriza a las historias caballerescas.

El idiota de Simeão Antunes

Por otra parte, en algunas de las copias conservadas de la Versión Moderna o Refundida de la *Crónica do Imperador Beliadro*, aparte de la actividad creadora del inglés Cornelio Faquião se nos señala además la mediación autorial de un individuo llamado Simeão Antunes, como ocurre en el frontispicio del código n° 1200 de los “Manuscritos da Livraria” del Arquivo Nacional do Torre do Tombo (ANTT 1200): “[crónica] acrescentada e deitada a perder pello idiota Simeam Antunes”.



ANTT 1200, frontispicio
(Imagen cedida por el Arquivo Nacional da Torre do Tombo)

10. “Si hay autores de historias que son clérigos, los hay también que son magos. Califa (*Félix Magno*) o Ypermea (*Olivante de Laura*), magas y cronistas, tienen la ventaja frente a sus colegas del conocimiento mágico, que las capacita para saber de antemano el desarrollo futuro de los acontecimientos y para penetrar en los más recónditos secretos y pensamientos ajenos” (Guijarro Ceballos 2007b: 45).

11. También se ha propuesto, por ejemplo, la hipótesis de que Cervantes no habría previsto la figura de Cide Hamete desde el principio (Martínez Mata 2008: 28-29).

El tal Simeão Antunes parece ser, por lo tanto, el supuesto responsable de la refundición de las dos primeras partes del *Beliandro* en una nueva versión aglutinadora —que, a juzgar por el acerbo comentario del copista, echaría a perder el interés del texto—. Una mención muy similar a un traductor ficticio aparece en los mss. BNP 620, BNP 12904 y ANTT 1201 de la contemporánea *Crónica de D. Duardos*, una novela de caballerías en tres partes escrita por Gonçalo Coutinho¹²: “treslada da por Simisberto Pachorro, enquanto esteve encantado no cume da Penha Rigorosa da Serra da Lua pelo odio do Sabio Bragamante” (ANTT 1201, fol. 1). El análisis codicológico de estos testimonios parece indicar que procederían del mismo taller encargado del copiado del cód. ANTT 1200 y su continuación ANTT 1918 y, seguramente, del puño del mismo copista. Romero (2012: 81) estima que:

Os nomes de Simisberto Pachorro e o “idiota” Simeão Antunes parecem-nos fruto de um mesmo espírito jocoso que dificilmente poderia ser atribuído ao copista, mas com maior probabilidade a quem encomendou as cópias. Afinal, seria estranho que quem pagou por esse trabalho aceitasse a brincadeira no título se não fosse ele o mandatário. De qualquer forma, sendo um ou outro o responsável pela inclusão dos nomes [...], todos os códices devem ter sido escritos num mesmo contexto, num período próximo, que supomos ser meados do século XVIII.

Como vemos, todavía a mediados del siglo XVIII las bases del juego metaficcional siguen funcionando. El autor original de las tres partes de la *Crónica de D. Duardos* sería, supuestamente, el “autor hibernio” Henrique (o Guilherme) Frusto¹³, que cumpliría exactamente la misma función que el inglés Cornelio Faquião en la *Crónica do Imperador Beliandro*. Ya en el *Palmeirim de Inglaterra* se hacía referencia a un tal Anrique Frusto¹⁴, cuyo apellido nos hace sospechar que tal vez estaría relacionado con la génesis del cronista fingido de la *Crónica de D. Duardos* (Romero 2012: 20). Indudablemente, se trata de un fenómeno muy común entre los libros de caballerías de la época, cuya “curiosa mistura entre realidade e ficção certamente visava”, según Fernandes (2006: 43), “a agudizar a curiosidade dos potenciais leitores”.

12. Los mss. BNP 629, BNP 12904 y ANTT 1201 han sido estudiados por Fernandes (2006) y Romero (2012). D. Gonçalo Coutinho —cuyo parentesco con la condesa da Vidigueira es muy remoto, a pesar de la coincidencia del apellido— fue comendador de la Orden de Cristo, gobernador de Mazagão (Marruecos) y del Algarve y Consejero de Estado del rey Felipe III, y murió en 1634. Su obra literaria se compone de una *Vida do doutor Francisco de Sá de Miranda* (1613), poesía dispersa y las tres partes de la *Crónica de D. Duardos*. Según la tradición portuguesa, tras la muerte de Camões mandó esculpir una lápida sobre su tumba con el famoso epitafio “Aqui jaz Luís de Camões, o príncipe dos poetas de seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente e assim morreu”.

13. Edgar Prestage (1986: LXIV-LXVII) analizó la hipotética relación de este ficticio “Henrique (o Guilherme) Frusto” con el historiador Gomes Eanes de Zurara (c. 1410-1474), que —según sugieren algunos de los manuscritos de la *Crónica de D. Duardos* conservados— habría actuado de “trasladador” del supuesto original británico al portugués.

