

Esta obra es una buena aportación al estudio de los orígenes de la sintaxis, ya que son escasos los trabajos que tratan este período de la lengua. Sin embargo, considero que no hay una correspondencia clara entre el contenido y el título *Cómo surgió el español*. Explicar lo que un nombre así promete, es una labor que debe trabajarse desde múltiples perspectivas, y para la que no basta con ceñirse a la evolución del componente sintáctico de nuestra lengua. Si bien el subtítulo y el prólogo lo aclaran, quizá hubiera sido más certero adecuar el nombre del libro a los temas que abarca, aunque ciertamente sería menos llamativo. El trabajo de López García es un estudio del origen de la sintaxis sólo del español escrito y convendría precisar esto en la portada. Con respecto a la que pudo haber sido la sintaxis protorro-mánica en el discurso hablado, el autor argumenta la falta de datos para su estudio, pero considera que no podía haber un reflejo de la sintaxis hablada en la textual, “porque los hablantes analfabetos no tenían necesidad, para la vida corriente, sino de unas pocas estructuras sintácticas empleadas, además, de manera fragmentaria, es decir, que carecían propiamente de un componente sintáctico textual en su sistema lingüístico. Lo que llamamos sintaxis de las lenguas es, en gran medida, la sintaxis de los textos escritos” (p. 30). Lo anterior mengua el orden de la composición del discurso oral a la categoría de “coloquial, fragmentaria y parcelada” (p. 31), calificativos poco sustentables puesto que “no sabemos sino por muy pocos y discutibles testimonios cómo se hablaba en los siglos oscuros” (p. 30).

El tema, además de polémico, es fascinante, y la hipótesis de López García resulta por lo mismo atractiva. En su obra hace un recuento interesante de la situación del latín en la Península ibérica. Era una lengua que estaba expuesta a múltiples cambios por la diversidad de origen de sus hablantes y por el contacto que tuvo con otros sistemas lingüísticos. *Cómo surgió el español* es un libro que puede plantear múltiples preguntas que dependerán de la interpretación e intereses del lector. Tal vez, para fines prácticos hubiera sido muy conveniente incluir un índice onomástico y uno analítico.

DINORAH PESQUEIRA
El Colegio de México

JULIÁN ACEBRÓN RUIZ (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. (Estudios sobre la ficción caballeresca)*. Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2001.

Julián Acebrón Ruiz ha recopilado doce estudios sobre diversos temas que atañen a los libros de caballerías castellanos. La finalidad de

este volumen quizás sea la de apaciguar la sed de los múltiples adeptos a estas obras de ficción; de arrojar luz sobre historias que, tal y como Julián Acebrón expone en el Prólogo, “continúan seduciendo y revelando extrañas aventuras”.

Se tratan problemas de contenido, como algunos tópicos del género: las islas, la noche, la “penitencia de amor caballeresca”, la mujer; pero también se analizan problemas externos a los textos, como las fuentes y problemas de autoría o datación de textos, para demostrar que aún son necesarias muchas lecturas de estos libros pues estamos ante un género del que, a pesar de cumplir 500 años, queda mucho por descubrir.

A causa de la crítica quijotesca, el género caballeresco fue durante mucho tiempo marginado por los estudiosos. Por años, los únicos libros de caballerías dignos de estudio fueron el *Quijote*, el *Amadís de Gaula* y el *Tirant*. De la lectura de los trabajos recogidos en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron* se desprende que en la actualidad se ha abandonado esta idea. *Rosián de Castilla*, *Febo el Troyano* o *Primaleón*, por citar algunos de los libros analizados, se estudian ahora con renovadas fuerzas y miradas imparciales, y se les valora en su justa medida. A continuación, reseño cada artículo respetando el orden de aparición en el volumen.

