

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

ADAPTACIÓN Y PERVIVENCIA DE LA LITERATURA CABALLERESCA (Y DEL GRIAL) ENTRE EL MANUSCRITO Y LA IMPRENTA¹

Santiago GUTIÉRREZ GARCÍA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La renovación de la literatura caballeresca en la Baja Edad Media se caracteriza por un cambio en los principios compositivos del texto. Si en la Edad Media plena, durante la era de la cultura manuscrita, el texto se concebía como una entidad dinámica, con un alto grado de abstracción, en los siglos siguientes se consolida un tipo de texto más estable y con marcas de clausura más claras. La imprenta reforzó esta evolución, que culminaría a comienzos del siglo xvi. Estas nuevas ideas sobre la textualidad también condicionaron las posibilidades de renovación de la literatura artúrica y favorecieron su sustitución por las novelas de caballerías renacentistas.

Palabras clave: Teoría de la literatura, literatura artúrica, novelas de caballerías, manuscritos, imprenta.

Abstract: The renovation of the chivalric literature during the Late Middle Ages is characterized by changes in its textual compositional principles. If, in the Classic Middle Ages, during the period of the manuscript culture, text is conceived as a dynamic entity, with a great degree of abstraction, later in the next centuries it's imposed a new and a more stable text and endowed with distinct closure marks. Printing reinforced this evolution, that culminate at the beginning of the 16th century. This ideas about textuality also

1. Este trabajo se integra en el proyecto de investigación *El ciclo artúrico de la "Post-Vulgate" puesto en cuestión: la naturaleza del modelo y la relación entre los derivados ibéricos reconsiderados*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. FFI2016-78203-P), que ha contado con financiamiento de Fondos FEDER.

determine the possibilities of renovation of the Arthurian literature and they contributed as well to their substitution by the Renaissance romances of chivalry.

Keywords: Literary theory, Arthurian literature, Romances of chivalry, manuscripts, printing.

Pese a que el estudio de la literatura artúrica hispana se encara a menudo bajo la consideración de que constituye una anomalía, debido al escaso número de testimonios conservados frente a la influencia cultural que se supone que ejerció, un análisis comparado con otras tradiciones literarias europeas demuestra que el arraigo y la difusión peninsulares de la misma no responden a pautas singulares y exclusivas. Así, por ejemplo, si se estima que el acceso de los relatos artúricos ibéricos a la imprenta, entre finales del siglo xv y comienzos del xvi, resultó dificultoso y restringido a un número escaso de obras -la *Tragèdia de Lançalot de Mossen Gras*, el *Baladro del sabio Merlín*, la *Demanda del Santo Grial* y el *Tristán de Leonís*-, del mismo modo, el elenco de obras que consiguieron dar el salto a las letras de molde en Francia resulta también relativamente menguado, si nos atenemos al volumen de la tradición manuscrita francesa, y no exento de problemas, como reflejaría el recurso nada excepcional a editar las obras artúricas bajo la colaboración de varios impresores.² Algo semejante se puede decir del período de vigencia de las ediciones artúricas, que tanto en Francia como en la Península decae a partir de la cuarta década del siglo xvi;³ o, también, de las estrategias que despliegan los relatos artúricos para adecuarse a las nuevas expectativas del público quinientista, entre ellas los procesos de reescritura y reactualización pensados para el nuevo contexto editorial. Sin ir más lejos, se ha considerado una característica de las adaptaciones castellanas, como sucede en la *Demanda del Santo Grial*, la supresión de pasajes que podían resultar poco favorables para la caballería o los de tono espiritual o moralizante, que no respondían al gusto de la

2. La proporción de ediciones compartidas de Michel Le Noir fue de en torno al 20% de su producción. De ellas, las ediciones de obras latinas, que eran una inversión más costosa, duplican a las de las obras en francés. Y aun así, para sus ediciones de obras artúricas tuvo que contar con la colaboración del taller del también parisino Jehan Petit (Anatole CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 1901, t. II, p. 173 y Florine STANKIEWICZ, *Répertoire de l'imprimeur Michel Le Noir. L'EAD au service du livre ancien. Mémoire d'Étude*, Lyon, Université de Lyon, 2010, pp. 51-53).
3. Sobre el declive del *roman* artúrico a partir de esa década del siglo xvi, vid. Philippe MÉNARD, «La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle», *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthuriennne*, 49 (1997), p. 241.

época por las aventuras.⁴ Sin embargo, la misma tendencia se observa en diversos manuscritos de la *Queste del Saint Graal* -dos de ellos del último cuarto del siglo XIII, es decir, de fecha temprana- o en la reelaboración de la *Queste* que se insertó en la *Hystoire del Saint Greaal*, compilación de textos del grial editada en 1516 y 1523.⁵

Ejemplos como los anteriores demuestran que ni el panorama ibérico es una rareza en el conjunto de la literatura artúrica, ni tampoco lo son las transformaciones que se observan en los textos peninsulares. Antes bien, algunas de las peculiaridades que se encuentran en estos últimos responden más bien a su condición de testimonios tardíos, en ocasiones sometidos al influjo de la imprenta y del naciente mercado editorial que la misma promovió. Pues sabido es que la primera fase en la expansión de las obras impresas exigió la recuperación de los viejos relatos medievales, con el fin de cubrir una demanda que superaba las posibilidades de una oferta todavía limitada. La maniobra comercial que favoreció la actualización de esas obras medievales se presenta de nuevo como un movimiento que comparten el norte y el sur de los Pirineos, tal y como ha descrito para el primero de esos ámbitos Cappello.⁶ Por lo que respecta a la Península, resultan de sobra conocidos los casos de adaptación del *Caballero Zifar*, que Jacobo Cromberger publicó en 1512 con el formato de una novela de caballerías,⁷