14. Anrique Frusto es aludido en dos ocasiones en el capítulo 172 del *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes: “Joannes d’Esbrec, que compôs a crônica daqueles tempos, Jaimes Biut e Anrico Frusto, autênticos escritores, afirmam que [...]” y “Jaimes Biut e Anrico Frusto confessam que [...]: parece que nisto Joannes d’Esbrec seja o mais certo, porque em tudo se lhe dá mais autoridade. E na crônica do segundo Dom Duardos, que sai deste livro, e ainda não é trasladada [...]” (apud Fernandes 2006: 49).

El virtuosismo de la técnica

Para el profesor Ettore Finazzi-Agrò (1975: 24):

A estrutura fantástico-simbólica do romance francês acaba conseqüentemente por transformar-se, nos seus epígonos ibéricos, num *bric-à-brac* fabular, onde cada um dispõe de plena liberdade para introduzir personagens e situações até o limite do inimaginável. Só por esta vida, evidentemente, cada autor conseguia poder chegar à individualização do seu romance no âmbito da produção contemporânea.

El punto de partida narrativo de la Primera Parte de la *Crónica do Imperador Beliadro* es el rapto de los príncipes mellizos Belifloro y Beliandra el día de su bautizo —a expensas de cumplir una antigua profecía que salvará al legítimo emperador de Trapisonda de las intrigas de la malvada hechicera Grifonia—. Este acontecimiento desencadenará una serie de aventuras caballerescas y sentimentales protagonizada por un ambicioso reparto de princesas encantadas, caballeros solitarios en busca de fortuna, pastores, magos, gigantes traicioneros, sarracenos, etc.¹⁵ Los libros de caballerías como el *Beliandro* tienden a estructurarse como obras abiertas, susceptibles de continuaciones y variaciones sobre los mismos temas, que muchas veces llegan a rozar el mero estereotipo¹⁶. Según Javier Cercas (apud Rodríguez de Montalvo 1989: 22), “no es improbable que ahí resida el secreto de su éxito durante el Renacimiento: la novela retoma unos temas y unas tradiciones medievales —todavía muy populares pero ya bastante agotados creativamente— y los renueva de un modo muy radical, inyectándoles nueva energía y adaptándolos al espíritu, los gustos y el ambiente renacentista”. En este sentido, la narración suele finalizar con el anuncio de nuevos episodios y aventuras, nuevos amores y un novedoso elenco de personajes.

Este procedimiento de “estructura abierta” queda claramente establecido al final de la Primera Parte de la *Crónica do Imperador Beliadro* cuando —tras liberar a las princesas del Castillo de la Crueldad, rescatar a los emperadores raptados por el califa de Hiconia, superar la prueba del Infierno de Rodearte y enfrentarse al reto del gigante Ariondante en el Castillo del Puente Peligroso— los caballeros protagonistas no se conforman con los placeres de la vida ociosa y contemplativa sino que ansían volver a salir de Constantinopla en busca de nuevas aventuras:

Os príncipes, ainda que se lhes dificultava muito apartarem-se donde lhes ficava a alma, como a ociosidade da Corte não dizia com a profissão de cavaleiros falarão-se para em huma mesma hora se partirem todos sem dizer nada, por que o emperador lhes não quizesse impedir a jornada. Huma noite mandarão aos escudeiros que com cavalos os fossem esperar à porta da cidade. Eles, depois de ceiar, se forão às pouzadas e huns aos outros se ajudarão a armar, e se sahirão da cidade e pondo-se a cavalo se despedirão com saudosos abraços, porque querião caminhar sós, e por diferentes caminhos se dividirão, avendo em Constantinopla grande pena quando souberão de sua hida (I, 41).

15. Contabilizamos en las dos primeras partes del *Beliandro* un total de noventa personajes identificados por el nombre propio, a los que se han de sumar otros aproximadamente ciento treinta personajes innominados.

16. “Isento de regras exactas, o género floresceu apoiado numa poética imanente, de acordo com a assimilação que cada autor realizou da tradição que o precedia, da função modular que lhe atribuiu, e do modo com que nela quis ou pôde inscrever-se” (Almeida 1998: 10). Las técnicas narrativas de la novela de caballerías son comunes a la prosa historiográfica de finales de la Edad Media, como apunta Osório (2001: 14): “mesmo Fernão Lopes, na primeira metade do século XV, não deixou de recorrer a técnicas de organização de um discurso narrativo que provinham da narrativa prosificada da ficção arturiana”. Véase también Martins (1977).