En “Las ínsolas del *Zifary* el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes” (pp. 11-39), M. Luzdivina Cuesta Torre analiza el tópico en ambas obras para ofrecer luego una visión general del tema en los libros de caballerías castellanos del XVI. La autora parte de que dichas novelas toman el tópico insular, entre otras fuentes, de la literatura artúrica, y realiza un análisis del simbolismo que adquiere en los libros de caballerías castellanos. En el *Zifar*, muestra la cristianización del tópico de la isla por medio de ejemplos tomados de los episodios del Lago Solfareo y las Islas Dotadas. Obra aún medieval, en el *Zifar* se mantiene la función mágica y sobrenatural de la isla, caracterizada en la novelística artúrica con motivos como la disparidad del tiempo, la abundancia maravillosa de la naturaleza, los animales fantásticos y los poderes sobrenaturales de sus habitantes, pero se hace un tratamiento cristiano del tema: los seres insulares no son hadas, se identifican con el diablo tentador, y las islas son alegorías de episodios bíblicos. Se puede hacer una lectura del capítulo de las Islas Dotadas relacionándolo con el Génesis, e identificando aquéllas con el paraíso perdido por el incumplimiento de una norma. Asimismo, Acebrón iguala el Lago Solfareo con el infierno. Se analizan luego algunas aventuras insulares del *Amadís*, que comparte con el *Zifar* la cristianización del tópico, pero que se diferencia de aquél en que las islas no están en el plano del Otro Mundo, sino que se conciben más como espacios reales. Así, por ejemplo, las islas relacionadas con el infierno, en el *Amadís*, deben a sus señores el mal en el lugar; se trata, normal-

mente, de malvados gigantes cuya derrota elimina el elemento diabólico del espacio. Lo mismo ocurrirá con el resto de libros de caballerías del siglo XVI. Las islas son espacios idóneos para encuadrar las aventuras del héroe, y aunque se relacionan con la magia —sus señores son a menudo magos—, no son alegoría del Más Allá cristiano. La presencia del gigante como señor de estos espacios es muy frecuente. Al gigante se le relaciona con el demonio pues se le caracteriza como enemigo del cristianismo; esto puede remitir a los demonios de la literatura artúrica, o bien a las conquistas de Canarias y el Nuevo Mundo, que tenían fama de poseer habitantes de gran altura.

En “Notas sobre el códice y la fecha de la *Crónica del Adramón*” (pp. 41-60), José Manuel Lucía Megías ofrece un interesante trabajo dedicado a una obra a la que injustamente se han consagrado pocos estudios. Comienza con una descripción del códice ms. esp. 191 de la Biblioteca Nacional francesa —descripción externa e interna—, historia del códice —que va de la gran biblioteca del cardenal Mazarin, de 1602 a 1661 y, a partir de 1968, a la Bibliothèqu du Roi—, y algunas “notas” sobre su datación, para luego dedicarse a demostrar su teoría según la cual este códice es un manuscrito autógrafo, supervisado también por el autor, y realizado a comienzos del siglo XVI. Lucía Megías usa datos no tomados en cuenta por los anteriores estudiosos del códice, como las intervenciones marginales sobre el texto, algunas de ellas corrigen errores de copia; otras, en cambio, son verdaderas variantes de autor. Por medio de estos datos, Lucía Megías logra caracterizar el manuscrito como una copia autógrafa, en limpio, de varios borradores, seguramente revisada por el autor con la finalidad de difundirla de forma impresa o manuscrita. El crítico plantea en este punto un interrogante: por qué una obra con todas las características de las novelas de caballerías, en una época de gran éxito editorial para este tipo de textos, no fue, sin embargo, impresa. Cree que esto se debió a que la obra se compuso fuera de Castilla, seguramente en Italia, como parecen probar los italianismos y conocimientos geográficos del país que muestra el autor de la *Crónica de Adramón*.