4. Pedro BOHIGAS BALAGUER, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1925; María Rosa LIDA DE MALKIEL, «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, coord. Roger Sherman LOOMIS, Oxford, Oxford University Press, 1959, p. 412; John B. HALL, «La matière arthurienne espagnole. The Ethos of the French Post-Vulgate Roman du Graal and the Castilian *Baladro del sabio Merlín* and *Demanda del Sancto Grial*», *Revue de Littérature Comparée*, 56 (1982), pp. 423-436.
5. Hélène BOUGET, «Mouvance du texte et mouvance du sens dans les versions abrégées de *La Queste del Saint Graal* (XIII^e-XVI^e siècles)», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 59 (2018), pp. 123-154, quien llama la atención acerca de los mss. BnF français 123; Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, 3350; Pierpont Morgan Library, M. 038; y Berkeley, UCB 73. Vid., asimismo, Hélène BOUGET, «Lecture du Graal dans *L'Hystoire du Saint Greaal* (1516 / 1523)», en *Le Graal: Genèse, évolution et avenir d'un mythe. Actes du colloque Maison de la Culture d'Amiens*, ed. Danielle BUSCHINGER et alii, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de Picardie, 2014, pp. 54-62.
6. Sergio CAPPELLO, «L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI^e siècle», *Reforme, Humanisme, Renaissance*, 71 (2011), pp. 55-71, quien estudia el mercado editorial de Lyon.
7. Juan Manuel CACHO BLECUA, «El género del Cifar» (Sevilla, Cromberger, 1512)», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, LIV/1 (1999), pp. 76-106. Sobre la portada, en concreto, llaman la atención José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000, p. 211; José Manuel LUCÍA MEGÍAS y Emilio José SALES DASÍ, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2008, pp. 52-53.

de la *Crónica particular del Cid*, editada en Medina del Campo (1552),⁸ o de los grabados con que de nuevo los Cromberger ilustraron el *Libro de los siete sabios de Roma* (1510).⁹

Lo que vienen a decir los ejemplos anteriores es que la consideración de los textos artúricos peninsulares y su relevo por las novelas de caballerías renacentistas han de analizarse bajo una perspectiva amplia, que atienda a los cambios que sufrió la literatura medieval, en su conjunto, en su tránsito hacia la Modernidad. Y ello comienza con un nuevo modo de entender la palabra, que, con la irrupción del Humanismo, pasó a concebirla como *logos*, es decir, como expresión de una verdad, no ya trascendente, sino material, que emana del conocimiento del mundo por parte del individuo dotado de razón¹⁰. Esta búsqueda de la verdad detrás de la palabra es la que explica la demanda por parte de los humanistas de textos originales –de los clásicos, de la *Biblia* en hebreo– y, entre los más puristas, como algunos florentinos, del desprecio que sentían por las imágenes, a causa de su veneración a la palabra.¹¹ La capacidad de expresar la verdad verbalmente se vinculará con la necesidad de mayor estabilidad en el plano textual, lo que obligó a reescribir los textos medievales y a fijarlos en una versión dotada de un grado mayor de fijeza del que ofrecía la textualidad medieval.

Todo ello, sin embargo, no excusa un largo período de transición en el que conviven tendencias contrapuestas y prácticas en apariencia contradictorias, como las que condensa en sí la imprenta, que revolucionó el sistema librario de la incipiente Modernidad. La crítica actual establece la dialéctica entre manuscrito e imprenta como una relación de complementariedad, antes que de oposición o ruptura, atendiendo al largo período en el que coexistieron ambos modos de reproducción libresca y a la mutua influencia que se ejercieron.¹² Y es cierto que en muchos aspectos el libro impreso mantuvo una continuidad respecto a prácticas

8. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Ediciones, 2004, p. 211.
9. Nuria ARANDA GARCÍA, «El *Libro de los Siete Sabios de Roma* [Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1510]: nuevos horizontes de recepción», en *Literatura Medieval (Hispanica) y nuevos enfoques metodológicos y críticos*, coords. Gaetano LALOMIA y Daniela SANTONOCITO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, p. 10-19.
10. Todo ello en el marco de una nueva relación entre el *verbum* y la *res* (Richard Waswo, «Theories of language», en *The Cambridge History of Literary Criticism*, eds. H. B. NISBET y Claude RAWSON, t. III: *The Renaissance*, ed. Glyn P. NORTON, Cambridge Cambridge University Press, 1999, pp. 27-30).
11. Anthony GRAFTON, «El lector humanista», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. Guglielmo CAVALLO y Roger CHARTIER, Madrid, Taurus, 1998, p. 293.
12. Alexandra WALSHAM y Julia CRICK, «Introduction: Script, print, and history», en *The Uses of Script and Print, 1300-1700*, eds. Julia CRICK y Alexandra WALSHAM, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 4.

ligadas al manuscrito, por lo que a menudo se configuró como su culminación. No obstante, en lo que se refiere a la estabilidad del texto, el impulso que ofrecía la reproducción mecánica resultó decisivo, incluso a pesar de que retomase una evolución que ya se percibía antes de su invención. Sobre este particular, Cerquiglini,¹³ quien matiza la oposición entre la inestabilidad del manuscrito y la estabilidad del impreso, destaca como los *scriptoria* tardomedievales ofrecían ya una creciente fiabilidad en el proceso de copia, mientras que la imprenta se impuso sólo por más rápida y barata, ya que tampoco estaba libre de errores o de manipulaciones por parte del editor, el nuevo dueño de la textualidad.¹⁴ Tal situación se habría prolongado al menos hasta el siglo XVIII, coincidiendo con la consolidación de la figura autorial. En el mismo sentido se expresa Silvi,¹⁵ cuando examina las condiciones precarias y artesanales en que solía transcurrir la producción de incunables, que propiciaban los errores textuales y, con ellos, las variantes editoriales.