Ya hemos visto cómo en el *Beliandro* prevalece la figura de un narrador de tipo omnisciente, en tercera persona, que conoce todo lo relativo al desarrollo de la acción y al mundo interior y motivaciones de la conducta de sus personajes¹⁷. Empero, según Vargas Díaz-Toledo (2007: 151), “a pesar de su absoluto dominio sobre cada uno de los aspectos de la historia, a menudo el narrador hace patente su incapacidad para relatar determinadas escenas por medio de palabras”. Algo semejante ocurre en el siguiente pasaje referente al lujo de las mascaradas interpretadas por las princesas de Grecia en honor de la emperatriz Olinda de Moscovia:

Os violões chamavão às princezas, que sahião com maior alvoroço do que as esperavão, todas tão bizarras, tão bem vestidas e airosas, que afirma Cornélio Faquião que se não atreve a escrevê-lo em particular porque tudo o que excede à imaginação e a que não chegam os encarecimentos, menos o explicão palavras, e assi deixa ao discurso dos leitores o a que não chegou a habilidade do cronista. E como ouve muito que ver e muito de que admirar não se deu fee das horas para parecerem largas, e assi se recolherão mui tarde, como faz o autor, deve ser de corrido de não saber dizer o que só pudera fazer esta História mais entretida (II, 40).

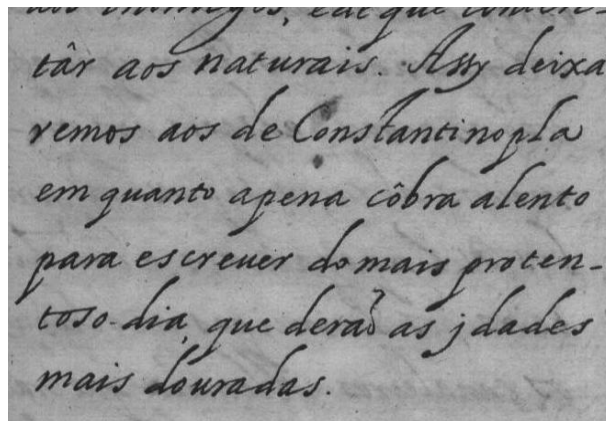
Vemos que en este pasaje el narrador parece recriminar a Cornelio Faquião la falta de talento para describir el fasto de las fiestas de Constantinopla, al no atreverse “a escrevê-lo em particular”. Lo mismo ocurre al narrar el recibimiento de la comitiva de los reyes de la cristiandad en el Palacio de las Maravillas, donde se refiere: “Particularizar este recebimento, e o que se passou nele, remeteo Cornélio Faquião ao silêncio, não fiando de sua lingoagem podê-lo referir” (II, 47). Como en el ejemplo anterior, el supuesto cronista no tiene más remedio que cerrar el capítulo ante la vergüenza que experimenta por no ser capaz de describir adecuadamente los festejos.

En otros pasajes del *Beliandro*, el narrador expresa reiteradamente su voluntad de no aburrir al lector con largas digresiones: “por não fazer esta História larga e cançada me não detenho mais nestas batalhas” (I, 12); “[a Belifloro] o embaraçarão no caminho algumas aventuras que, por serem para ele de pouco momento, não dá o autor conta delas” (I, 41); “acabadas as festas, de que se não dá conta com particularidade porque foge muito o nosso cronista de fazer cançada esta História [...]” (II, 30); “o autor dá fim a este capítulo, dezejoso de não fazer cançada esta História” (II, 44). Asimismo, también elabora una cierta selección del material narrativo disponible, remitiendo en todo caso a la obra de otros autores:

Passados os primeiros anos começarão a vir à Corte aventuras, humas de menos satisfação e outras de mais entretenimento, de que os cronistas daquele Império derão mais largas notícias, mas por não fazermos esta História cançada por larga refiriremos só as mais notáveis (I, 3).

Otras veces, el narrador simplemente detiene el curso de la historia implorando un descanso para su pluma: “prevenindo galas para ele os deixa a História por dar algum descanso à pena” (II, 36); “assi deixaremos aos de Constantinopla em quanto a pena cobra alento para escrever do mais portentoso dia que derão as idades mais douradas” (II, 37).

17. Las diferentes modalidades que puede adaptar la voz narrativa, desde la época de los *romans* artúricos de Chrétien de Troyes, es analizada por Grigsby (1979). En la misma línea, Guijarro Ceballos (2007b: 42-46) propone una breve revisión de los principales rasgos narrativos del género caballeresco. La omnisciencia de los narradores de las novelas de caballerías es satirizada por Cervantes (2011: 84-85): “Cada uno de ellos [los caballeros andantes] tenía uno o dos sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen”. Puede consultarse también el trabajo de Deyermond (1988), que examina el gusto por la experimentación técnica en otros géneros contemporáneos como la ficción sentimental.