Carlos Rubio Pacho (“Tradición e innovación en dos episodios del *Tristán* hispánico”, pp. 61-73) arroja luz sobre el tema de las fuentes del *Tristán* divulgado en la Península, analizando dos motivos de la historia: el “filtro” amoroso y el “rescate de Arturo”, y comparándolos con el tratamiento que sufren ambos motivos en las tradiciones hispánica y francesa. En las versiones hispánicas el filtro de amor no juega un papel importante y pierde los valores simbólicos que lo caracterizan en los textos franceses e italianos. Al disminuir la importancia del detalle del filtro, que en los tristanes franceses es causante de la pasión entre Tristán e Iseo, en las versiones hispánicas los protagonistas aparecen totalmente responsables de su acción, del amor “prohibido” que origina toda la historia, excepto en la versión arago-

nesa de 1501, del ms. Vaticano 6428, en la que se ofrecen otros detalles y se culpa a la doncella encargada de custodiar el vino por su descuido al dejarlo beber a Tristán e Iseo. Esto implicaría la existencia de dos ramas en la tradición hispánica. Mayor similitud hay en el desarrollo del episodio del rescate entre las versiones francesas y castellanas, aunque los rasgos que comparte con la *Muerte de Arturo* de Malory, y que no aparecen en las francesas, hayan supuesto una fuente francesa diversa y desconocida. Rubio Pacho describe los elementos de cada texto peninsular en este episodio, para llegar a la conclusión de que algunos son fruto de la *amplificatio* y otros enriquecen el texto con juegos de paralelismo. Los tristanes hispánicos no son producto de la simple traducción; el momento histórico de su creación suscita sus variaciones, por lo que es necesario investigarlas para conocer más acerca de las obras de ficción peninsulares.

Axayácatl Campos García Rojas (“La Ínsula del Ploto en *Tristán de Leonís* y la construcción de un legado: el modelo ejemplar de los Reyes Católicos”, pp. 75-96) interpreta el episodio de la Ínsula del Ploto del *Tristán de Leonís* (1534) como modelo ideal de gobierno en los primeros años del siglo xvi. Si M. Cuesta Torre comparaba a Tristán el joven con la figura de Carlos V (*Estudio literario de “Tristán de Leonís”*, tesis doctoral, León, 1993), A. Campos relaciona a Tristán e Iseo con los abuelos de éste, los Reyes Católicos, gobernantes que lucharon por construir un legado ideal para sus descendientes. Cuando Tristán venció al gigante Bravor y quedó como señor de la isla, lo primero que hizo fue matar a la gigante, señora de ella, e instaurar nuevas leyes. Así, de la misma manera que los Reyes Católicos decidieron la expulsión de los judíos y la toma de Granada; los protagonistas de esta historia supieron que para crear un reino imperecedero debían rechazar cualquier influencia extraña (para lo cual instauraron una ley que obligaba a todo aquel que llegara a la isla a formar parte del lugar a acatar sus normas; de lo contrario, sería encarcelado). Otro punto que reforzó el poder de los Reyes Católicos fue la religión. También Tristán e Iseo establecieron el cristianismo como única religión, erradicaron el arte mágico de Florisdelfa y edificaron una iglesia. Lo único que hacía falta para alcanzar el reino perfecto, a los ojos de un hombre renacentista, era fortalecer la protección del lugar; para ello, Tristán reformó el puerto, convirtiéndolo en una auténtica fortaleza que pudiera proteger la heredad de sus hijos y el gobierno allí construido. El testamento elaborado por Tristán confirmó, ante los habitantes del Ploto, a sus hijos como sucesores y legítimos herederos de la isla. La conclusión de A. Campos García Rojas, como dije antes, es que el autor del *Tristán* de 1534 concibió un reino casi utópico en la Ínsula del Ploto, que podía identificarse con el gobierno, ejemplar todavía en el Renacimiento, de los Reyes Católicos.