Ahora bien, aun cuando puntualizaciones de este género sean ciertas -por más que, por ejemplo, Silvi analiza sobre todo el impacto de las microvariantes textuales-, no lo es menos que la inseguridad que describen esos autores se produjo, sobre todo, en el período inicial de consolidación de la imprenta, porque a medio y largo plazo, que es como se articula la historia de la cultura, la imprenta sí fue capaz de minimizar las alteraciones y favoreció tanto la fijación de textos más estables,¹⁶ como el control del autor sobre los mismos. Pero sobre todo elevó el texto fijo a la categoría de referente, si no alcanzable, por lo menos deseable.¹⁷ En realidad, cuando se habla de la inestabilidad del texto medieval hay que refe-

13. Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variance. Histoire critique de la Philologie*, Paris, Seuil, 1989, pp. 17 y sigs.
14. Sobre el poder del editor y el alarde que hacía del mismo, vid. Giovanni Matteo ROCCATI, «Le roman dans les incunables. L'impact des stratégies éditoriales dans les choix des titres imprimés», en *Le Roman français dans les premiers imprimés*, eds. Anna SCHOYSMAN y Maria Colombo TIMELLI, Paris, Classiques Garnier, 2006, pp. 95-96, así como Gaëlle BURG, «De Paris à Lyon. Les mutations éditoriales du *Lancelot du Lac*», *Carte Romanze*, 3 (2015), p. 301, que analiza la figura de Antoine Vêard.
15. Christine SILVI, «La mouvance du livre imprimé en français: l'exemple des incunables du *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais dans la traduction de Jean Corbechon», en *Le texte médiéval. De la variante à la récréation*, eds. Cécile LE CORNEC-ROCHELOIS et aliae, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 113-126.
16. Tal es lo que defiende, por ejemplo, Annie CHARON-PARENT, «D'un monde à l'autre», en *Histoire de la France littéraire*, ed. Michel Prigent, t. I: *Naissances, Renaissances. Moyen Âge - XVI^e siècle*, dirs. Frank LESTRINGANT y Michel ZINK, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 178.
17. O redujo las variaciones editoriales a una serie de supuestos, que, en tanto que son clasificables, muestran su condición de desviaciones respecto a un referente de estabilidad. Para los cuatro niveles de alteraciones textuales en las novelas de caballerías vid. Lucía MEGÍAS, *De los libros*, ob. cit., pp. 205-201.

rirse no a variantes equiparables a las editoriales, sino a un grado tal de proteísmo que difumina el concepto mismo de obra –algo difícil de asumir en el mundo de las ediciones impresas–, al modo de las propuestas de Zumthor, con su concepto de *mouvance*, o del ya citado Cerquiglini, con el de *variante*.¹⁸ En una textualidad como la que planteaba la Edad Media el texto en sí se disociaba del discurso hasta el punto de que el primero se convertía en una mera posibilidad, la más concreta, de este segundo. Por eso las doctrinas sobre la *inventio* hacían hincapié en las fases compositivas previas a la escritura, de carácter mental: la *conceptio*, con el hallazgo del *archetypus* (o *thema*), y la *excogitatio*, en la que, a partir del *archetypus*, los *topoi* del discurso extraían la *materia* (o *materia remota*). Tras estos dos pasos, con la *dispositio*, aparecía la palabra y la elaboración artística del material poético en bruto, lo que daba lugar a la *materia propinqua*, que se situaba ya en el plano de la *elocutio*; es decir, sólo esta tercera constituía una operación lingüística.¹⁹ Los preceptistas, en cambio, como Geoffroi de Vinsauf,²⁰ advertían de la importancia de las dos primeras operaciones, pues en ellas se asentaba el éxito del texto, y valoraban sobre todas ellas la *conceptio*.

Las consecuencias de esta doctrina poética sobre el concepto de obra determinaban, en primer lugar, que todo texto se configurase como la concreción de una materia, a la que remitía y sobre la que se sustentaba como referente general y abstracto. Por eso diversos textos podían tratar la misma materia y esta a su vez podía ser reescrita una y otra vez. Sobre todo, si se tiene presente que se consideraba más meritoria la *materia pretractata* (*usitata* o *exsecuta*), es decir, aquella sobre la que ya se había tratado, que la materia inédita (*illibata* o *inusitata*).²¹ Pero además, por su naturaleza abstracta, la *materia* resultaba inabarcable, pues comprendía tanto todo lo escrito sobre un asunto, como todo aquello que aún estaba por escribir, pero que era potencialmente escribible. Esto explicaría el desarrollo de la narrativa artúrica en prosa de los siglos XIII y XIV, con sus grandes ciclos y *summae*, entre ellos el *Tristan en prose*, que encarnó como ningún *roman* ese afán por el relato total, cuya aspiración consistía en superar a su modelo, el *Lancelot*–

18. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000; Cerquiglini, *Éloge*, ob. cit., *passim*.

19. César DOMÍNGUEZ, *El concepto de materia en la teoría literaria del Medievo. Creación, interpretación y transtextualidad*, Madrid, CSIC, 2004; Douglas KELLY, «The scope of treatment of composition in the twelfth- and thirteenth-century arts of poetry», *Speculum* 41 (1966), p. 261-278.

20. «Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens / Ad verbum: neutram manibus committe regendam / Fortunae; sed mens discreta praeambula facti, / Ut melius fortunet opus, suspendat earum / Officium, tractetque diu de themate secum.» (Geoffrey de VINSAU, *Poetria nova*, ed. Ana María CALVO REVILLA, Madrid, Arco Libros, 2008, vv. 50-54).

21. Todavía la preceptiva renacentista, siguiendo el juicio de Cicerón, estimará a menudo preferible la *materia usitata*, al tiempo que mantendrá la consideración más alta para la operación de la *inventio* (Ullrich LANGER, «Invention», en NORTON (ed.), *The Renaissance*, ob. cit., pp. 136-144).

Graal, y cuyo referente último era una materia, la artúrica, inabarcable por infinita. Tal pretensión no sólo justifica la designación de *li Bret*, que recibe en la versión tardía de su prólogo,²² sino también, los continuos actos de delegación enunciativa, en los que se desviaba a otros libros, escritos o no, todo aquello que no era capaz de narrar.²³ Pero, por otro lado, al estar restringido por los límites cronológicos que le marcaba la tradición artúrica y que el *Lancelot-Graal* había reafirmado, el *Tristan en prose* optó por una ampliación diegética, no de modo lineal, sino en profundidad, gracias a esa infinitud de su materia narrable.