ANTT 875, fol. 189r (detalle)

(Imagen cedida por el Arquivo Nacional da Torre do Tombo)

La psicología del detalle

A lo largo del texto de la *Crónica do Imperador Beliandro* localizamos numerosas intervenciones en primera persona de este narrador omnisciente que, con frecuencia, sirven para comentar los hechos narrados o cuestionar los comportamientos de los personajes —especialmente en lo que se refiere a la ocultación de sus sentimientos más íntimos o el encarecimiento del carácter increíble de sus hazañas¹⁸—. Así, en la Primera Parte, el emperador Beliandro ruega a las princesas que permitan a los príncipes acceder a su jardín privado; ellas no tienen más remedio que consentir ante la petición del monarca y expresan su disgusto ruidosamente, si bien el narrador sospecha que en realidad están contentas de tener una nueva oportunidad ver a sus enamorados: “o emperador, que suspeitava que não andarião eles longe, os chamou, de que todas se mostrarão raivosas —não sei eu se o estavam—” (I, 19).

Se expresa un juicio similar al describir la nostalgia de las princesas durante su encantamiento en el Castillo de la Crueldad: “que por mais que nos elas neguem que sentião a [ausência] daqueles príncipes não sei se as avemos de crer, porque erão muito discretas e entendião muito bem o que erão amadas e a ingratidão não se agazalhou nunca em peitos nobres” (I, 24). Asimismo, cuando Aliaduz desaparece de la galera imperial en plena noche —presa de un engaño de la hechicera Grifonia—, se apunta que “todas sentirão que se fosse, e não sei se podera negar Pinaflor que foi a que o sentio mais” (I, 35), lo que sirve para revelar al lector atento el progresivo enamoramiento de la navarra Pinaflor por el soldán de Babilonia. Igualmente, para expresar el disgusto que le produce a la infanta Lindoniza el matrimonio pactado por su padre con el rey

18. El narrador del *Beliandro* dosifica el grado de maravilla que alcanza el relato para ahorrarse las críticas de los lectores más desconfiados: “dous cavaleiros se defenderão de mais de quatro mil homens, que por parecer caso mas para mais referir-se em acontecimentos fabulosos que em História tão verdadeira o escreve o autor com grande receio de poder aver quem lhe ponha dúvidas” (II, 18). La insistencia en el carácter “verdadero” de la historia es otro aspecto muy frecuente a lo largo de la narración. Observa Almeida (1998: 674): “como quem assina o acréscimo informativo, este sujeito exhibe a sua solicitude em complementar o relato: garante ter escutado fontes credíveis (veja-se a importancia concedida ao testemunho presencial), consolida noticias, montando uma história que, impregnada de maravilha, se integra facilmente no conjunto”.

de Inglaterra, el narrador comenta juiciosamente “não sei se vinha ela de boa vontade neste parentesco” (I, 39).

No exento de ironía, el recurso sirve para modalizar la voz narrativa e insinuar la alta complejidad del ceremonial y las costumbres cortesanas reflejadas en el *Beliandro*. Con frecuencia, los comportamientos de los personajes de la novela están condicionados por el disimulo o el convencionalismo de la corte imperial, aunque en realidad encubren tormentosos sentimientos en lo más profundo de su ser. Así, en la Segunda Parte la emperatriz Lindomena de Niquea tiene que disimular su disgusto ante la falta de interés en su persona que muestra su salvador D. Belindo de Portugal, bajo la identidad del Caballero del Sufrimiento:

Bem entendeo Lindomena que queria ele livrar-se da primeira condição da aventura [isto é, casar com ela] —e não sei se o sentio, mas sei que lhe tinha parecido muito bem o português—. Dissimulou a pena, e sentira ela mais entender-se-lhe que o estar toda a vida sem sair daquele lugar (II, 10).

En el pasaje en el que D. Belindo asiste disfrazado al baile celebrado por motivo del cumpleaños de la emperatriz Lusbea y es testigo de la danza de su amada Leridonia con su rival Belifloro, el narrador revela los abrasadores celos que experimenta el portugués:

Estava tão suspenso em a ver que por muito espaço não soube se era verdade que a estava vendo ou se erão fantásticas imaginações as que lha representavão. E não sei se fora melhor que fora assi que certeficar-se em que se levantou Belifloro donde estava a tirá-la para dançar huma pavana, em que ela dançou tão airosa e tão bizarra que de novo teve que avassalar, e como entregas novas renovão forças à dor, não pôde o sofrimento resistir à inveja (II, 12).