En “La aventura nocturna. Vigilia sobre un lugar común de la literatura caballeresca” (pp. 97-124), Julián Acebrón Ruiz pone de

relieve la importancia de la noche para el guerrero en la historia y la literatura y hace un apasionante repaso de numerosos pasajes de la antigüedad grecorromana, de la Biblia, de relatos históricos y novelescos. De este modo, Julián Acebrón muestra cómo la noche es momento estratégico para acometer a los rivales, pero, al mismo tiempo, idónea para ocultar a los enemigos. En la Biblia, la noche está asociada con Satanás, es sinónimo de peligro, por la oscuridad que facilita el encubrimiento y por la desvalidez del guerrero o caballero que busca el sueño al caer el día. Ni siquiera los caballeros consagrados están a salvo de los peligros que la noche o el sueño pueden acarrearles: Amadís sufre el rapto de una doncella a la que acompañaba mientras dormía; una leona se lleva al hijo de Zifar durante una siesta. De estos peligros inherentes a la noche deriva la importancia de la vigilia en los relatos de aventuras; en los libros de caballerías, concretamente, en el motivo de velar las armas, pues durante la vigilia se da un ritual mediante el cual el aspirante a caballero recibe la orden de caballería. Este ritual representa la idea de un caballero siempre alerta, lo que a su vez significa siempre receptivo a nuevas aventuras.

M. del Rosario Aguilar Perdomo, en “La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor” (pp. 125-150), analiza el tratamiento de este tópico en las novelas castellanas; examina fase por fase el proceso de “melancolía” amorosa que sufren los caballeros: desde el rechazo de la dama que produce tal estado, al deseo de alejamiento del caballero y su posterior aislamiento. En *Amadís* el alejamiento del caballero de la sociedad es aún de tipo religioso, no en vano el tema de la penitencia de amor es una adaptación de la penitencia religiosa llevada a cabo por la literatura artúrica. Sin embargo, las siguientes obras de caballería secularizan totalmente el tema, evitando la figura del ermitaño y convirtiendo al caballero en un enfermo. En una visión cortesana en la que los actos caballerescos se mueven por el amor, cuando la dama rechaza al caballero éste se convierte en “antítesis” de sí mismo. Por ello, en la etapa de penitencia amorosa, el caballero se refugia en la floresta para evitar todo contacto con la sociedad, trasformándose en un hombre salvaje, contrario al perfecto cortesano que era antes del rechazo de la dama. El desaire provoca en el caballero la enfermedad, que en la literatura castellana no llega a los extremos de locura de las novelas francesas, en las que se ofrecen imágenes impactantes de Yvain, Lanzarote o Tristán totalmente aislados, desnudos, llenos de vello y comiendo animales crudos o frutos silvestres. Remedios Aguilar sostiene, sin embargo, que los caballeros castellanos también llegan a la enfermedad, ya que reflejan los síntomas que los tratados médicos medievales y renacentistas atribuían a un tipo de locura, la “melancolía erótica”, estado depresivo que produce insomnio, falta de apetito, palidez, desmayos, llantos y desesperación continua. Llegados a este

punto, muchos caballeros castellanos mudan de identidad, cambian su nombre y reciben nuevas armas —abandonaron las suyas al huir de la sociedad—, y vagan como caballeros andantes, sin relacionarse con nadie. Sólo cesa su pena cuando recuperan el amor de la dama, y no es sino hasta ese momento que vuelven a lucir sus modales cortesés.

Emilio J. Sales Dasí divide su artículo, “Una crónica caballerescas singular del quinientos: el *Rosián de Castilla*” (pp. 151-190), en dos bloques en los que trata dos diferentes cuestiones acerca del único impreso conservado del *Rosián de Castilla* (1586, cuyo autor fue Joaquín Romero de Cepeda). Trata primero el género en el que se ha de inscribir el texto: libros de caballerías o narrativa caballerescas breve; en segundo lugar, interpreta las aventuras narradas en esta original obra. Frente a la primera cuestión, alega que *Rosián de Castilla* tiene todas las características de los libros de caballerías concebidos en los últimos años de esplendor del género, y que por lo tanto no responde a los rasgos de la narrativa caballerescas breve, libros creados entre 1490 y 1530 para satisfacer la demanda de impresos anónimos y normalmente franceses.