Esta virtualidad de la materia conseguía que el concepto de obra se llegase a difuminar, puesto que la misma, entendida como el texto que transmite la versión íntegra de un relato, importaba sólo de un modo relativo desde el momento en que esa totalidad resultaba inabarcable. El caso contrario implicaba que una materia alcanzase a estar representada por un texto fragmentario, desgajado de otro más amplio, que a su vez se podía incorporar a otras entidades textuales. Todo ello legitimaba que las obras pudiesen sufrir modificaciones, en forma de abreviaciones, ampliaciones o reescrituras continuas, avaladas además por el mayor prestigio de que gozaba la *materia exsecuta*, según acabamos de exponer. Así se explicarían, por ejemplo, los capítulos de Bandemagus que se encuentran en los *Baladros* castellanos, pero no en las versiones conservadas de la *Suite du Merlin*; o, también entre los textos hispanos, los envíos que la *Demanda* castellana hace al *libro de Galaz* cada vez que abrevia materia narrativa.²⁴

Esos dos ejemplos presentan un interés añadido, porque muestran como los impresos estaban todavía apegados a modos de componer de acuerdo con la poética de los manuscritos medievales. Y esto, a pesar de que la imprenta colaborase en el reforzamiento de la estabilidad textual, que, sin ir más lejos, en el *Baladro* burgalés -más innovador que el sevillano- se refleja en el despliegue un dispositivo paratextual compuesto de dos prólogos, un último capítulo con referencias conclusivas desde el punto de vista diegético, y un *éxPLICIT*. En realidad, el desarrollo de los paratextos como sistema de cohesión textual era bastante anterior a la imprenta, pues remontaba cuando menos al siglo XIII, vinculado al florecimiento de la escolástica y a una cultura libresca que segmentó el texto en epígrafes, capítulos titulados o tablas de materias, para su manejo y su consulta

22. Las diferentes redacciones de este prólogo se encuentran en Renée L. CURTIS, «The Problems of the Authorship in the *Prose Tristan*», *Romania*, 79 (1958), pp. 318-319.
23. Richard TRACHSLER, *Clôtures du cycle arthurien. Étude et textes*, Genève, Droz, 1996, pp. 149-150. Uno de esos libros ficticios sería el *Conte del Brait*, al que Rosalba LENDO, «Du *Conte du Brait* au *Baladro del sabio Merlin*. Mutation et réécriture», *Romania*, 119 (2001), p. 422, califica de reservorio pensado para reunir todo el material narrativo que otros textos excluían.
24. *La Demanda del Santo Grial*, ed. José Ramón TRUJILLO, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017, cap. 226, p. 148; cap. 229, p. 150; cap. 241, p. 157; cap. 358, p. 226.

más ágiles. Sólo que también se pretendía -y se consiguió- una mejor fijación del mismo, de ahí que el desarrollo paratextual se vincule ante todo con la consolidación del libro como soporte escrito.²⁵

En la prosa artúrica, el caso más conocido de despliegue paratextual es el célebre ms. BnF fr. 112, que Michel Gonnot compuso para Jacques V d'Armagnac en 1470²⁶ y que dividía la trilogía del *Lancelot en prose* en cuatro libros -de los que se ha perdido el primero-. Cada libro y cada *roman* iban acompañados de rúbricas, éxplicits y prólogos, compuestos quizá por el propio Gonnot, pero que, en todo caso, salvo el que antecede a la *Mort Artu*, no se encontraban en los manuscritos más antiguos. Tal profusión obedecería, según Chase,²⁷ a la intención de delimitar cada relato como una unidad completa y distinta, por lo que apuntaría a una exigencia de cierre textual inexistente en los testimonios tempranos del *Lancelot*. Precisamente los textos de los prólogos insisten en esa idea, así como en el defecto que suponía dejar inacabada una obra ya empezada.²⁸ Lejos de tratarse de una particularidad de ese códice, Moran²⁹ analiza los testimonios cíclicos, manuscritos e impresos, del mismo *Lancelot en prose* compuestos durante el siglo xv y los compara con la producción anterior. Pues bien, hacia finales del siglo xiv se advierte un cambio en el tratamiento que los escribas dispensan al texto y que se refleja en un nuevo tipo de presentación de los manuscritos. Uno de los rasgos más visibles de esta evolución lo constituye la atribución de títulos para el conjunto de la trilogía -o incluso para todo el *Lancelot-Graal*-, lo que contrasta con la falta, no ya de títulos, sino de aparato paratextual en los testimonios más antiguos del ciclo.³⁰ Tanto esta particularidad, como la segmentación del conjunto en tres

25. Marie-Madelaine FRAGONARD, «La discontinuité des poétiques à la Renaissance», en LESTRINGANT y ZINK (dirs.), *Naissances, Renaissances*, ob. cit., p. 801.
26. Estudiado por Cedric E. PICKFORD, *L'Évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge d'après le manuscrit 112 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nizet, 1959 y Carol Chase, «Les prologues du *Lancelot-Graal* dans le manuscrit B.N.F., fr. 112», *Le Moyen Âge. Revue d'Histoire et de Philologie*, CXI/3-4 (2005), pp. 529-543. Vid. la descripción del manuscrito en *BnF. Archives et manuscrits*, «Français 112», <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc42531j> > [4/8/2019].
27. CHASE, «Les prologues...», art. cit., p. 533.
28. Jane H. M. TAYLOR, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Book*, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, pp. 85-90, relaciona la profusión de paratextos de las primeras ediciones artúricas del *Lancelot du Lac* y del *Tristan en prose* con la expectativa de una acogida poco favorable por parte del público.
29. Patrick MORAN, «Cycle ou roman-somme? Le *Cycle Vulgate* dans les manuscrits et les imprimés du XVe siècle», en *Le Moyen Âge par le Moyen Âge même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française du XIVe et XVe siècle*, dirs. Laurent Brun et alii, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 163-178.
30. Annie COMBES, *Les voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 33-51.

o cinco secciones, que luego retomarán las versiones impresas, con su división en volúmenes y libros, manifestarían la intención de fijar un texto autorizado. En este sentido, para Moran³¹ los manuscritos marcarían el camino y la imprenta encontraría el medio idóneo de aplicar esa voluntad.