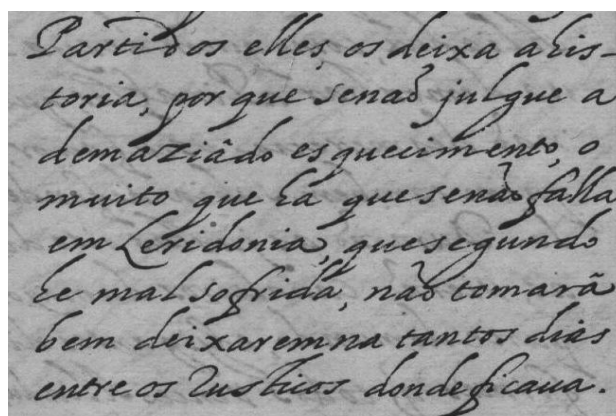
En otra ocasión, la emperatriz Lusbea tiene que disimular su reacción al sorprender a D. Belindo componiendo sonetos a la manera italiana, una circunstancia que el narrador matiza con sus comentarios:

Estava D. Belindo, em quanto se passava o que referimos, tão falto de cor, tão perdido de ânimo, que se duvida que ouvisse alguma das palavras que se falarão. Tomou a emperatriz o papel —não sei se rindo de qual via a D. Belindo, mas sei que magoada de o ver assi—, e em voz que todos podessem ouvir leo o soneto” (II, 23).

Igualmente, cuando Aliaduz es conducido por sus enemigos al patíbulo de Samarcante, se censura la alegría demostrada por su vengativa madre, “tão contente de o ver tão perto do fogo como se não fora aquele o mais honrado filho que ouvera em toda a mourisma —e não sei se me atreva a dizer que em toda a cristandade—” (II, 16).

Resultan especialmente llamativas las referencias metaficcionales al carácter irascible de la princesa Leridonia de Francia, a cuyas peripecias en el Valle de los Pastores remite apresuradamente el narrador por temor a que la francesa se enfade por la demora en dedicarle su atención:

Partidos eles os deixa a História, por que se não julgue a demaziado esquecimento o muito que há que se não fala em Leridónia —que segundo hé mal sofrida, não tomará bem deixarem-na tantos dias entre os rústicos, donde ficava (II, 30).



ANTT 875, fol. 156v (detalle)

(Imagen cedida por el Arquivo Nacional da Torre do Tombo)

Este tipo de intervenciones del narrador, que denotan una notable preocupación por el análisis psicológico de los personajes, son muy numerosas en las dos primeras entregas de la *Crónica do Imperador Belião*. De similar manera, mediante apelaciones directas, el narrador llega a condicionar las posibles reacciones de los lectores ante los acontecimientos narrados. A veces se dirige a ellos de forma directa: “Já vos temos falado nisto e no grande ódio desta moura contra hum só filho que lhe dera a Natureza, tanto mais para adorar que os seus deuzes —como temos visto no discurso desta História” (II, 49). Para Almeida (1998: 673), a través de este tipo de “instruções” —que detecta en otras novelas anteriores como la *Crónica do Imperador Clarimundo* y el *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*— “apela-se à atenção do leitor [...] e lançam-se pontes entre o mundo fabuloso e o real”.

En definitiva, la voz narrativa que articula el relato tiende a adquirir un tono sapiencial y moralizante que revela mucha información sobre la visión del mundo y las relaciones humanas que tiene el escritor. Aparentemente, se trata de una convención del género caballeresco en lengua portuguesa: “estas intervenciones del narrador, especialmente cuando se sitúan al final de capítulo, adquieren con frecuencia un tono moralizante muy marcado, una circunstancia que [...] conecta con otros libros de caballerías portuguesas, ya sea la *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros, o el *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes, en donde las últimas oraciones de muchos de los capítulos terminan o bien con una glosa de carácter moral o bien con alguna reflexión religiosa” (Vargas Díaz-Toledo 2007: 151).¹⁹ Ya el prólogo del *D. Duardos Segundo* o *Terceira Terceira e Quarta Partes do Palmeirim de Inglaterra*, de Diogo Fernandes —una novela aparecida en el taller lisboeta de Marcos Borges en 1587—, anunciaba un cierto interés por la dimensión didáctica del género caballeresco:

Se alguém ouver, porventura, com quem as cousas desta sorte estejam em mau foro, por não ser afeiçoado às que são fabulosas, folgaria que lhe lembrasse que o intento de quem as faz não é acreditar fabulas, que todos têm por essas, mas é, por meo delas, descobrir os caminhos por onde os merecimentos costumam alcançar-se; antes, assi

19. Para Osório (2001: 29), “é frequente o recurso do autor-narrador a um procedimento de argumentação ética de natureza moralizante, mediante comentários e intrusões sentenciosas que se podem tornar sistemáticas e, desse modo, contribuir para a marcação de um ritmo narrativo que corre em paralelo e em reforço da divisão formal em capítulos”.

como os espelhos (como Seneca dizia) se não inventaram para mais que para cada um, vendo-se neles aprender o decoro que lhe convinha, assi o fim principal de historias semelhantes é pôr diante de todos lustrosos exemplos de Principes e cavaleiros (apud Finazzi-Agrò 1975: 60).