A pesar de su brevedad, el *Rosián* conserva la estructura que caracteriza el género caballeresco. Consta de dos partes y se promete una tercera, de la cual, sin embargo, no queda constancia. En lo que se refiere al contenido, Cepeda mezcla diferentes géneros —comedia, literatura bucólica, doctrinal, composiciones líricas—, de la misma manera que hicieron los libros de caballerías de su tiempo pues necesitaban de estos recursos para atraer al lector. En la época de la Contrarreforma, el *Rosián* introdujo numerosos discursos moralizantes —refranes, ejemplos de la antigüedad—, como también hicieron otros libros de caballerías coetáneos. Las composiciones líricas, cuya temática es el rechazo del amor y la adversidad de la fortuna, muestran la actitud del “humanismo estoico”, que influyó en libros de caballerías como el *Espejo de Príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra. Estas composiciones encajan perfectamente en el relato, intensificando el dramatismo y ampliando el contenido, ya que profundizan en los sentimientos del personaje.

En la segunda parte del artículo, E. J. Sales describe e interpreta las vivencias del protagonista a lo largo de la historia. Rosián no es el típico héroe caballeresco. Al contrario de la inmensa mayoría de obras caballerescas, no desciende de familia ilustre ni su nacimiento se desenvuelve en circunstancias adversas. La descripción que el autor ofrece de los padres del caballero y su educación no tienen nada de fantástico, y Cepeda aprovecha esta condición para introducir un modelo de matrimonio ideal. La educación que recibe Rosián no se relaciona en absoluto con las armas. De su instructor, Peristrato, aprende consejos tan anticaballerescos como no arriesgarse innecesariamente. Rosián decide hacerse caballero de manera voluntaria,

no obligado por ninguna situación adversa ni sólo por la fama, como era habitual en los libros de caballerías, sino por un afán de conocimiento. En su etapa como caballero andante, Rosián pasa por dos fases: una en la que sufre continuas desgracias, donde no encuentra caballero con quien retarse; las bestias con las que lucha son reales (un oso, un raro lagarto), y las vence no con una fuerza sobrenatural, sino con su ingenio. En la segunda parte, tras recuperar sus armas de manos de quien se las arrebató, la maga Belarina, comenzará su encumbramiento. A excepción de las aventuras fantásticas acaecidas con el personaje de la maga, no existen otras en este libro. El héroe está muy humanizado: no es dueño de grandes fuerzas y la mala suerte lo obliga a trabajar para ganarse el sustento a lo largo de su viaje. A menudo, las gentes rurales lo ridiculizan, a ellos Cepeda dedica una dura crítica. El autor rompe totalmente con el género al concebir un héroe humano, vulnerable a las penalidades del viaje y a la injusticia de las gentes campesinas que encuentra a su paso. En el clímax de su quehacer caballeresco está el viaje a ultramar que lo lleva a descubrir el Nuevo Reino, del que llega a ser rey. Sales Dasí relaciona este episodio con el descubrimiento de Colombia, y a Rosián con Colón, por la parecida descripción de las tierras y el idéntico afán evangelizador de ambos personajes, el histórico y el de la ficción.

En “Modelos de mujeres en los libros de caballerías hispánicos. El *Rosián de Castilla*” (pp. 191-215), Isabel Romero Tabares propone estudiar la mentalidad del autor de un libro de caballerías según el tratamiento que da a los personajes femeninos, y lo ejemplifica estudiando los discursos dirigidos a la mujer en el *Rosián de Castilla*. En el segundo capítulo del *Rosián* se ofrece un discurso sobre el matrimonio de boca del padre de Rosián, quien dicta a su esposa doce normas para la buena marcha del matrimonio. Se dice que el peso de la felicidad del matrimonio recae en la mujer y se le obliga a ofrecer al marido total sumisión, cumpliendo sus órdenes y recibiendo, sin cuestionar, riñas y violencia física. El tono del discurso poco tiene que ver con las discusiones en torno a la mujer en el siglo XVI, cuando los humanistas debatían sobre la educación femenina; no hay consejos concretos para la vida diaria de la esposa —como en *La perfecta casada* de fray Luis de León, o los libros de los humanistas—, sólo se le pide obedecer y no malhumorar al marido. El texto refleja la mentalidad del siglo XV, que ponía en duda la posibilidad de virtud en la mujer. Sin embargo, en el cap. 4, cuando la madre de Rosián queda encinta y se habla del parto, aparece Peristrato —modelo humanista, pero cuyo discurso a favor de la educación de la mujer no contradice al del marido—, y el autor del *Rosián* une ambos discursos para recalcar siempre la visión misógina del segundo. La mentalidad del autor de *Rosián de Castilla*, Joaquín Romero de Cepeda, es misógina. Tabares dedica el segundo bloque de su artículo a hablar de las fuentes que