Sin embargo, la apertura textual es consustancial al manuscrito, por lo que la imprenta fue decisiva para completar la evolución que se ya apreciaba en los manuscritos del final de la Edad Media. Lo demostrarían las dificultades que encontraron las versiones manuscritas de *Artus de Bretagne* para cerrar su relato. Los catorce testimonios que se compusieron entre los siglos XIV y XV se agrupan en tres redacciones -corta, común y larga-, que proponían cada una sucesivos finales. Los manuscritos más tardíos contienen las versiones más largas, pero esa prolongación se efectuaba a costa de la coherencia de la historia, pues, en su empeño por narrar cada vez más, el relato se perdía en aventuras que no lo hacían progresar. Así se entienden cierres fallidos como los que proponen el ms. BnF fr. 19163, con un giro final cristianizador incongruente con el resto de la obra, o el ms. BnF fr. 12449, que tras añadir episodios orientales, interpolación del *Roman d'Alexandre* incluida, se interrumpe sin alcanzar un final.³²

Si la imprenta culmina el cierre del texto, y configura una obra dotada con límites de inicio y final, así como con estabilidad textual, ¿cómo reescribir la materia artúrica en esas condiciones? El cambio de modelo compositivo suponía la superación de los viejos modos de la era manuscrita, basados en el ciclo, la *summa* y la compilación, con sus correspondientes técnicas de amplificación o la reescritura a partir de fragmentos, al modo de lo que proponían compilaciones como la ya citada de Michel Gonnot, la de Rustichello de Pisa o el *Tristano Panciatichiano*. La salida más viable era la que, como se acaba de exponer, escogía *Artus de Bretagne*, consistente en desbordar los límites cronológicos del universo artúrico, pues las versiones largas de dicho *roman* daban entrada a una nueva generación de caballeros, que crecían y acababan por incorporarse a la generación de sus padres. Sólo que había que conjugarla, claro está, con el saber callar a tiempo, es decir, con el establecimiento de un cierre adecuado al relato, algo para lo que los reelaboradores de *Artus de Bretagne*, como tantos otros de la era manuscrita, no estaban aún preparados. De hecho, los *romans* artúricos habían buscado esa vía de desarrollo ya desde el agotamiento narrativo que supusieron los grandes ciclos del siglo XIII, con el *Lancelot-Graal* y el *Tristan en prose*. Es así que *Méliadus* y *Guiron le Courtois* exploraban los tiempos previos al reinado de

31. MORAN, «Cycle...», art. cit., p. 9.

32. Vid. Christine FERLAMPIN-ACHER, «Artus de Bretagne, une histoire sans fin», en *PRIS-MA: Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge*. HAL archives-ouvertes.fr, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01609794>> [15/8/2019].

Arturo, algo que tanto el *Lancelot* como el *Tristan* apenas habían abordado como preámbulos diegéticos.

Los *romans* artúricos tardíos, en cambio, justifican su existencia precisamente porque superan el marco narrativo clásico de la materia bretona, en especial los tres que se pretenden continuaciones temporales: el ya citado *Artus de Bretagne*, *Ysaïe le Triste* y *Cleriadus et Méliadice*.³³ Entre las características que reúnen estas obras se encuentran la fusión de materias, que comparten con otros *romans* tardomedievales³⁴, así como la periferia temporal y geográfica respecto al universo bretón. Esto último revela uno de los problemas que presentan dichos relatos, ya que, si por un lado se acogen al prestigio de la materia que les sirve de referente,³⁵ por otro necesitan renovarla marcando distancias frente a ella. Esto provoca que sus nexos con la misma se diluyan y acaben convirtiéndose en simples *romans* caballerescos, como tantos otros de los siglos xiv y xv. Hasta el punto de que desarrollen una tradición textual propia, ajena a la de los *romans* artúricos clásicos, lo que indicaría que los contemporáneos los consideraban un corpus diferente.³⁶ En efecto, alguno de estos *romans* difícilmente se puede considerar artúrico, como *Cleriadus et Méliadice*, que evoca al rey Arturo en sus primeras líneas, pero que luego reduce la influencia bretona a motivos bastante genéricos e imprecisos. Esto mismo se podría aplicar a las otras obras que se proponen como continuaciones, puesto que todas ellas se mueven entre el reclamo de una materia reconocible y prestigiosa y la traición a la misma. En el ámbito hispano, es el dilema que plantea *Arderique*, relato caballeresco al que la crítica no suele identificar como artúrico, sino que lo encuadra en el referente más nítido y, sobre todo, vernáculo, de las novelas de caballerías renacentistas.³⁷ Una vez que los *romans* neoartúricos

33. El corpus de *romans* artúricos tardíos lo formarían *Artus de Bretagne*, *Perceforest*, *Ysaïe le Triste*, *Cleriadus et Meliadice* y *Le Chevalier au Papegau*. Christine FERLAMPIN-ACHER, «*Artus de Bretagne* et ses suites, *Perceforest*, *Ysaïe le Triste*, *Le Conte du Papegau*: les romans néo-arthuriens en prose français constituant-ils un corpus?», en *Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI)*, ed. Margherita LECCO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 27-41, califica estos *romans* tardíos de neoartúricos, aunque no incluye entre ellos a *Cleriadus et Meliadice*.

34. Para esta característica de la narrativa de la Edad Media tardía, vid. Richard TRASCHLER, *Dis-jointures - Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen - Basel, A. Francke Verlag, 2000.