Conclusiones: La magia del relato

La vieja diatriba concerniente a la existencia o no de una “novela de cavallería lidimamente portuguesa”²⁰ fue zanjada por Finazzi-Agrò (1975: 19) al estimar que “a narrativa portuguesa do século XVI é o fruto de um tardio adequamento a módulos literários de importação, ainda que isto não exclua, evidentemente, a sua dependência de modelos longínquos de proveniência não ibérica”. En efecto, para Vargas Díaz-Toledo (2012: 144), la novela atribuida a la condesa da Vidigueira continúa temáticamente en líneas generales la misma senda de literatura de entretenimiento abierta en castellano por las novelas de Feliciano de Silva y sus imitadores²¹, que se caracterizan por la hipérbole de la aventura y la sucesión —a veces descontrolada— de aspectos fantásticos y maravillosos que se escapan de la lógica convencional del relato²². Esta corriente fue adoptada en Portugal a partir de la publicación de la ya mencionada *D. Duardos Segundo* o *Terceira e Quarta Partes da Crónica do Palmeirim de Inglaterra* de Diogo Fernandes (1587), que marcó un verdadero “ponto de inflexão” en el género²³.

Así, el empleo constante de elementos maravillosos —generalmente vinculados a la actividad de encantadores y sabios como el siempre vigilante Arideo y la pérfida Grifonia, la benefactora Dorcina y el siempre siniestro Tiferno, que envían misivas de alerta, aparecen inesperadamente para curar a los protagonistas heridos con pócimas milagrosas y manipulan los acontecimientos siempre que pueden— nos permite afirmar que la principal intención de la *Crónica do Imperador Beliandro* era sorprender y encandilar a los lectores con la simple magia del relato. Isabel Almeida (1998: 522) observa que en los libros de caballerías portugueses “tudo parece ser deliciosamente possível”.

20. La expresión es de Palma-Ferreira (1983: 90).

21. Se trata del segundo paradigma de la novela caballerescas defendido por Lucía Megías (2002), una tendencia experimental que “diversifica la discursivización, intercalando poemas, cartas y digresiones, y concede largo espacio a la temática amorosa, con sorprendentes y complicados enredos, nuevos escenarios, maravillosos sucesos, exageraciones fantasiosas, recursos a lo sobrenatural y buenas dosis de erotismo” (Bradenberger 2012: 248). Martín Lalanda (2002) elaboran un completo panorama del ciclo novelesco de Feliciano de Silva. Los datos recogidos por Vargas Díaz-Toledo (2012: 26) evidencian “a assinalável aceitação em território português da proposta experimental de Feliciano de Silva, que serve de ponte entre o paradigma idealista e o de entretenimento”.

22. “Por isso, quando Clarisol de Bretanha chega, no capítulo 14 da sexta parte, à torre vermelha com portas de diamante onde estava encantada a princesa Doriclea, o narrador não pode deixar de pronunciar a seguinte frase: «Não lhe causou isto admiração, que como passara já por tantos encantamentos, experimentara neles grandes novidades»” (Vargas Díaz-Toledo 2012: 30). En el *Clarisol de Bretanha* (1602), el héroe homónimo no solo se enfrenta a los caballeros más famosos de su tiempo, sino también a algunas divinidades mitológicas como Marte y las Furias. Sales Dasí (2001: 104) concluye también que “conforme evoluciona el género, el libro de caballerías se inclina cada vez más por un modelo literario donde las aventuras se multiplican en un ejercicio desbordante de la imaginación de los escritores”.

23. Similares consideraciones expresa Almeida (1998: 127): “ao longo do século XVI [...] é o estatuto do fabuloso que se altera, libertando-se da conotação negativa que tradicionalmente o envolvia, para dar lugar à assunção plena do fingimento literário”. Para Gandra (2006), en la obra de Diogo Fernandes “a ficção cavaleiresca não é colocada no mesmo plano da histórica, porquanto a tarefa do narrador não é «acreditar fábulas que todos têm por essas». O seus modelos deixaram de ser o Amadis e seus continuadores para passarem a ser Ariosto e Tasso”.