inspiran esa ideología: menciona obras de carácter científico como el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan, que postulaba la imposibilidad de la mujer de ser educada. Esta teoría era compartida incluso por los humanistas de la época, aunque ellos pensaban que dentro de su ámbito, doméstico sin duda, podían conseguirse modelos de virtud que ilustraban con casos de mujeres de la antigüedad. Tabares muestra a un autor, Romero de Cepeda, conservador y con vocación doctrinal. De acuerdo con ella, el autor coloca este contenido en los primeros capítulos de la historia para dejar claros sus principios desde el primer momento y/o para librarse de los ataques de los moralistas de la época. La obra parece concebida para un sector que aun sabiendo leer, sólo lee este tipo de libros de ficción tan criticados; un sector formado en su mayor parte por mujeres. El adoctrinamiento se logra mediante un libro de caballerías, un instrumento que llega a los grupos menos inclinados a lecturas más “cultas”.

Claudia Demattè (“«Así muchas veces los ojos me alimpiaua, mas vey a siempre ser así»: del prólogo de *Febo el Troyano* a la cueva de Montesinos”, pp. 217-229) describe e inscribe, dentro de la tradición a la que pertenecen, el prólogo y los antecedentes pre-textuales de *Febo el Troyano* (Barcelona, 1576; autor, Esteban Corbera; editor, Pedro Malo). Comienza analizando la portada, en la que se usa un grabado conocido —utilizado en el *Primaleón* e impreso en 1563— y un título con ecos de una obra anterior muy leída, *El caballero del Febo*, todo con la finalidad de captar lectores. Le siguen una carta y un soneto, dedicados a la mecenas del autor, “doña María Faxarda y Çúñiga”. En la carta el autor introduce tres tópicos: *captatio benevolentiae*, el recurso a las autoridades y la *causa scribendi*. Demattè señala que esta carta se copió “casi íntegramente” de la del autor de *Belianís de Grecia* (novela publicada en Zaragoza en 1580.) Tras el soneto aparece el prólogo del autor. La estudiosa analiza el desarrollo de los tópicos usados, el del manuscrito encontrado y la falsa traducción. La originalidad del primer tema en *Febo el Troyano* reside en que no hay sorpresa en el encuentro con el manuscrito; de hecho, se organiza una expedición que va en su busca y a la que Esteban Corbera se une a petición de sus miembros. El sabio Claridoro, organizador de la expedición, es, de acuerdo con el prólogo, autor de la obra y quien pide a Corbera que lleve a cabo su traducción. Con este juego Corbera ensalza sus dotes literarias. Demattè cree que el viaje a la isla encantada en la que permanece el manuscrito es una prueba que debe pasar el autor del texto —una prueba como la de los caballeros de la historia—, para hacerse digno de escribir estas aventuras. En el prólogo queda la duda, sin embargo, de si lo que ocurre al falso traductor es sueño o realidad: al alcanzar los pergaminos de la historia, el traductor despierta en el lugar en el que se encontraba antes de comenzar

su expedición. La estudiosa relaciona este prólogo con el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote*. Cervantes trata el tema de una aventura que se confunde con el sueño, aunque el Quijote apenas dude de que sea realidad lo que le ha ocurrido en la cueva. Al salir de la cueva, el Quijote relata su aventura a Sancho y al primo, por lo cual aparece, en cierto sentido, como autor de esa aventura; de la misma manera que en el prólogo del *Febo* el autor, tras experimentar una aventura, se hace digno de contarla.