35. Compárense los comienzos de *Artus de Bretagne* y *Cleriadus et Méliadice*, en los que ambos evocan la figura del rey Arturo: «Apréz la mort le bon roy Artus, qui tant fu nobles roys et gentilz...» (*Artus de Bretagne*, ed. Christine FERLAMPIN-ACHER, Paris, Honoré Champion, 2017, cap. 1, p. 3); «Après le temps du roy Artus et des compagnons de la Table Ronde...» (*Cleriadus et Meliadice*, ed. Gaston ZINK, Genève, Droz, 1984, cap. 1, p. 1).

36. FERLAMPIN-ACHER, «*Artus de Bretagne...*», art. cit., p. 36.

37. Véase la similitud entre el comienzo de *Arderique* y los antedichos *Artus de Bretagne* y *Cleriadus et Meliadice* en *Arderique* (Valencia, Juan Viñao, 1517), ed. Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de

desbordaban el hito cronológico que representaba la muerte de Arturo, se abría la posibilidad de posteriores continuaciones, eslabones de una serie textual sin límite definido y, por eso, potencialmente ilimitada. Sin embargo, la indefinición temática en que quedaron esas obras condujo a que, aunque tuvieron una difusión no desdeñable,³⁸ bien que desigual, no generasen más continuaciones y su modelo se agotase en ellas mismas.

Con todo, el sistema de amplificación a partir de una cadena de textos autónomos no fue exclusivo de la materia artúrica, sino que se encuentra en otros ejemplos de la literatura caballerescas de la época y puede incluso relacionarse con la exigencia, identificada por Pickford, de relatos lineales por parte del público tardomedieval.³⁹ En todo caso, la linealidad imponía mayores trabazón diegética y coherencia estructural, frente al afán totalizante de la poética cíclica del siglo XIII. La infinitud de una materia en estado de latencia, que podía concretarse en forma de ramas narrativas surgidas de un tronco principal, se verá ahora sustituida por una sucesión de héroes, que de padres a hijos conforman una estirpe. Es por eso que la paradoja épica de hijos que engendran a sus padres, que formulara Frappier⁴⁰ y que era propia de las construcciones cíclicas, se cumple en la narrativa artúrica del siglo XIII y de la primera mitad del XIV, pero se agota con la superación de los viejos esquemas compositivos de la textualidad medieval.

En Italia, por ejemplo, las series textuales se desarrollan durante el siglo XV, cuando el material épico, sobre todo el de la materia de Francia, se convierte en relatos caballerescos, con nuevas segmentación y titulación. Pero este primer impulso, que ya se da con los manuscritos, se vio favorecido por la imprenta, hasta el extremo de que ese proceder fue muy común en el Renacimiento y se aplicó a numerosos textos caballerescos.⁴¹ Tales estructuras estaban constituidas por relatos autónomos, cohesionados entre sí por envíos intertextuales recípro-

Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, cap. 1, p. 5. Sobre el componente artúrico de *Arderique*, vid., asimismo, Monique Pons, «Geografía artúrica de las aventuras en las novelas de caballerías: el caso del *Arderique*», *Tirant*, 5 (2002), <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butletti/5/pons.htm>> [18-7-2019].

38. Por ejemplo, *Artus de Bretagne* se imprimió diecisiete veces a finales del siglo XV y el siglo XVI, *Ysaïe le Triste* y *Cleriadus et Meliadice* cinco, y *Perceforest* tres en ediciones íntegras y siete bajo el formato parcial de *Le Chevalier au Papegau* no llegó a imprimirse.

39. PICKFORD, *L'Évolution* ob. cit., p. 293.

40. Jean FRAPPIER, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, SEDES, 1967-1983, t. I, p. 63.

41. Marco VILLORESI, «La tradizione manoscritta dei testi cavallereschi in volgare. Cantari, poemi, romanzi in prosa», en Marco VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 31; Idem, «Il mercato delle meraviglie: strategie seriali, rititolazioni e manipolazioni dei testi cavallereschi a stampa fra Quattro e Cinquecento», *Ibidem*, p. 172.

cos; por ejemplo, por anuncios al final de un texto, que anticipan el siguiente y que en las ediciones impresas funcionan también como técnica publicitaria, al modo de la que utilizaría la literatura folletinesca del siglo XIX. Ejemplos de este tipo de cadenas textuales serían el ms. Pluteo XLII 37 de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (finales del siglo XV), que reúne textos de *Rinaldo di Montalbano* enlazados por rúbricas; o las ediciones del *Innamoramento di Carlo Magno* (1491), la *Istoria di Salione* (1491) o el *Inmmoramento di Rinaldo* (1501), todas ellas con anuncios que anticipan la siguiente entrega de la serie. El *Innamoramento di Carlo* ilustra acerca de los avatares compositivos de esas obras destinadas a la seriación. Dicha obra se formó a partir de 1481 de la agrupación de varios *cantari* dedicados a personajes diversos, conformando, por su origen heteróclito, lo que Villoresi califica de *testo monstrum*.⁴² Con todo, no tardaría en ser desmembrado de nuevo para publicarse por entregas, ya que el mercado pedía relatos de extensión reducida y manejables, a menudo con el añadido de una retitulación que orientase la lectura hacia los nuevos gustos del público por lo sentimental, incluso cuando el contenido no se correspondía con esa temática.⁴³

Un ejemplo asimismo interesante lo constituye el *Roman de Melusine* de Jean d'Arras (ca. 1392), que pasó a la imprenta gracias a Adam Steinschaber (Ginebra, 1478). Hasta 1517 el *roman* fue editado otras cuatro veces, pero ese año Michel le Noir publicó en París una *Histoire de Melusine nouvellement imprimée*. Le Noir dividió la historia, agrupó los capítulos que narraban la vida de Melusina y eliminó aquellos otros que se centraban en los hechos de su hijo Geoffroy. Aunque prometía que estos últimos aparecerían posteriormente en un relato independiente, la primera edición que se conserva de la *Histoire de Geoffroy à la Grande Dent* es la de Olivier Arnoullet, (Lyon, 1549), si bien se sabe que ya antes Jean II Trepperel había publicado una edición de esa obra que no se ha conservado.⁴⁴ Las vicisitudes editoriales del *Roman de Melusine* muestran, por tanto, cómo de un *roman* manuscrito, que entrelazaba dos hilos narrativos, se pasó a una construcción en serie y ordenada según la secuencia madre-hijo.