Adaptando la fórmula en seis niveles propuesta por Guijarro Ceballos (2007b: 44), el esquema narrativo del *Beliandro* sería el siguiente: (1) el autor real —probablemente la condesa da Vidigueira, D. Leonor Coutinho de Távora—, (2) bajo la figura de un trasladador o adaptador anónimo, (3) finge traducir del inglés al portugués (4) la obra del historiador Cornelio Faquião, que a su vez ha traducido los *Anais Gregos* —de la autoría del propio sabio Arideo, o tal vez redactados con su intervención, como testigo de los acontecimientos narrados—, (5) donde se narran las aventuras del príncipe D. Belindo de Portugal y sus compañeros, (6) que llegan a las manos del lector con el título *Crónica do Imperador Belindro* o *Cavalarías de D. Belindo*²⁴. Somos conscientes de que el gusto contemporáneo puede considerar exagerado y artificioso este juego de perspectivas narrativas y esta constante acumulación de aventuras fantásticas y amores problemáticos. Para Finazzi-Agrò:

Lendo um dos muitos romances de cavalaria quinhentistas ter-se-á a sensação, num primeiro momento, de se estar diante duma narração privada de qualquer sentido de perspectiva, em que os episódios se apresentam justapostos até formarem um *continuum* narrativo que recorda, no plano da expressão, a estrutura sintética da frase de cunho medieval (Finazzi-Agrò 1975: 25).

Muchas veces esta acumulación viene subrayada por la insistencia de la prosa caballeresca en prolongados periodos sintácticos, repletos de conjunciones subordinativas y gerundios —que con frecuencia trataban de reproducir la *oratio perpetua* de los autores latinos—. No obstante, al mismo tiempo el texto nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en un universo fantástico e insospechado, lleno de juegos narrativos y pequeños detalles inolvidables, que se caracteriza por la alta fuerza sugestiva de los personajes y los acontecimientos evocados. Para Fernandes (2006: 15), “traços bem característicos do gênero” tales como “a multiplicidade dramática, a grande quantidade de personagens e a estrutura aberta [...] explicam as volumosas extensões dos livros de cavalarías. Uma obra assim devia ser objeto de leitura (solitária ou coletiva) que decorria ao longo de vários meses, num processo de lenta identificação com personagens e situações, que passavam a fazer parte cotidiana da vida do público”.

Como vemos, con el paso del tiempo el proceso de transmisión de la obra tiende a complicarse con nuevos subterfugios y adaptaciones de la técnica narrativa básica que contribuyen a encarecer el atractivo del libro para sus lectores potenciales. Almeida (1998: 668) apunta que, “ao mesmo tempo que se denuncia como artifício”, la frecuente introducción de cronistas e historiadores ficticios en las novelas de caballerías llega a sugerir “por efeitos miméticos, uma estreita relação entre [...] história e historiografia”. En definitiva, la creciente ambición formal de las instancias narrativas utilizadas y el tratamiento fingido de la ficción autorial —que no solo hemos de registrar en la celeberrima obra cervantina sino también, aunque con un carácter más rudimentario, en otras novelas de la misma época como la *Crónica do Imperador Belindro* y sus ilustres predecesoras— permiten que “la voz del autor juegue a ocultarse tras distintas perspectivas narrativas y pueda establecer un diálogo con el propio texto, convirtiéndose en una de las características más frecuentes de la novela moderna” (Martínez Mata 2008: 35)²⁵.

24. Sobre la problemática del título del *Beliandro*, véase Álvarez-Cifuentes (2012).

25. Desconocemos, lamentablemente, si el autor de las dos primeras entregas de la *Crónica do Imperador Belindro* conoció la obra cervantina, aunque fuera de manera indirecta. Ningún elemento interno parece avalar esta hipótesis, a pesar de la notable fortuna del *Quijote* entre el público portugués, favorecida por la situación de bilingüismo luso-español que se extiende desde mediados del siglo XV hasta finales del XVII. Ya en 1605 habían aparecido en Lisboa tres ediciones consecutivas del *Quijote* en su lengua original: la de Jorge Rodrigues con licencia del 27 de febrero; la de Pedro Crasbeeck, con licencia del 27 de marzo; y la segunda edición de Jorge Rodrigues, a finales del mismo año. La primera traducción al portugués se demorará, sin embargo, hasta 1794, cuando es publicada