Rafael M. Mérida Jiménez ha dedicado, en los últimos años, varios trabajos al *Tirant lo Blanch*. En este artículo, “Un anciano volumen caballeresco de la biblioteca de Alonso Quijano” (pp. 231-249), trata el problema de su recepción en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX; recepción que estuvo enormemente condicionada por la crítica visión quijotesca. Diego de Gumiel imprimió su traducción castellana adoptando el mismo formato que el *Amadís de Gaula*, y pensando en beneficiarse económicamente del éxito que tenían los libros de caballerías en ese momento. Pero la novela no triunfó: no fue reeditada, no inspiró obras caballerescas posteriores, la Inquisición no se preocupó por censurarla, no fue exportada al Nuevo Mundo y se le citó ambigua y escasamente en el siglo XVI. Su falta de éxito quizás se debió a que no respondió al modelo bajo el cual se quiso vender pues se le forzó a estar en un género, el caballeresco, al que no pertenecía. Sin embargo, Cervantes leyó el *Tirant* y contribuyó a que la obra no se perdiera: se le cita y alaba en el *Quijote*, y se le salva de la famosa quema del capítulo 6 de la Primera parte. Su referencia también ha hecho que los estudiosos se interesen en la obra de Martorell; Cervantes la libró, pues, de caer en el olvido. De su mención podemos colegir cómo un hombre de comienzos del siglo XVII leía el *Tirant*: obra perteneciente al género caballeresco. Esta mención ha interesado a la crítica porque por medio suyo pueden adivinarse el modelo ideal de novela para Cervantes, su “teoría de la novela”, y los aspectos que consideraba criticables en los libros de caballerías.

En los siglos XVII y XVIII *Tirant* se olvidó, incluso se consideraba que esas referencias en el *Quijote* eran escasas respecto a las hechas a otros héroes caballerescos. En estos años la crítica se escudaba en el *Quijote* para rechazar el género caballeresco; los libros de caballerías se miraban por medio del prisma satírico cervantino. En Francia, empero, la corte se interesó repentinamente por las novelas caballerescas castellanas: una versión del *Tirant* disfrutó del beneplácito de los lectores y se reimprimió en varias ocasiones. Lamentablemente, durante este tiempo, *Tirant lo Blanch* no se libró de la etiqueta de libro de caballerías, impuesta por Gumiel y recalcada por Cervantes, a pesar de haber nacido en un contexto medieval alejado de la visión renacentista del tema caballeresco.

Álvaro Galmés de Fuentes, “«Estando yo un día en el Alcaná de Toledo» (*Quijote*, I, IX). Cervantes y la literatura aljamiada” (pp. 251-266), expone la influencia que pudieron tener los relatos caballerescos aljamiados en Cervantes; partiendo de la idea de que el ficticio manuscrito de Cide Hamete no se encontraba escrito en árabe sino en aljamiado —es decir, en castellano con caracteres árabes—, como se indica en el capítulo I del *Quijote*. Observa, a través del *Libro de las batallas*, que en la literatura “épico-caballeresca” aljamiada aparecen numerosos motivos de los libros de caballerías, como los elementos mágicos, los gigantes o monstruos y animales maravillosos. Se sabe que algunos escritores del Siglo de Oro —Galmés de Fuentes echa mano de Tirso de Molina y Calderón de la Barca a guisa de ejemplo— leían y tomaban como fuente para sus obras relatos morisco-aljamiados; así, Galmés expone, mediante numerosos ejemplos, las posibles fuentes arábigas de varios textos cervantinos. Compara los motivos que *El licenciado Vidriera* comparte con textos orientales; señala la similitud entre *El coloquio de los perros* y los chacales que aparecen en *Calila e Dimna*; la relación entre *El celoso extremeño* y un relato aljamiado, ya expuesta por Ángel González Palencia; o la de *Rinconete y Cortadillo* con las maqamas de al-Harīrī, con las que se tiende a relacionar la literatura picaresca en general. Sigue con los lugares de influencia oriental del episodio quijotesco de la cueva de Montesinos: el estudioso facilita un fragmento del *Recontamiento de Tamīm Addār* en el que el descenso del protagonista a la cueva de los genios recuerda la aventura de la cueva de don Quijote. Termina su artículo advirtiendo que no es su intención rastrear fuentes, sino hacer patente que ambas culturas, islámica y cristiana, estuvieron en contacto durante el Siglo de Oro y que este contacto es visible en las literaturas de ambos. A su juicio, no estudiar estas relaciones daría una imagen equivocada de la cultura renacentista y barroca en la Península.