Este esquema, prolongable *ad infinitum* y cuyo límite sólo estaba en el favor del público, será el que adopten las novelas de caballerías hispanas. No en vano se encuentra ya desde su obra fundacional, *Amadís de Gaula*, en donde la pareja de héroes protagonistas, Amadís-Esplandián, se planteaba como una superación de su modelo, la formada por Lanzarote-Galahad, que se agotaba por

42. VILLORESI, «Il mercato...», art. cit., p. 156.

43. *Ibid.*, p. 166.

44. LAURANCE HARF-LANCNER, «Le Roman de Mélusine et le Roman de Geoffroy à la Grand Dent: les éditions imprimées de l'oeuvre de Jean d'Arras», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 50 (1988), pp. 349-366.

la santidad virgen de este último. Tras la continuación del *Amadís* en las *Sergas de Esplandián*, otras novelas de caballerías peninsulares adoptaron el esquema de las cadenas textuales, en las que los eslabones se unían bien por medio de anuncios anticipatorios de obras o aventuras siguientes -como se encuentra en el primer libro de *Palmerín de Inglaterra* (Herederos de Fernando de Santa Catalina, Toledo, 1547)-;⁴⁵ o bien proponía un relevo generacional de los principales personajes -así, en el libro segundo de esa misma obra, publicada en 1548 en la misma imprenta-.⁴⁶ Los ejemplos que se pueden enumerar son numerosos; baste indicar, a título ilustrativo, el *Florisando* de Rui Páez de Ribera (Juan de Porras, Salamanca, 1510), la sexta parte de la serie amadisiana, que remata anunciando su continuación;⁴⁷ o el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (Jacobo y Juan Cromberger, Sevilla, 1525), que comienza con envíos retrospectivos a las *Sergas de Esplandián* y termina anunciando una vez más nuevas entregas.⁴⁸

Sin embargo, los ejemplos italianos antes aducidos mostraban la capacidad de adaptación al mercado editorial renacentista de los relatos carolingios, pero también sus limitaciones y dificultades para crecer más allá de los textos medievales que les servían de fuentes, lo que se acentuará en las obras artúricas. Así, la serie de *Espejo de caballerías*, que retoma el ciclo de Roldán a partir del *Orlando innamorato* de Boiardo, dio lugar a tres partes. Las dos primeras, de Pedro López de Santa Catalina, que se publicaron en Toledo en 1525 y 1527, eran traducciones de originales italianos: la primera, del poema de Boiardo, y la segunda, de las continuaciones italianas al mismo, sobre todo de los libros cuarto, quinto y sexto, debidos respectivamente a Niccolò degli Agostini, Raffaele Valcieco da Verona y Pierfrancesco Conte. Pero la tercera parte, obra de Pedro de Reinoso, era ya un original español y constituyó la última entrega de la serie. Su publicación en 1547, con veinte años de distancia de su antecesora inmediata, estaría indicando que la serie se había agotado ya con la segunda entrega, es decir, en cuanto comenzó a distanciarse del referente que la había propiciado.

Tampoco las series de obras artúricas consiguieron consolidarse en el mercado impreso peninsular, así como no lo habían conseguido antes los *romans* neoartúricos franceses. Además de *Arderique*, al que ya hemos aludido, se intentó con *Tristán el Joven*, publicado por el taller sevillano de Domenico de Robertis

45. *Palmerín de Inglaterra I*, en *Libros de Caballerías. Segunda parte*, ed. Adolfo BONILLA SAN MARTÍN, Madrid, Bailly-Baillière, 1908, cap. 101, p. 186.

46. *Palmerín de Inglaterra II*, *Ibidem*, cap. 66, p. 374.

47. Ruy PÁEZ DE RIBERA, *Florisando*, ed. Pablo ANCOS-GARCÍA *et alii*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, <www.texred.spanport.wisc.edu/chivalric> [2/8/2019].

48. Feliciano de SILVA, *Lisuarte de Grecia (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525)*, ed. Emilio José SALES DASÍ, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, cap. 1, p. 6 y cap. 100, pp. 223-224.

(1534), que se presentaba como una continuación del *Tristán de Leonís*, a la manera de lo que había propuesto en Francia *Ysaïe le Triste*, es decir, narrando las aventuras de los hijos de Tristán e Iseo. Algo más tardío, por las características del mercado editorial portugués, es el *Memorial das proezas da Segunda Távola Redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (João da Barreira, Coimbra, 1567), que una vez más arranca con la muerte de Arturo y relata las aventuras posteriores tomando a Sagamor como hilo de continuidad. También cabría en este modelo otra novela portuguesa de mediados del siglo XVI, la *Crónica do imperador Maximiliano*, (conservada en el ms. Col. Pomb. 490 de la Biblioteca Nacional de Lisboa). En este caso, su planteamiento se asemeja al de *Artus de Bretagne*, ya que revivifica la dinastía bretona a través de un descendiente de Arturo de idéntico nombre al del célebre monarca.