BIBLIOGRAFÍA

- ANTT 875: *Crónica do Imperador Beliadro*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), Manuscritos da Livraria, cód. 875.
- ANTT 1200: *Crónica do Imperador Beliadro*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), Manuscritos da Livraria, cód. 1200.
- ANTT 1201: *Crónica de D. Duardos*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), Manuscritos da Livraria, cód. 1201.
- ALLEN, Eduardo (1893), *Catálogo da Bibliotheca Municipal do Porto. 6º Fascículo – Literatura*, Porto, Imprensa Civilização.
- ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e (1998), *Livros Portugueses de Cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo*, tesis de doctorado, Universidade de Lisboa.
- ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro (2012), “¿Belindo o Beliadro? La fijación del título de la *Crónica do Imperador Beliadro*”, en *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 15, 33-46.
- _____ (2014a), *La Crónica do Imperador Beliadro: estudio y edición del ms. ANTT 875*, tesis de doctorado, Universidad de Oviedo.
- _____ (2014b), “Sobre copia y rescritura: las diferentes versiones de la *Crónica do Imperador Beliadro*”, en *El texto infinito. Rescritura y tradición en la Edad Media y el Renacimiento*, edición de Cesc Esteve, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 271-284.
- BARROS, João de (1953), *Crónica do Imperador Clarimundo*, edición de Manuel Marques Braga, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- BRANDENBERGER, Tobias (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, Axayácatl (2008), “Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dice...: el motivo ecdótico en los libros de caballerías hispánicos”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, edición de José Manuel Lucía Megías y M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 117-131.
- _____ (2012), “Variaciones en centro y periferia sobre el *manuscrito encontrado* y la *falsa traducción* en los libros de caballerías castellanos”, en *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 15, 47-60.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (2011), *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Santillana.
- CIRLOT, Victoria (1993), “La ficción del Original en los Libros de Caballerías”, en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, organización de Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 367-373.
- DEYERMOND, Alan (1988), “El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición de Vicente Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 45-60.

bajo el título *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Tan solo en la tardía Cuarta Parte del *Beliandro* detecta Vargas Díaz-Toledo (2012: 137) un posible homenaje al episodio de Clavileño.

- EL SAFFAR, Ruth Anthony (1980), "La función del narrador ficticio en el *Quijote*", en *El Quijote*, edición de George Halley, Madrid, Taurus, 288-299.
- FERNANDES, Raúl César Gouveia (2006), *Crônica de D. Duardos (Primeira Parte)*, cód. BNL 12904: edição e estudo, tesis de doctorado, Universidade de São Paulo.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1978), *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, traducción de Carlos Moura, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- GANDRA, Manuel Joaquim (2006), *Os templários e o templarismo na literatura portuguesa*.
- GRIGSBY, John L. (1979), "Narrative Voices in Chrétien de Troyes: A prolegomenon to dissection", en *Romance Philology*, XXXII, 261-273.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2007a), *El Quijote cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballescica*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- _____ (2007b), "Los libros de caballerías, género en prosa de tradiciones medievales e innovaciones renacentistas", en Tejeiro, Miguel Ángel y Guijarro Ceballos, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Madrid / Cáceres, Eneida / Universidad de Extremadura, 22-71.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (1996), *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid – CEES Ediciones.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002), "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", en *Edad de Oro*, 21, 9-60.
- _____ y SALES DASÍ, Emilio José (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (1994), "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coordinación de M^a Isabel Toro Pascua, Universidad de Salamanca, Salamanca, vol. I, 541-548.
- MARTÍN LALANDA, Javier (2002), "El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva", en *Edad de Oro*, 21, 153-176.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio (2008), *Cervantes comenta el Quijote*, Madrid, Cátedra.
- MARTINS, Mário (1977), "Frasas de orientação nos romances arturianos e em Fernão Lopes", en *Itinerarium*, XXIII, 3-24.
- OSÓRIO, Jorge Alves (2001), "Um género menosprezado: a narrativa de cavalaria do século XVI", en *Máthesis*, 10, 9-34.
- PALMA-FERREIRA, João (1983), *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Verbo.
- PRESTAGE, Edgar (1896), "The Life and Writings of Azurara", en *The Chronicle of the Discovery and Conquest of Guinea*, edición de Charles R. Beazley y Edgar Prestage, London, Hakluyt Society, II-LXVIII.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1989), *Amadís de Gaula*, presentación de Francisco Rico y edición de Javier Cercas, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ROMERO, Nanci (2012), *Edição da Crônica de D. Duardos (Segunda e Terceira Partes)*, tesis de doctorado, Universidade de São Paulo.
- ROUBAUD, Sylvia (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne, entre Arthur e Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion.
- SALES DASÍ, Emilio José (2001), "Las «historias contadas» en el libro de caballerías", en *Revista de Poética Medieval*, 7, 97-110.
- SARMATI, Elisabetta (2004), "Le fatiche dell'umanista: Il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione", en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*. *Literatura caballescica entre Italia y España (del «Orlando» al «Quijote»)*, edición de Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas / Kiel, CERES de la Universidad de Kiel, 373-392.

THOMAS, Henry (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, traducción de Esteban Pujals, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas.

VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2007), *Edición crítica y estudio del Leomundo de Grécia, de Tristão Gomes de Castro*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.

_____ (2012), *Os livros de cavalarias portugueses dos séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Pearlbooks.