En “El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero* de Santiago Pita” (pp. 267-284), M. Carmen Marín Pina propone el libro de caballerías —*Primaleón*—, como fuente de *El príncipe jardinero* —compuesta por Santiago Pita, “natural de la Habana”, impresa por primera vez en Sevilla hacia 1730-1733. En Santiago Pita se manifiesta, de acuerdo con la autora, un profundo conocimiento del teatro áureo hispánico y de los libros de caballerías castellanos. Para establecer la fuente directa de esta obra teatral, Marín Pina se apoya primero en las características dramáticas de su argumento —que una serie de dramaturgos copiaron para sus obras como la *Tragicomedia de don Durados* de Gil Vicente, *Le prince déguisé* de Georges de Scudéry, la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, *La Gridonia o cielo de amor vengado* de Paravicino. Posteriormente, analiza cómo Pita utilizó elementos del *Primaleón*, y para ello parte de la idea de que las dos parejas amorosas formadas por Duardos y Flérida, y *Primaleón* y *Gridonia*, se funden en la obra

del cubano en Aurora y Fadrique. La estudiosa demuestra, con el paralelismo argumental y la existencia de ciertos elementos exportados de la tradición caballerescas —como los nombres de los personajes—, que *El príncipe jardinero* debe su existencia, en gran medida, al género de los libros de caballerías, y que el *Primaleón* se puede considerar su fuente directa.

MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ ALEMÁN
Fundación Caja Madrid

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (ed.), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*. Fundación Santander Central Hispano-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000; 282 pp.

Alfonso X llevó a cabo el “proyecto historiográfico nacional más ambicioso que haya conocido la Europa de su tiempo” (p. 19); reunió a sabios judíos, árabes y cristianos para que buscaran y tradujeran al castellano distintos códices latinos y árabes sobre derecho, astronomía, metafísica, poesía, retórica e historia. El rey Sabio dio a esta última disciplina un papel orgánico “en el conjunto de una labor cultural gobernada por la utilidad política” (p. 39); se propuso examinar y ordenar, año tras año, todos los “fechos” de la historia de España y del mundo, en “dos obras afines a la vez que dispares” (p. 37): la *General estoria* y la *Estoria de España*. Alfonso X murió en abril de 1284 sin haber concluido ninguna de ellas.

Este ambicioso e inconcluso proyecto historiográfico fue retomado en distintas épocas e incluso en tiempos del rey Sabio ya circulaban varias versiones de la *Estoria de España*, pues el clero, la nobleza y las clases más pudientes y letradas se afanaron por conservar copias de estas crónicas. La *Estoria de España* “se transmitió a la posteridad en numerosas refundiciones medievales que se autodeclaraban la genuina historia del rey Alfonso” (p. 9). La abundancia de copias en lugar de beneficiar perjudicó y oscureció “el panorama de la crítica historiográfica” (p. 83). Algunos estudiosos intentaron, sin éxito, encontrar y fijar la “auténtica obra de Alfonso X”. Florián de Ocampo, cronista oficial de Carlos V, imprimió por primera vez, en 1541, el manuscrito que, según él, contenía la verdadera crónica de Alfonso el Sabio; sin embargo, estudios ulteriores revelaron que era una refundición posterior a 1344: “la obra impresa de Ocampo está constituida por dos obras dispares que se unieron en algún momento de su transmisión: hasta el fin de la monarquía leonesa reproduce el texto de la *General vulgata*, mientras que la historia de la dinastía castellana se basa en una tradición textual diferente, caracterizada por la mix-