La fecha de publicación de *Tristán el Joven* se puede considerar un hito en la evolución de la literatura artúrica hispana, ya que dicha obra reúne en un mismo texto la vieja caballería artúrica y la nueva caballería renacentista. Además, al año siguiente se publicó la *Demanda del Santo Grial* de Sevilla, la última impresión ibérica de una obra artúrica -excepción hecha de *Tablante de Ricamonte*, que se difundía como relato caballeresco breve-. Y eso, a pesar de algún otro intento tardío de edición que no llegaría a concretarse; como el del comendador Francisco de Santisteban, quien solicitó en 1560 privilegios para la impresión del *Lanzarote y del Baladro*.⁴⁹ También resulta sintomático que la versión del *José de Arimateia* portugués, que Manuel Álvares culminó en 1543, se conservase en un solo ejemplar que ni siquiera pasó a la imprenta. La citada coyuntura de 1534-1535 marcaría, por tanto, el declive definitivo de la literatura artúrica en la Península, una vez constatado el fracaso de su renovación por medio de las continuaciones. Ya que los nuevos modos compositivos imponían, no la amplificación en profundidad, como sucedía en la Edad Media, sino linealmente, construyendo series textuales,⁵⁰ la materia artúrica estaba condenada a ser relevada por las novelas de caballerías y reaparecer en ellas apenas en forma de evocación a una época gloriosa, pero ya lejana. Tal es lo que hacen, en fecha temprana, *Amadís de Gaula*, con alusiones a personajes diversos del mundo bretón;⁵¹ o, ya en el último tercio del siglo XVI, la *Tercera y cuarta partes de Belianís de Grecia*, de Jerónimo Fernández (1579), la cual aún concede cierto protagonismo a Merlín o dice del rey Arturo, acaso con cierta ironía, que el «rey de Bretaña, entre los reyes es mas nombrado».⁵²

49. Anastasio Rojo VEGA, «Licencias de impresión de libros», p. 19, <<https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/uploads/2013/07/LICENCIAS-LIBROS-XVI.pdf>> [15/8/2019].

50. Vid. las series de novelas de caballerías en LUCÍA MEGIAS, *Imprenta*, ob. cit., pp. 597-608.

51. Así, por ejemplo, GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel CACHO BLECUA, Madrid, Cátedra, 1987-1988, libro I, cap. 1, p. 243 o libro IV, cap. 129, pp. 1677-1678.

52. Jerónimo FERNÁNDEZ, *Tercera y cuarta parte del imbencible príncipe don Belianís de Grecia*, Burgos, Pedro de Santillana, 1579, cap. 19, f. 47ra.

Una vez más, como advertíamos al comienzo de este trabajo, la comparación del panorama ibérico con el que se presenta más allá de los Pirineos permite una interpretación más ajustada de esos datos, pues también esas fechas suponen en Francia una frontera para un cambio de época. Precisamente en el año 1534 apareció en el taller lionés de Pierre de Sainte-Lucie *La triumpante et veritable histoire des haultz et chevalereux faitz darmes du trespuissant et tresmagnanime et plus que victorieux prince Meliadus (dict le chevalier de la Croix) filz unique de Maximian empereur des Allemaignes*. Contra lo que parece indicar el título, Sainte-Lucie no reeditaba el *Meliadus* artúrico, sino que sacaba a la luz el *Lepolemo*, el *Caballero de la Cruz*, de Alonso Pérez de Salazar (Juan Jofre, Valencia, 1521).⁵³ Se trataba, por tanto, de un libro de caballerías que suplantaba la identidad de un *roman* bretón, y a fe que lo consiguió, porque tras su publicación el *Meliadus* auténtico no volvió a publicarse. La edición francesa de *Lepolemo* aparecía seis años antes de que Herberay des Essarts publicase su traducción de *Amadís* (Denis Janot, París, 1540), lo que demostraría que, a pesar de que fue la obra de Montalvo la que transformó la narrativa caballeresca francesa de mediados del siglo xvi, con su serie de veinticuatro libros, las condiciones para el relevo de la vieja caballería por la nueva estaban ya maduras desde antes; desde que se constatare, como hizo Pierre de Sainte-Lucie, el agotamiento de los relatos artúricos y su imposibilidad de renovación a través de continuaciones.

Por lo demás, en esa misma década de 1530 se producía un cambio estético general, que afectaba a diversos ámbitos de la producción literaria y libresca. Uno de ellos, las ediciones de lírica francesa, que hasta entonces reunían las obras de los poetas más célebres del siglo xv, como Charles d'Orléans, Villon o los Grands Rhétoriqueurs. En esos años 30 las antologías poéticas empiezan a eliminarlas y las sustituyen por los poemas de autores modernos, como Clément Marot, uno de los protegidos de Francisco I. El cambio culmina en la década siguiente⁵⁴ y coincide con la evolución que se aprecia en la narrativa caballeresca. Incluso el formato de los libros impresos franceses contempló la caída en desuso de la letra gótica por la romana, que, aunque en Francia se usaba desde 1510, se difundió sobre todo a partir de la década de 1530, tras popularizarla el taller parisino de los Estienne.⁵⁵ Con dicho relevo tipográfico terminaría el período de los incunables

53. Sobre el *Lepolemo* francés, vid. Ann RÉACH-NGÔ, «De Pierre de Sainte-Lucie à Benoît Rigaud, les mutations lyonnaises du *Chevalier de la Croix* (1534, 1581)», *Carte Romanze*, 3/1 (2015), pp. 333-358.

54. Sergio CAPPELLO, «La reception de la littérature en moyen français au XVI^e siècle», *L'Analyse Linguistica e Letteraria*, XII/1-2 (2004), pp. 9-35.

55. Malcolm WALSBY, «Les premiers temps de l'imprimé vernaculaire français», en *Le berceau du livre imprimé autour des incunables. Actes des «Rencontres Marie Pellechet» 22-14 septembre 1997 et des Journées d'étude des 29 et 30 septembre 2005*, ed. Pierre AQUILON y Thierry CLAERR, Turnhout,

y los posincunables franceses, pero, como se extrae de las apreciaciones anteriores, en realidad se trataba de un cambio de época, que traía otras estética y visión del mundo, distantes ya de los usos del mundo medieval. Y entre las transformaciones que tuvieron lugar en esa encrucijada se encontraba, la que se ha analizado en las páginas anteriores, es decir, la consolidación de una nueva textualidad, cuyos principios compositivos se mostraban incompatibles con los que hasta entonces había empleado la vieja narrativa caballeresca.

Brepols, 2010, p. 48. El dato lo corrobora LUCÍA MEGÍAS, *Imprenta*, ob. cit., pp. 434-435, para los textos extranjeros que circulan por la Península. En los talleres hispanos el relevo se retrasa hasta la década de los 60, debido a las dificultades económicas de muchas imprentas.